



École doctorale n°31 – Pratiques et Théories du Sens
Laboratoire d'Études Romanes
Études italiennes



UNIVERSITÀ
DI PARMA

Dipartimento di Discipline Umanistiche,
Sociali e delle Imprese Culturali
Scienze Filologico-Letterarie, Storico-
Filosofiche e Artistiche

Thèse de doctorat en Études italiennes dans le cadre d'une cotutelle

*Salvatore Cammarano: tutti i libretti.
Fraternizzare musica e poesia /
Salvatore Cammarano: tous les livrets.
Faire fraterniser musique et poésie*

Candidate : IVONNE BEGOTTI

Directeur de thèse
CAMILLO FAVERZANI

Direttore di tesi
PAOLO RUSSO

Jury de soutenance :

CAMILLO FAVERZANI, Professeur des Universités, Université Paris 8

PAOLA RANZINI, Professeure des Universités, Avignon Université

PAOLO RUSSO, Professeur des Universités, Università degli Studi di Parma

MARIASILVIA TATTI, Professeure des Universités, Università degli Studi di Roma
"Sapienza"

RUBEN VERNAZZA, Chercheur, Università degli Studi di Palermo

WALTER ZIDARIC, Professeur des Universités, Nantes Université

a.u. 2024–2025

Date de la soutenance : 8 décembre 2025

Ivonne Begotti

Résumé de la thèse de doctorat

Salvatore Cammarano: tutti i libretti.
Fraterniser musica e poesia /
Salvatore Cammarano: tous les livrets.
Faire fraterniser musique et poésie

Table des matières

<i>Salvatore Cammarano: tous les livrets. Faire fraterniser musique et poésie.....</i>	<i>V</i>
<i>Introduction.....</i>	<i>V</i>
<i>1. Les Cammarano, une famille d'artistes</i>	<i>VIII</i>
<i>2. Naples, capitale européenne</i>	<i>XII</i>
<i>3. Librettiste par choix</i>	<i>XVIII</i>
<i>4. Le rapport avec Donizetti.....</i>	<i>XXV</i>
<i>5. La collaboration avec Mercadante</i>	<i>XXIX</i>
<i>6. La collaboration avec Giovanni Pacini</i>	<i>XXXIV</i>
<i>7. L'«esprit de famille» entre les frères Salvatore et Luigi Cammarano.....</i>	<i>XXXVIII</i>
<i>8. Œuvres avec d'autres compositeurs.....</i>	<i>XLI</i>
<i>9. Le rapport avec Verdi.....</i>	<i>XLIV</i>
<i>Conclusions</i>	<i>XLVIII</i>

Ringraziamenti

Molte persone mi hanno sostenuta nel corso di questo lavoro e a tutte esprimo la mia profonda gratitudine.

Specificamente, ringrazio il prof. Camillo Faverzani per avermi proposto un argomento di studio estremamente interessante e per avermi seguita costantemente, prospettandomi sempre nuovi sviluppi di ricerca. Allo stesso tempo, ringrazio il prof. Paolo Russo per aver accettato la cotutela e per avermi suggerito significativi approfondimenti.

Un riconoscente pensiero va ai professori, maestri di musica e amici che mi hanno dato suggerimenti preziosi: Livio Ariani, Alessandra Barbieri, Maria Teresa Del Monte, Stefano Lo Presti, Charlotte Lootgieter, Gabriella Minarini, Cesare Secchi, Alberto Sgarbi e Mario Villani.

Con sincero affetto ringrazio coloro che, un tempo, erano cari studenti e, nel corso degli anni, sono diventati degli interlocutori colti ed esperti in vari ambiti: Jihene Arfaoui, Sabri Arfaoui e Gull Bahar.

Sono grata a chi è stato presente in alcuni momenti critici: Luciano Barilli, Renza Begotti, Edo Maineri, Matteo Tegoni, Meris Zini.

Un indicibile grazie va ai miei genitori, Imelde e Gustavo, appassionati di lirica, e al prof. Remo Bodei, mia scintilla di vita. Seppure insostituibili e incomparabili, una parte di loro vive in me.

Salvatore Cammarano: tous les livrets. Faire fraterniser musique et poésie

Introduction

Ce projet de recherche est né d'une série de circonstances significatives dans ma vie. Tout d'abord, la passion pour l'opéra m'accompagne depuis ma jeunesse, transmise par ma famille d'origine. De plus, en fréquentant les théâtres lyriques, j'ai souvent constaté que les livrets d'opéra sont généralement considérés comme insignifiants et que les librettistes sont pour la plupart tenus pour des littérateurs de peu de valeur. Je me suis souvent demandé si cela était vrai, sans jamais en être convaincue. La rencontre heureuse avec le professeur Camillo Faverzani m'a permis de découvrir de nombreuses études sur l'art du livret, et j'ai accueilli avec enthousiasme sa proposition de rassembler et de publier tous les livrets de Salvatore Cammarano (Naples, 1801 – Naples, 1852).

Une première question a éveillé ma curiosité : qui était cet homme ? Autrement dit, quelle était sa personnalité artistique, poétique et musicale ? En faisant des recherches sur Internet, j'ai découvert que la bibliographie spécifiquement consacrée à lui se réduit à un seul volume, rédigé en anglais et jamais traduit en italien : *John Black, The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Édimbourg, The University Press, 1984. Publié il y a une quarantaine d'années par une maison d'édition écossaise, cet ouvrage m'a accompagnée tout au long de ces trois années de recherche : il a constitué une référence fondamentale, mais aussi une source d'interrogations, de doutes et de perplexités. Son auteur était, à l'époque, un jeune chercheur de l'Université d'Édimbourg. Si j'ai immédiatement ressenti une sincère gratitude pour son engagement volontaire, une constatation amère s'est imposée : en près de deux siècles, aucun Italien n'a éprouvé la curiosité intellectuelle – ni le devoir civique – d'étudier un poète qui a rédigé une quarantaine de livrets et inspiré les plus grands musiciens de son temps, donnant vie à des chefs-d'œuvre incontestés, tels qu'*Il trovatore* de Giuseppe Verdi et *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti.

Le premier objectif que je me suis fixé a été de rassembler tous ses livrets et d'en proposer une étude actualisée et approfondie, afin de mettre en lumière la force expressive et la maîtrise technique implicites dans le langage opératique stratifié. Un autre objectif a été de reconnaître les mérites intellectuels et humains de Cammarano, et, à cette fin, j'ai tenté de répondre méthodiquement à de nombreuses questions. Quelle a été sa formation artistique et culturelle ? Vivant à Naples, quelles positions a-t-il adoptées vis-à-vis de la monarchie bourbonnienne et de la censure rigide imposée par Ferdinand II ? En ce qui concerne le contexte historique de la péninsule italienne, comment s'est-il positionné face aux problématiques brûlantes du Risorgimento ? À quels courants de pensée s'est-il le plus rapproché, et à quels autres a-t-il fait implicitement allusion ? En outre, puisque le XIX^e siècle italien est dominé par les grandes figures littéraires de Leopardi et Manzoni, dans quelle mesure leurs idées ont-elles influencé la personnalité artistique de Cammarano ? Et quels autres pères de la littérature italienne ont laissé une empreinte sur son style ?

À ce propos, j'ai réfléchi à l'importance de l'article de Madame de Staël *De la manière et de l'utilité des traductions*, publié en 1816 dans le premier numéro de la « Biblioteca Italiana », et qui a déclenché un vif débat entre classiques et romantiques. Bien que Cammarano ne soit pas intervenu publiquement sur ce sujet, il est indéniable que certaines de ses œuvres renvoient à la tradition gréco-romaine (comme *Saffo*, *Medea*, *Mérope*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*,

Belisario, *Poliuto*, *La Vestale*), tandis que d'autres sont inspirées de textes typiques du romantisme européen (*Lucia di Lammermoor*, *L'assedio di Calais*, *Luisa Miller*, *Il reggente*, *Il trovatore*). Par conséquent, je me suis interrogée sur la manière dont ces deux tendances opposées cohabitent dans sa production poétique.

Par ailleurs, en un peu plus de quinze ans d'activité, Cammarano a collaboré avec treize compositeurs : régulièrement avec Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Giovanni Pacini et Giuseppe Verdi (avec lesquels il a réalisé au total une vingtaine d'opéras), et ponctuellement avec Giuseppe Persiani, Egisto Vignozzi, Luigi Cammarano, Giuseppe Lillo, Alessandro Nini, Federico Ricci, Achille Peri, Vincenzo Battista et Nicola De Giosa (avec lesquels il a créé une ou deux œuvres seulement chacun). À travers la lecture de correspondances, mémoires et autres documents, j'ai trouvé intéressant de comprendre quelle était sa conception de la profession de librettiste et comment il interagissait avec les différents compositeurs. De plus, étant donné que sa production comprend aussi bien des tragédies lyriques que des opéras et des farces, j'ai estimé qu'il serait significatif de procéder à une analyse attentive du langage poético-musical et des différents registres linguistiques adoptés.

En entreprenant une telle recherche, mon intention principale est de répondre à ces questions, et à d'autres encore, ayant un regard attentif sur le passé et les documents originaux, sans pour autant oublier complètement le présent : autrement dit, je me suis demandé si l'on pouvait déceler dans les livrets de Cammarano des éléments de modernité. Si, par exemple, l'éthique des sentiments (c'est-à-dire les liens forts entre parents et enfants, entre frères et sœurs, entre amis) qui constitue l'axe central de nombreuses œuvres et est présentée sous différents points de vue, pouvait encore aujourd'hui nourrir la réflexion. Ou encore, si la dénonciation des injustices, la corruption des détenteurs du pouvoir, les limites imposées par la censure ne mériteraient pas une réflexion commune avec les jeunes générations. Enfin, si certains problèmes non résolus présents dans plusieurs livrets (les rapports entre civilisations et religions, la tradition des mariages arrangés, le chemin progressif de l'autonomie des femmes) ne conservent pas des affinités substantielles avec des faits d'actualité encore trop fréquents. En somme, toutes proportions gardées, l'opéra ne pourrait-il pas contribuer, encore aujourd'hui, à la construction d'une société plus équitable et respectueuse ?

Dans l'organisation du travail, j'ai distingué deux phases : la première, consacrée à la collecte et à la transcription sous Word des trente-neuf livrets d'opéra ; la seconde, à leur analyse et à leur présentation. Dans la première phase, la méthode de travail a été rigoureusement analytique et philologique, avec un profond respect pour les textes originaux. Toutes les premières éditions des livrets ont été rassemblées (elles sont disponibles en ligne), à l'exception de deux cas pour lesquels les textes imprimés sont introuvables : *Maria di Rohan* – opéra tragique pour la musique de Gaetano Donizetti – et *Non v'è fumo senza fuoco* – farce pour la musique de Luigi Cammarano. La première représentation de *Maria di Rohan* a eu lieu le 5 juin 1843 au Kärntnertortheater de Vienne ; en alternative, le texte de la première représentation italienne au Teatro Ducale de Parme, au printemps 1844, a été inséré. Le livret de *Non v'è fumo senza fuoco* est encore inédit, mais la partition manuscrite est conservée aux Archives Ricordi de Milan. Le texte correspondant a donc été reconstitué à partir de cette partition, que j'ai personnellement consultée. Pour en faciliter la lecture, tous les livrets sont réunis en un seul volume, disposés selon l'ordre chronologique de leur première représentation.

En ce qui concerne la deuxième phase, à savoir l'examen des textes, l'étude des sources et la comparaison avec les œuvres littéraires/théâtrales originales, la méthode adoptée a été historiographique et analytique, suivant une analyse textuelle et comparative précise, conduite en référence constante aux textes, enrichie de considérations musicologiques et dramaturgiques, et fondée sur une enquête approfondie de documents critiques et théâtraux (essais, correspondances, programmes de salle, articles de presse, critiques dans des revues de l'époque...). Bien que la monographie de John Black soit encore la seule œuvre critique

entièrement consacrée à Salvatore Cammarano, ces vingt dernières années ont vu apparaître plusieurs essais intéressants et éclairants sur lui. Daniela Goldin Folena l'a qualifié de librettiste au carré, ou le librettiste romantique par excellence,¹ Mariasilvia Tatti a mis en lumière l'imaginaire risorgimental² de certains de ses livrets, Francesco Cento a souligné le patriotisme de nombreux vers,³ Giorgio Pagannone a publié une édition critique-évolutive de *Pia de' Tolomei*,⁴ Emanuele d'Angelo a analysé les livrets de *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Luisa Miller*, *Il trovatore* et *Merope*,⁵ Raffaele Mellace s'est concentré sur *La Battaglia di Legnano* pour souligner les métamorphoses idéologiques du drame bourgeois à l'opéra patriotique,⁶ Annalisa Carbone a étudié les œuvres de jeunesse précédant les livrets.⁷ D'autres contributions ont suivi : la correspondance Verdi-Cammarano,⁸ ainsi que quelques essais dans le domaine de la librettologie.⁹ En outre, l'autobiographie, restée inédite, de Michele Cammarano (fils de Salvatore, né à Naples en 1835 et décédé en 1920) a été publiée¹⁰ qui raconte l'histoire de toute la famille. Enfin, une émission radiophonique a également été consacrée à la figure du librettiste.¹¹

L'analyse textuelle attentive, la consultation constante des documents critiques, la précieuse collaboration des professeurs Camillo Faverzani et Paolo Russo m'ont permis de tracer un profil aussi complet, articulé et respectueux que possible du poète pour la musique qu'a été Salvatore Cammarano. La synthèse qui suit est structurée selon la table simplifiée de la thèse.

¹ Cf. DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in MARIASILVIA TATTI (éd.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 15.

² Cf. MARIASILVIA TATTI, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in MARIASILVIA TATTI (éd.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, pp. 115-129.

³ Cf. FRANCESCO CENTO, «Chi per la patria muor Alma sì rea non ha» *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, Bologna, inEdition, 2009, p. 11.

⁴ Cf. GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006.

⁵ Cf. EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da «Lucia di Lammermoor» a «Turandot»*, Roma, Aracne, 2013, pp. 21-101; EMANUELE D'ANGELO, *Un'eroina alfiereana al San Carlo: la «Merope» di Salvatore Cammarano*, in GRAZIA DISTASO (éd.), *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, Bari, Cacucci, 2007, pp. 227-270.

⁶ Cf. RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in MARIASILVIA TATTI (éd.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, pp. 131-143.

⁷ Cf. ANNALISA CARBONE, «Andrem raminghi e poveri». *Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti*, Napoli, Liguori, 2020.

⁸ Cf. CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021.

⁹ Cf. EDOARDO BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in ILARIA BONOMI ED EDOARDO BURONI (éd.), *Il magnifico parassita Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 115-132; PAOLA CIARLANTINI, *Storia e mito nei libretti italiani d'opera seria tra il 1825 e il 1850*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, XL-XLI 2007-2008*, Macerata, eum, 2011, pp. 315-356; FABRIZIO DELLA SETA, *Una nuova fonte per il libretto del «Trovatore»*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI ED EMILIO SALA (éd.), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-78.

¹⁰ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018.

¹¹ Cf. STEFANO VALANZUOLO *racconta Salvatore Cammarano*, émission de radio du 25 mars 2019, Rai Radio 3, <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/03/Salvadore-Cammarano-3a6f57f2-5d73-4c8e-9b3a-be97b2a548ba.html>.

1. Les Cammarano, une famille d'artistes

Salvatore Cammarano devient le librettiste le plus marquant de la période romantique non seulement grâce à ses nombreux mérites personnels, mais aussi en raison du contexte favorable dans lequel il grandit. Les conditions pour une carrière artistique lui sont offertes dès sa naissance, puisqu'il est élevé dans une famille d'artistes qui lui transmet, jour après jour, sa propre manière de vivre. Son père Giuseppe, son grand-père Vincenzo, ses oncles Filippo et Michele, Giuseppe et Antonio, ses tantes Domenica et Caterina, sont tous des protagonistes significatifs et très appréciés du monde du théâtre et de la peinture, en Italie comme à l'étranger. Au fil des années, Salvatore développe son talent avec détermination et ténacité, tirant parti des opportunités qui lui sont offertes, forgeant sans cesse sa propre personne et conditionnant le monde qui l'entoure.

Pour comprendre sa personnalité, il est important de prendre en compte son environnement familial, car les Cammarano sont des artistes de théâtre depuis plusieurs générations. Les principales sources d'information à ce sujet sont au nombre de trois : *Storia del teatro napoletano* de Vittorio Viviani¹² l'autobiographie de Michele Cammarano¹³ et la *Correspondance Verdi-Cammarano 1843-1852*.¹⁴

Le grand-père, Vincenzo Cammarano (1720-1809), naît à Sciacca, dans la province d'Agrigente, en 1720 et s'installe à Naples à l'âge de quarante-quatre ans. Il joue au théâtre pendant près de quarante ans, donnant vie au personnage de Pulcinella Giancola. Pulcinella est un masque napolitain ancien, inventé au XVII^e siècle par l'acteur Silvio Fiorillo, bien que l'on puisse faire remonter ses origines aux Atellanes, spectacles comiques et satiriques très populaires à Rome dès le IV^e siècle av. J.-C. Au fil des siècles jusqu'à aujourd'hui, Pulcinella incarne le stéréotype du Napolitain : désargenté mais rusé, naïf mais aussi sage, conscient des problèmes mais toujours prêt à sourire, ironique et désabusé, capable de ridiculiser les puissants et de dénoncer toute injustice ou subterfuge. Giancola sait si bien saisir l'esprit du personnage qu'il conquiert un vaste public, tant populaire qu'érudit. Dans ses spectacles, il s'inspire des problèmes concrets des gens ainsi que d'un riche répertoire artistique et théâtral. Il maîtrise parfaitement le dialecte napolitain, perdant toute trace d'accent sicilien. Grâce à son esprit vif, ses répliques pleines de verve, sa gestuelle et sa mimique, il enflamme le public, qui à chaque représentation éclate en rires incontrôlables et en applaudissements chaleureux. En 1802, il se retire de la scène pour des raisons de santé et, lors de sa dernière représentation, qu'il donne assis sur une chaise, il fait ses adieux entre rires et larmes.

Ses deux filles mènent toutes deux une brillante carrière théâtrale : Domenica est chanteuse et actrice (souvent dans le rôle de la servante comique) au Teatro dei Fiorentini et, pendant de nombreuses années, elle est engagée comme deuxième femme au théâtre San Carlino ; Caterina est chanteuse et actrice au Teatro Nuovo. Son fils Filippo prend la relève de Giancola dans sa compagnie théâtrale et incarne pendant plusieurs années Pulcinella. Il poursuit ensuite sa carrière comme acteur, puis comme dramaturge, auteur de nombreuses comédies en dialecte napolitain. Lecteur passionné, il s'essaie à Goldoni et napolitanise plusieurs de ses comédies. Au XVIII^e siècle, la réforme théâtrale de Goldoni avait marqué un tournant décisif dans les théâtres italiens, et Filippo Cammarano y adhère avec conviction, mais aussi dans un esprit critique et suivant sa propre autonomie créative. Pendant un certain temps, il détourne son regard du monde humble des ruelles napolitaines pour se concentrer sur la bourgeoisie aisée. Observateur attentif et perspicace, réaliste et humain, il parvient à unir sa vaste culture à la vie quotidienne des divers quartiers de Naples. Contrairement à de nombreux acteurs et dramaturges talentueux mais peu ou pas instruits, Filippo est un intellectuel, observateur

¹² Cf. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1960.

¹³ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*.

¹⁴ Cf. CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*.

sensible du monde artistique et littéraire, ancien et contemporain. Lorsque Rossini arrive à Naples (en 1815) et commence à rencontrer un grand succès dans les principaux théâtres de la ville, Filippo décide de mettre en scène des adaptations de certaines de ses œuvres. *Il Barbiere di Siviglia* est représenté au Teatro La Fenice et *La Cenerentola* au Teatro del Fondo, avec les modifications nécessaires pour s'adapter au public populaire.

En 1832, *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti est créé au Teatro della Cannobiana de Milan, rencontrant un succès immédiat. Filippo Cammarano en propose une version réduite qui est très appréciée. Étant donné que dans la première moitié du XIX^e siècle, le goût néoclassique est très répandu en Italie, en particulier à Naples, il écrit également des comédies inspirées de la mythologie gréco-romaine : en 1818 est jouée *La fondazione di Napoli o il trionfo di Partenope*, et en 1826, il réécrit en prose la comédie musicale *Il Socrate immaginario* de Giovanni Battista Lorenzi, déjà mise en musique par Giovanni Paisiello. En 1832, il se retire de la scène pour raisons de santé et reçoit du roi Ferdinand II une pension de trente ducats. Durant ses dernières années, il écrit *Vierze strambe e bisbetece* (1837), une comptine en vers dans laquelle il retrace les épisodes de sa vie et les sujets de ses comédies. Il laisse en tout une centaine de textes théâtraux, plusieurs poèmes, de nombreux sonnets (dont deux composés à l'occasion de la mort prématurée de Vincenzo Bellini), quelques livrets d'opéra et même la musique d'une farce. Il meurt en 1842, après une période de maladie. En tant qu'oncle de Salvatore, il exerce une influence considérable sur son neveu dès l'enfance.

Un autre fils de Vincenzo, Giuseppe (le futur père de Salvatore), commence à jouer très jeune, mais se consacre ensuite à sa passion pour le dessin. Il devient un professeur réputé et sous-directeur de la Real Accademia di Belle Arti de Naples, ainsi qu'un peintre reconnu. En 1816, il est sollicité par l'architecte Antonio Niccolini pour peindre le plafond de la salle du Teatro di San Carlo, détruit par un incendie et immédiatement reconstruit. Sa grande toile, encore visible aujourd'hui, orne le plafond : elle représente Apollon présentant à Minerve les plus grands poètes du monde, œuvre réalisée par Giuseppe Cammarano avec l'aide de son frère Antonio et de son fils Giovanni. Figure marquante du néoclassicisme napolitain, il travaille toute sa vie au service des Bourbons. Il peint des fresques au Palais Royal de Naples, au Palais Royal et à la Cathédrale de Caserte, ainsi que dans d'autres lieux prestigieux.

À l'égard de ses enfants et petits-enfants, Giuseppe joue le rôle d'éducateur, les suivant de près et leur enseignant le dessin et l'écriture dès leur plus jeune âge. En outre, la formation théâtrale initiale reçue de son père Vincenzo se transforme en passion authentique : il joue en amateur (dans le rôle de Pulcinella), et avec son frère Antonio, compose et chante des duos que son fils Luigi met en musique et qu'ils présentent à l'occasion de fêtes, mariages et événements publics. Giuseppe épouse Innocenza Mazzacane, avec laquelle il a sept enfants : Giovanni (enlumineur), Salvatore, Vincenzo (enlumineur), Francesco, Luigi (compositeur d'opéra), Carmela et Rosina. Il meurt du typhus en 1850, à l'âge de 84 ans.

Salvatore naît à Naples le 19 mars 1801 et y meurt le 17 juillet 1852. Jusqu'à l'âge de huit ans, il vit aux côtés de son grand-père Vincenzo, qui exerce à la maison tout le charme théâtral de Pulcinella Giancola. Plus tard, son oncle Filippo l'initie à l'art dramatique, tandis que son père Giuseppe lui dispense une éducation de base, espérant que le talent pictural, indéniable chez l'enfant, l'emporte sur son attrait pour le théâtre. Élève prometteur, Salvatore se consacre un temps à la peinture, remportant même quelques prix, mais il décide finalement de suivre sa véritable vocation : la poésie théâtrale.

Dès son jeune âge, il cultive une passion pour la littérature et la poésie. Outre son père, ses professeurs de littérature sont Gabriele Rossetti et l'abbé Quattromani. Ce dernier apprécie particulièrement son talent poétique et conseille à Giuseppe de permettre à son fils de poursuivre des études en littérature dramatique.

En 1819, une Académie Poétique Delphique est fondée à Naples par l'avocat Casini (ou Cascini) qui, passionné par la poésie et le théâtre, invite régulièrement chez lui des poètes et

écrivains. Salvatore participe à ces rencontres littéraires et commence à écrire des sonnets, des tragédies et des comédies, tant sur des modèles classiques (*Priamo*) qu'en dialecte napolitain. En 1819, à seulement 18 ans, le Teatro dei Fiorentini met en scène sa tragédie *Baldovino*. Il écrit ensuite une autre tragédie au titre clairement influencé par Manzoni, *Carlo Magno*, ainsi que plusieurs œuvres en prose pour les théâtres San Carlino et Fiorentini : *Un ritratto e due pittori*, *S'è spento il lume*, *Una festa di ballo*, *Due matrimoni all'oscuro*, *La tomba e il veleno*, *Gioventù vieni ad apprendere*, *Torvaldo*, *L'eroina dell'amor fraterno*, *Il figlio sconosciuto*. Il rédige aussi quelques drames en dialecte napolitain, dans lesquels réapparaît Pulcinella : *La corza de lo centauro a lo campo ossia Pulcinella istruttore de nauto centauro abbotta de mazzate*. D'autres œuvres restent inachevées (*La sposa del bandito*, *Teresa e Foscarini*, *Caterina da Bronia*) ou n'existent qu'à l'état de projet, comme *Malvina di Scozia*, qui ne verra le jour qu'à la fin de sa carrière, représentée en 1851 au Teatro di San Carlo sur une musique de Giovanni Pacini. Vers 1825, suivant les traces de son père, il s'occupe également de scénographie.

En 1827, il épouse sa cousine Angelica (fille du ténor Michele), dont il est tombé amoureux. Très vite, les enfants naissent et la préoccupation constante de Salvatore devient celle de gagner suffisamment pour subvenir aux besoins de sa famille. La carrière de poète ou de librettiste étant peu lucrative, il continue quelques années à exercer dans le domaine pictural. En 1830, il remporte le deuxième prix de la Real Accademia di Belle Arti grâce à un moulage en plâtre.

En 1831, Domenico Gilardoni (1798–1831), poète officiel du Teatro di San Carlo, meurt, et Salvatore espère être nommé à sa place. Il écrit le livret *Belisario* et cherche un musicien et un imprésario pour le mettre en scène, mais ses espoirs sont déçus : l'opéra ne sera représenté qu'en 1836 au Teatro La Fenice de Venise, sur une musique de Gaetano Donizetti.

Le 3 novembre 1834, au Teatro del Fondo, est représenté l'opéra *La Sposa*, sur une musique du jeune Egisto Vignozzi (1821–1895), alors âgé de treize ans. L'œuvre reçoit un accueil modéré et n'est jouée qu'une seule fois. Sur le livret original, Salvatore Cammarano est désigné comme poète dramatique et coordinateur des Théâtres Royaux, confirmation du rôle qui lui a déjà été confié par l'imprésario du Teatro di San Carlo, et qu'il conservera toute sa vie.

L'année 1835 marque un tournant décisif dans la vie de Cammarano : c'est l'année de la reconnaissance définitive. Le 27 janvier, la tragédie lyrique *Ines de Castro* est représentée au Teatro di San Carlo, sur une musique de Giuseppe Persiani et la célèbre Maria Malibran dans le rôle principal. Le public applaudit, mais l'œuvre est jouée seulement neuf fois, car la censure bourbonnienne — qui a mis plus d'un an à autoriser sa création — la bannit effectivement des scènes napolitaines. En revanche, dans les années suivantes, le livret est repris et mis en musique par cinq autres compositeurs et l'opéra est représenté dans diverses villes : Mantoue, Lisbonne, Novare, Padoue, Paris... Salvatore lui-même reprendra ce livret peu avant sa mort, et le 27 décembre 1851, l'œuvre est jouée au Teatro di San Carlo de Naples sous le titre *Malvina di Scozia*, sur une musique de Giovanni Pacini (Cammarano mourra quelques mois plus tard).

Le 25 février 1835 naît son quatrième enfant, Michele, et le besoin d'une source de revenu stable devient crucial. Le travail et les efforts ne rebutent pas le chef de famille, au contraire, ils le stimulent. Plusieurs circonstances favorables se présentent. D'abord, la direction du Teatro di San Carlo change : l'imprésario Barbaja, efficace mais autoritaire, est remplacé par une Société d'industrie et de beaux-arts. Le 8 juillet, au Teatro del Fondo, est représenté le mélodrame en deux actes *Un matrimonio per ragione*, avec une musique de Giuseppe Staffa et deux interprètes de renom : la prima donna Fanny Tacchinardi-Persiani et le baryton Giorgio Ronconi. Le public applaudit, et parmi les spectateurs se trouve également Gaetano Donizetti, musicien déjà célèbre, qui travaille de manière stable au Teatro di San Carlo depuis 1822. Quelques jours plus tard, il écrit à un ami à Paris, exprimant son enthousiasme pour le spectacle

et sa satisfaction d'avoir terminé la partition d'un nouvel opéra sur un livret du même poète : *Lucia di Lammermoor*. Le 26 septembre 1835, l'œuvre est triomphalement créée au Teatro di San Carlo. Le succès est immédiat, renouvelé chaque soir, puis dans d'autres théâtres. Pour Donizetti et Cammarano, c'est l'apogée, et leur collaboration devient étroite. En trois ans, ils composent sept opéras : *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz* et *Poliuto*.

La censure rigide des Bourbons influence profondément l'activité théâtrale de l'époque. *Poliuto* est jugé irréprésentable, car les questions religieuses ne doivent pas être abordées sur scène. Après des mois d'ajustements, d'attente et de négociations, Donizetti est tellement indigné qu'il préfère renoncer à ses débuts et à l'environnement napolitain : il démissionne et part pour Paris, où il arrive le 21 octobre 1839. Là, il trouve de nouveaux engagements prometteurs, notamment un accord pour une version française de *Poliuto*, qui sera représentée le 10 avril 1840 à l'Opéra de Paris sous le titre *Les Martyrs*, sur un livret d'Eugène Scribe (adaptation élargie du texte de Cammarano) et une partition révisée.

Poliuto ne sera représenté au Teatro di San Carlo que le 30 novembre 1848, sept mois après la mort de Donizetti. L'histoire tourmentée de cette œuvre est significative pour comprendre le contexte dans lequel vit et travaille Cammarano. Comparée à la France, la liberté d'expression en Italie – et en particulier dans le Royaume des Deux-Siciles – est beaucoup plus restreinte. De nombreux musiciens et écrivains préfèrent s'exiler, et les intellectuels les plus engagés politiquement émigrent pour fuir les persécutions. Cammarano, quant à lui, ne quitte jamais Naples. Le départ de Donizetti marque donc une interruption brutale de leur collaboration, bien que quelques années plus tard, Donizetti propose à Salvatore de retravailler ensemble. Mais le librettiste préfère une collaboration directe et constante avec le compositeur, et refuse donc. En témoignage indirect de la confiance persistante qu'il lui accorde, Donizetti se fait envoyer son livret du *Conte di Chalais*, déjà mis en musique par Giuseppe Lillo en 1839, le retouche légèrement, change le titre en *Maria di Rohan*, en compose la musique et l'opéra est représenté avec grand succès à Vienne, au prestigieux Théâtre de la Porte de Carinthie, en 1843.

En 1840, à Naples, Saverio Mercadante est nommé directeur du Conservatoire, poste qu'il occupera pendant trente ans, jusqu'à sa mort en 1870. Entre 1839 et 1851, Cammarano compose pour lui huit livrets : *Elena da Feltre*, *La vestale*, *Il proscritto*, *Il reggente*, *Il vascello de Gama*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*, *Medea*. Durant ces mêmes années, il collabore également avec de nombreux autres musiciens : Giuseppe Lillo, Alessandro Nini, Giovanni Pacini, Federico Ricci, Achille Peri, Luigi Cammarano, Vincenzo Battista, Nicola De Giosa. Travailleur tenace et perfectionniste, il devient le librettiste le plus apprécié et le plus demandé de ces années-là.

En 1843, le jeune Giuseppe Verdi souhaite également collaborer avec lui et, alors qu'il est à la recherche d'un nouveau sujet pour l'opéra qu'il doit présenter au Teatro La Fenice de Venise, il lui écrit une lettre. Salvatore ne peut accepter immédiatement un nouvel engagement, mais par la suite, Verdi et Cammarano nouent une amitié sincère fondée sur une estime réciproque. Entre 1844 et 1851, ils donnent naissance à quatre œuvres : *Alzira*, *Luisa Miller*, *La battaglia di Legnano* et *Il trovatore*. Si *Alzira* connaît une série de vicissitudes et ne rencontre finalement qu'un accueil mitigé du public, les trois autres sont, en revanche, très appréciées, en particulier *Il trovatore*, qui reste encore aujourd'hui l'un des opéras les plus joués dans les théâtres du monde entier. Malheureusement, le duo Verdi-Cammarano ne réalise pas les autres projets tant espérés par Verdi (notamment *Re Lear*, tiré de William Shakespeare), à cause de la disparition prématurée de Salvatore.

Dans son *Autobiographie*, Michele raconte que la maladie oblige son père à rester alité pendant près d'un an. Entouré de l'affection de sa famille, il continue à écrire des vers. Son collègue Leone Emanuele Bardare l'assiste pour achever le livret de *Il trovatore*. Il s'éteint le 17 juillet 1852.

Giuseppe Verdi apprend la nouvelle du deuil par un stupide journal théâtral¹⁵ et c'est pour lui une profonde douleur.¹⁶ Sa dernière lettre à Salvatore est datée du 19 juillet 1851 : c'est le jour des funérailles, mais Verdi encourage inlassablement son ami.¹⁷ À ses mots touchants succède un geste tout aussi attentionné et affectueux : l'envoi d'une somme importante à la veuve Angelica, en paiement du livret de *Il trovatore* et, simultanément, comme contribution pour soutenir la famille.

Parti du masque de Pulcinella, Salvatore accomplit un parcours extraordinaire dans sa courte vie, jusqu'à écrire le livret d'un chef-d'œuvre immortel. Toutefois, après sa disparition, la veuve Angelica rencontre des difficultés économiques pour subvenir aux besoins de la nombreuse famille et reçoit l'aide des frères de Salvatore. Son fils Michele devient un peintre estimé. Il remporte de nombreux prix, dont une médaille d'or en 1873 à l'Exposition Internationale de Vienne, une médaille de première classe à l'Exposition Universelle de Philadelphie en 1876, et une autre en 1883 à l'Exposition de Rome. En 1887, pour célébrer les quatre cent trente Italiens morts dans la tentative de conquérir l'Érythrée, le Ministère de l'Instruction Publique lui commande l'œuvre *Battaglia di Dogali* et il s'installe pendant cinq ans en Érythrée afin de réaliser une toile aussi fidèle que possible à la réalité. En 1900, il accepte la chaire de peinture du paysage à l'Académie des Beaux-Arts de Naples et retourne vivre dans sa ville natale. En outre, à la même époque, il est nommé Chevalier de la Couronne d'Italie.

En conclusion de ce premier chapitre, une considération s'impose. Dans la première moitié du XIXe siècle (jusqu'en 1861, date de l'unification du Royaume d'Italie, et, en réalité, jusqu'en 1877 avec la Loi Coppino qui étend l'obligation scolaire jusqu'à neuf ans), l'école publique n'existe pas dans la péninsule italienne, et le taux d'analphabétisme avoisine les quatre-vingts pour cent. Par conséquent, cela élargit énormément les horizons d'une vie que de naître dans une famille cultivée et artistiquement créative. De ce point de vue, Salvatore Cammarano a eu de la chance, car il a eu le privilège de recevoir une formation théâtrale, littéraire et artistique dès son plus jeune âge et de bénéficier d'incitations constantes pour s'améliorer lui-même et pour améliorer ses capacités expressives. En effet, la polyvalence qui le caractérisera en tant que librettiste trouve ses racines dans cette formation originale et dans cet esprit de famille qui implique la recherche de l'excellence à travers une étude intense et constante dans de nombreux domaines : la lecture, l'écriture, le chant, le dessin, la récitation... Dans sa biographie, son fils Michele rappelle, en effet, que dans la famille, on n'admettait pas qu'il y ait des médiocres parmi les Cammarano, mais que tous travaillaient d'un très grande force à des projets intelligentes, prenant soin de l'éducation des plus jeunes.¹⁸ Recevant des stimulations culturelles constantes et vivant au quotidien dans un environnement artistiquement collaboratif, Salvatore affine sa sensibilité : lecteur passionné et poète attentif, il devient un homme de théâtre accompli, capable d'interagir de manière constructive tant avec les compositeurs qu'avec les impresarios, et même de négocier avec les sévères censeurs bourbonniens. Sa défense calme et persévérante de la créativité artistique, à une époque et dans un contexte où la liberté est fortement menacée, marquera profondément sa personnalité.

2. Naples, capitale européenne

Outre le cadre familial, la formation de Salvatore Cammarano est déterminée par l'environnement socio-culturel napolitain, puisqu'il vit constamment dans sa ville natale. Bien

¹⁵ Cf. GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 507.

¹⁶ Cf. GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 507.

¹⁷ Cf. GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 254.

¹⁸ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 71.

que, dans la première moitié du XIXe siècle, des villes comme Venise, Milan, Florence, Paris, Vienne et Londres... soient animées et attirent des artistes pour des séjours plus ou moins longs, il ne souhaite jamais quitter Naples pour s'installer ailleurs. Il convient donc de s'attarder sur les principales caractéristiques de la capitale parthénopéenne.

Entre le XVIIIe et le XIXe siècle, Naples constitue un centre d'attraction pour toute l'Europe. Déjà dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, c'est la ville la plus importante et la plus peuplée de toute la péninsule, ayant une intense activité portuaire et économique. Environ deux fois plus grande que Milan et quatre fois plus que Rome, elle est la deuxième ville d'Europe après Paris. En outre, elle est un centre culturel et musical vivant, l'une des principales étapes du Grand Tour effectué par les intellectuels, artistes et nobles qui, publiant ensuite leurs récits de voyage, en amplifient le charme. En 1817, Stendhal écrit dans le récit de son voyage en Italie qu'il n'oubliera jamais la Via Toledo et que Naples est la plus belle ville de l'univers.¹⁹ Goethe, quant à lui, note dans son journal de voyage, daté du 16 mars 1787, que Naples est un véritable paradis.²⁰

Au-delà de ses beautés naturelles, son charme tient aux souvenirs antiques (les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, les thermes et villas romains...) et aux progrès économiques et sociaux récents. Historiquement, c'est l'époque des Bourbons qui, malgré de nombreuses contradictions, introduisent des réformes et font de la capitale du royaume une splendide ville baroque, dotée d'un système d'égouts et d'un réseau hydraulique. Le niveau de vie est très différent selon les classes sociales, et la magnificence des palais aristocratiques coexiste avec la misère et l'indigence des ruelles les plus sombres. Toutefois, des œuvres à l'urbanisme extraordinaires sont projetées.

En 1737, Charles de Bourbon, roi de Naples, puis roi d'Espagne et des Indes, embellit Naples d'un grand théâtre d'opéra qui porte encore son nom aujourd'hui : le Real Teatro di San Carlo. C'est le plus ancien théâtre lyrique d'Europe, modèle pour les théâtres suivants dans le monde. Le même architecte qui conçoit le Teatro di San Carlo, Giovanni Antonio Medrano, reçoit aussi la mission de projeter le Palais Royal de Portici et celui de Capodimonte, auxquels participeront ensuite d'autres architectes.

Entre 1753 et 1762 est réalisé l'aqueduc de Vanvitelli : une œuvre magistrale d'ingénierie hydraulique, longue de 38 km, dotée de ponts artistiquement élégants, construits sur un modèle romain, et déclarée patrimoine immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 1997. Entre 1762 et 1763 est construit le Cimetière des trois cent soixante-six fosses, en dehors des murs de la ville, dont une section est consacrée aux pauvres, selon des critères de rationalisation des sépultures conformes aux principes des Lumières. En même temps que le cimetière, Ferdinand IV commande au même architecte Ferdinando Fuga le Real Albergo dei Poveri : une institution caritative destinée à rééduquer les détenus, accueillir les orphelins et les pauvres, pour les éduquer et leur enseigner un métier. Le gigantesque projet n'est jamais complètement achevé, mais le grand édifice fascine encore par son élégante majesté. En 1838, on y ouvre une école de musique, puis une école pour sourds-muets.

De 1830 à 1859 règne Ferdinand II, qui favorise le progrès économique et social, en lançant la construction d'infrastructures importantes. Le premier système d'éclairage au gaz de la péninsule est inauguré à Naples en 1832, et les premiers ponts en fer sont construits sur le fleuve Garigliano en 1832 et sur la rivière Calore en 1835. Le 3 octobre 1839 est inaugurée la première ligne ferroviaire : la Naples-Portici, longue de sept kilomètres et à double voie. En outre, en 1845, Ferdinand II parraine le septième congrès des scientifiques italiens, qui se tient à Naples du 20 septembre au 5 octobre. Parmi les nombreuses initiatives promues à cette

¹⁹ Cf. STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, révisé et préfacé par Henri Martineau, Paris, Le divan, 1927, vol. III, p. 221.

²⁰ Cf. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87*, Milano, Manini, 1875, p. 230.

occasion, on note l'inauguration de l'Observatoire du Vésuve, qui deviendra dans les années suivantes un point de référence européen important pour les études de volcanologie.

Si la ville de Naples entre le XVIIIe et le XIXe siècle constitue un centre d'attraction pour l'Europe entière, ce qui fascine le plus Salvatore, c'est la vitalité artistique, musicale et théâtrale qui la distingue.

Le philosophe et homme politique français Charles de Brosses (1709–1777), collaborateur de l'*Encyclopédie* et président du parlement de Dijon, effectue un voyage en Italie entre 1739 et 1740. Près d'un siècle plus tard, en 1836, est publiée à titre posthume une collection de lettres qu'il a écrites à ses amis à cette époque, et, parmi les nombreuses considérations d'ordre historique, anthropologique, linguistique et œnologique, il rapporte souvent des anecdotes et réflexions sur la musique. Arrivé à Naples, il écrit que Naples est la capitale du monde musical.²¹ Dans sa vaste et détaillée *Storia del teatro napoletano*, Vittorio Viviani affirme que Naples était devenue la patrie des musiciens.²²

Au XVIIIe siècle, Naples se targue d'une tradition d'enseignement musical extrêmement originale et appréciée. L'école musicale napolitaine naît au XVIe siècle à partir de quatre différents instituts de charité créés pour accueillir les enfants des rues, orphelins et/ou pauvres, dans le but de leur offrir une éducation de base et de les préparer à un métier. Parmi les différentes matières enseignées figure aussi la musique, surtout le chant, la composition et certains instruments comme le violon, le clavecin, la harpe et le cor. Au fil des années, ceux qui apprennent à bien chanter, à jouer d'un instrument ou à composer de la musique trouvent facilement du travail en ville, puis sont demandés dans d'autres États. L'enseignement musical est alors renforcé et confié à de valeureux maîtres. Ces orphelinats deviennent les Conservatoires de Santa Maria di Loreto (1537), della Pietà dei Turchini (1573), dei Poveri di Gesù Cristo (1589) et de Sant'Onofrio a Porta Capuana (1598). Au XVIIIe siècle, même les familles aristocratiques commencent à y envoyer leurs enfants afin d'étudier la musique, en payant une pension mensuelle.

De nombreux compositeurs illustres se forment à l'école napolitaine : Alessandro et Domenico Scarlatti, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Niccolò Piccinni, Nicola Porpora, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello... Leur renommée dépasse les frontières et atteint les cours européennes.

Dès la moitié du XVIIe siècle, des opéras sont représentés à Naples, pour la plupart en provenance de Venise et mis en scène par des compagnies itinérantes. Les années suivantes voient également apparaître des œuvres de compositeurs locaux, généralement au Teatro San Bartolomeo, jusqu'en 1737, lorsque le Teatro di San Carlo est inauguré. Le moment de plus grand éclat de l'école musicale napolitaine commence cependant à partir de 1730 et dans les décennies suivantes, avec la naissance d'un nouveau genre : l'opéra bouffe. En septembre 1732 est représentée avec un grand succès au Teatro dei Fiorentini la comédie en musique *Lo frate 'nnamorato* de Giovanni Battista Pergolesi, sur un livret de Gennaro Antonio Federico. L'année suivante, lors de la soirée de la première du drame lyrique en trois actes *Il prigionier superbo*, est présenté l'intermède musical en deux actes *La serva padrona*, de nouveau avec musique de Pergolesi et livret de Federico. Le public en est enthousiaste, le spectacle est repris plusieurs soirs et est bientôt joué dans les principaux théâtres italiens et européens. En 1752, *La serva padrona* est représentée à Paris et son retentissement est tel qu'il provoque une controverse, connue sous le nom de « querelle des bouffons », entre « le coin du roi » – c'est-à-dire les défenseurs du théâtre lyrique français, représenté principalement par Jean-Philippe Rameau et Jean-Baptiste Lully – et « le coin de la reine » – c'est-à-dire les partisans des nouvelles tendances musicales italiennes, comme Rousseau, Diderot, d'Holbach, Grimm.

²¹ Cf. CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites en 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, vol. I, pp. 338, 347.

²² Cf. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 293.

Dans la France prérévolutionnaire traversée par les fermentations idéales des Lumières, le théâtre devient également un lieu politisé d'où jaillissent des étincelles qui enflamment les esprits et déclenchent des critiques sociales explicites. Les paroles finales de Serpina résonnent audacieuses et provocatrices dans une société encore rigoureusement structurée en classes : « Et de servante je suis déjà devenue maîtresse ». En Italie, elles provoquent des applaudissements au théâtre et, quelques années plus tard, elles seront accompagnées par la verve irrésistible de Figaro dans *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello (1782), puis dans celui de Gioachino Rossini (1816), deux œuvres célèbres tirées de la comédie homonyme de Beaumarchais (1775) et deux excellents exemples de serviteurs bien plus rusés que leurs maîtres ou clients aristocratiques.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, Naples continue d'être la capitale de la musique, accueillant les personnages les plus illustres et formant d'excellents musiciens. La sensibilité au théâtre concerne de différente façon aussi bien les nobles que le peuple. Dispersés dans les différents quartiers de la ville, on rencontre des cloîtres, des salons, des baraques en bois et des espaces en plein air où se produisent, de jour comme de nuit, des comiques de rue, des conteurs, des marionnettistes. Grâce à leur comique immédiat, souvent empreint d'une satire mordante en dialecte, ils rapprochent le peuple moins cultivé de l'activité théâtrale exercée dans de nombreuses institutions, publiques et privées.

La ville compte de très nombreux théâtres ; ceux réservés à l'opéra sont au nombre de cinq : le Teatro di San Carlo, le Teatro del Fondo, le Teatro Nuovo, La Fenice et le Teatro Partenope. En plus de ceux-là, il en existe d'autres pour les pièces en prose, pour les farces en dialecte napolitain, pour les *pulcinellate* et pour les marionnettes. Les théâtres les plus importants sont les deux royaux : le *San Carlo* et le Teatro del Fondo. C'est là que sont joués les opéras et les ballets : dans le premier surtout l'*opera seria*, dans le second principalement les œuvres semi-sérieuses et comiques. Les chanteurs, musiciens et compositeurs les plus applaudis d'Italie et d'Europe se produisent au Teatro di San Carlo, qui, à l'époque, est une véritable excellence et peut accueillir plus de trois mille spectateurs. Dans la nuit du 13 février 1816, le Teatro di San Carlo est détruit par un incendie, mais l'habile impresario Domenico Barbaja accepte la mission de le reconstruire et promet au roi Ferdinand I^{er} de ne prendre que huit mois. En effet, il organise un chantier actif vingt-quatre heures sur vingt-quatre et réalise un joyau d'architecture contenant une immense salle et six rangées de loges, comportant chacune trente petits balcons. Le nouveau théâtre est inauguré le 12 janvier 1817, plus resplendissant, somptueux et imposant qu'auparavant.

Compte tenu du nombre élevé de théâtres présents à Naples au XIX^e siècle, on comprend déjà l'importance de l'activité théâtrale à cette époque. De plus, les théâtres d'opéra proposent souvent deux représentations par jour : la première commence entre 19h30 et 21h00 et dure environ trois heures, la seconde débute entre 1h00 et 2h00 du matin. Le répertoire est en grande partie composé d'œuvres nouvelles d'auteurs contemporains, auxquelles s'ajoutent les œuvres les plus célèbres du passé, qui sont reprises.

Pour les œuvres ayant le plus de succès, il peut arriver qu'elles soient jouées en même temps dans deux ou trois théâtres, montées par des compagnies différentes. Étant donné les cinq théâtres d'opéra actifs en ville, on compte en moyenne sept cents représentations par an de cent cinquante œuvres, mais puisque certaines sont représentées dans plusieurs théâtres la même année, cela ne signifie pas qu'il s'agisse effectivement de cent cinquante œuvres différentes.²³ De 1809 à 1840, les deux théâtres royaux sont gérés par l'impresario Domenico Barbaja, un homme d'affaires si habile qu'il parvient pendant plusieurs années à coordonner l'activité lyrique à Naples, Vienne et Milan, se déplaçant en diligence et mettant environ une semaine pour rejoindre Vienne.

²³ Cf. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh University Press, 1984, p. 8.

Ce contexte napolitain dynamique est idéal pour Salvatore, mais non dénué d'embûches : la censure bourbonnienne est très stricte et les impresarios adoptent parfois des attitudes autoritaires voire malhonnêtes. Salvatore connaît bien tout cela, car son grand-père Giancola, son père Giuseppe et ses oncles ont dû eux aussi composer avec le monde de la cour et son régime policier rigide.

De l'autobiographie de Michele Cammarano émergent des attitudes différentes de la part de ses ancêtres vis-à-vis du contexte politico-historique. Le roi Ferdinand préfère la comédie de Pulcinella Giancola aux opéras mis en scène au Teatro di San Carlo et, certains soirs, assiste aux spectacles, échange des répliques en direct avec l'acteur habile ou discute avec lui à la fin du spectacle. Le peintre et professeur réputé Giuseppe (père de Salvatore) et son frère Antonio (lui aussi peintre) sont deux royalistes passionnés,²⁴ qui peignent en outre pour la cour des portraits, tableaux et fresques. En revanche, la sœur cadette de Salvatore, Rosina, prend ses distances vis-à-vis des idées paternelles et penche pour les idéaux libéraux, à l'instar de son frère Luigi, musicien, qui s'engage activement dans la lutte politique, participe à la Garde Civique et est arrêté lors des soulèvements de 1848 à Naples. Michele trace aussi un profil libéral de son père Salvatore, mais ce qui ressort surtout dans son attitude, c'est la prudence : réservé, taciturne et calme, il cherche à éviter les risques et les dangers tant pour lui que pour sa famille. Cela invite à quelques réflexions.

Ayant choisi la profession de librettiste tout en restant à Naples et en ayant une famille nombreuse à entretenir (six enfants), il ne serait pas raisonnable de s'exposer témérairement, risquant de se retrouver sans aucune source de revenu. Dans sa monographie, John Black écrit que Cammarano est apolitique dans ses livrets et que, par rapport aux sources, il supprime toujours les situations et les affirmations les plus critiques envers le pouvoir en place ou explicitement favorables à la liberté et à l'indépendance nationale. Ce jugement est repris dans d'autres textes critiques, mais il est indirectement démenti par Mariasilvia Tatti et Francesco Cento, qui soulignent les idéaux risorgimentaux exprimés par le librettiste dans plusieurs de ses œuvres.

Comme Verdi, Cammarano ne s'enrôle pas comme volontaire ni ne construit de barricades en 1848, mais ce sont précisément eux qui créent l'œuvre la plus ardemment patriotique du monde de l'opéra : *La battaglia di Legnano* (1849). De lui-même, Verdi écrit dans une lettre à Piave qu'il ne peut se permettre de prendre les armes pour des raisons de santé, mais qu'il assume en revanche le rôle de tribun.²⁵ En créant *La battaglia di Legnano*, lui et le librettiste donnent voix aux idéaux de liberté et d'indépendance qui étaient à la base de la République romaine, née le 9 février 1849 et défaite le 4 juillet 1849 à cause de l'intervention militaire de Louis Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III. Soit on pense qu'ils ont agi par opportunisme, simplement pour satisfaire la demande des commanditaires (l'œuvre est créée le 27 janvier 1849 au Teatro Argentina de Rome), soit on reconnaît que, pouvant enfin s'exprimer sans devoir éviter les récifs de la censure,²⁶ Cammarano est tout sauf apolitique.

Probablement dès 1832, mais officiellement à partir de 1834, Salvatore exerce le rôle de *maestro concertatore* (aujourd'hui on dirait directeur de scène) au Real Teatro di San Carlo et le conserve toute sa vie ; à partir de 1834, il est également poète dramatique et régisseur des Théâtres Royaux.²⁷ En réalité, sa seule source de revenu mensuelle assurée provient de ces emplois auprès de la cour bourbonnienne : chercher des compromis est vital, c'est-à-dire, littéralement, une garantie de survie.

²⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 82.

²⁵ Cf. Lettre n° 109 de Verdi à Francesco Maria Piave del 21 avril 1848, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi Lettere*, Torino, Einaudi, 2012, p. 192.

²⁶ Cf. Lettre n° 261 de Cammarano à Giuseppe Verdi du 26 avril 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (ed.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 261.

²⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 16.

La volonté de négocier, c'est-à-dire d'éviter autant que possible les affrontements avec les censeurs, implique de la part de Cammarano un effort constant, mais nécessaire, pour pouvoir poursuivre son activité créatrice. En effet, il n'obtient pas toujours l'autorisation de représenter ses œuvres : *Poliuto*, musique de Donizetti, est interdit par le souverain en personne en 1838 et ne sera représenté à Naples que dix ans plus tard, en 1848 ; *Virginia*, musique de Mercadante, est bloquée en 1850 et ne sera jouée qu'en 1866, soit cinq ans après l'Unité de l'Italie et presque quatorze ans après la disparition de Salvatore ; *Elena da Feltre*, première œuvre réalisée avec Mercadante, peut être jouée, mais entraîne une remontrance du librettiste par les censeurs, qui lui imposent de modifier deux vers – « Qui m'atterro a' piedi tuoi / Qual mi prostro innanzi a Dio » (III, 2) – et de payer une amende. Sur le moment, Salvatore obtempère et dans la version actuelle du livret, le second vers ne figure pas. Toutefois, il semble que le chanteur ait répété en scène les deux vers incriminés et, certainement, le librettiste réintroduit dans des livrets ultérieurs l'image d'un amour terrestre si fort qu'il rivalise avec l'amour divin.

D'autre part, *Elena da Feltre* – comme beaucoup d'autres opéras écrits par Cammarano – n'est pas une œuvre de divertissement, mais possède une valeur civique, morale et religieuse, offrant l'exemple d'une femme victime de personnages puissants et scélérats, mais prête à se sacrifier au nom des liens familiaux et des idéaux. Cammarano utilise souvent une écriture allusive plutôt qu'explicite, car il y est contraint par le contexte oppressif bourbonien. Cela ne peut être interprété comme une conséquence de son apolitisme, mais comme une compétence supplémentaire dans la composition de textes poétiquement raffinés, imprégnés de thématiques politiques, religieuses et sociales d'une grande actualité, mais rendus acceptables même pour la sévère police bourbonienne.

Un élément supplémentaire qui dément l'apolitisme de Cammarano est son vif intérêt pour l'histoire. Folco Portinari a affirmé que le véritable auteur du mélodrame historique romantique est Salvatore Cammarano, surtout et avant tout le Cammarano de Donizetti.²⁸ Il ne fait aucun doute que la majorité des œuvres que ce couple complice réalise est de caractère historique, à commencer par *Lucia di Lammermoor*, tirée du roman historique de Walter Scott *The Bride of Lammermoor*, puis *Belisario* (que Cammarano avait déjà écrit de manière autonome quelques années auparavant, inspiré du général byzantin qui combattit pour Justinien et qui est considéré comme l'un des plus grands chefs militaires de l'Empire romain d'Orient), ensuite *L'assedio di Calais* (inspiré de l'événement de 1346 qui déclencha ce qui sera appelé la guerre de Cent Ans), puis *Roberto Devereux* (conclusion idéale de la soi-disant trilogie de la cour anglaise, avec *Anna Bolena* et *Maria Stuarda*), pour finir avec *Poliuto* (tiré de la tragédie *Polyeucte* de Pierre Corneille, qui raconte le martyre du magistrat romain converti au christianisme au troisième siècle).

Cependant, il est aussi vrai que Cammarano a composé beaucoup d'autres livrets à thème historique, pour de nombreux compositeurs. Et il est tout aussi vrai que les divers contextes historiques qu'il choisit apparaissent toujours plus vraisemblables que véritables et ont toujours représenté, indirectement, des métaphores du présent. La même *Battaglia di Legnano* est une œuvre historique, mais la lutte contre Barberousse prend la valeur d'un hymne au patriotisme. De même, la scène finale de *Virginia*, quand le père embrasse sa fille bien-aimée et la poignarde pour l'empêcher de tomber dans les mains d'hommes de pouvoir corrompus et assassins, possède une puissance symbolique qui dépasse le moment contingent pour devenir un cri ultime contre les tyrans de toute époque.

Manzoni choisit le XVII^e siècle comme toile de fond pour *Les Fiancés* et l'utilise pour dénoncer les abus de la société du XIX^e siècle ; de même, Cammarano situe ses livrets dans

²⁸ Cf. FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 101.

des contextes historiques qui lui permettent de faire émerger des problématiques d'une grande actualité, qu'il ne pourrait pas proposer telles quelles directement au théâtre.

3. *Librettiste par choix*

Salvatore se forme dans un environnement familial et un contexte socio-culturel très stimulants. Doté d'un talent remarquable aussi bien pour la peinture que pour le théâtre, il suit jusqu'à l'âge de trente ans les traces de son père, obtenant d'excellents résultats à l'Académie des Beaux-Arts, puis décide de se consacrer à sa passion la plus authentique : la poésie pour musique. Très probablement, le choix de devenir librettiste n'est pas facile.

Il suppose tout d'abord une prise de distance psychologique par rapport à son père, ainsi que le renoncement à hériter de sa profession estimée ; en second lieu, cela signifie opter pour un travail précaire, parfois pressant, parfois inexistant, et le plus souvent peu rémunérateur. Au début du XIXe siècle, en effet, ceux qui écrivent des livrets exercent cette activité comme passe-temps, non comme profession. Il s'agit souvent de nobles qui se plaisent à faire de la poésie, ou de notaires et d'hommes de loi qui n'ont pas besoin de revenus supplémentaires. Pour Salvatore Cammarano, la situation est totalement différente. Marié à vingt-six ans, il doit subvenir aux besoins d'une famille nombreuse : une source de revenu lui est indispensable. En outre, c'est un grand lecteur et un perfectionniste : il ne peut accepter d'écrire des vers durant ses moments libres et de manière dilettante. Troisièmement, la profession de librettiste est loin d'être prestigieuse, elle est même considérée comme subalterne. Au XVIIIe siècle, les textes de Metastasio sont appréciés comme de la véritable poésie et sont mis en musique par de nombreux compositeurs ; personne n'oserait dire que Metastasio n'est pas un poète, mais un simple librettiste. En effet, à Vienne, il devient poète de cour ou poète césarien. Le terme librettiste entre en usage au XIXe siècle pour souligner un changement de considération sociale envers ceux qui fournissent les textes aux musiciens. En plus d'être subordonné au compositeur, le librettiste est aussi fortement soumis aux goûts du public. Les coûts de gestion des théâtres sont élevés et — pour éviter la faillite fréquente — les impresarios dictent la loi, imposant des délais très serrés, exigeant des modifications constantes des livrets afin de valoriser les chanteurs et de pouvoir représenter le même spectacle plusieurs soirs de suite. Le mot 'livret' assume des connotations réductrices par rapport au plus noble 'livre', et se répand une attitude d'agacement envers ces petits fascicules encombrants qui ne seraient guère plus que des programmes de soirée à l'opéra. Les musicologues et les critiques musicaux qui, surtout au cours des quarante dernières années, ont étudié le rôle et le langage des livrets s'accordent à considérer que ces textes ne sont pas autonomes, mais serviles, fonctionnels à la musique et à la scène. Par conséquent, au XIXe siècle, l'auteur des livrets n'est plus considéré comme un vrai poète, mais comme un simple 'faiseur de mots' au service du génie créatif du musicien.

Salvatore, pourtant, est un admirateur des grands poètes italiens, gréco-latins et étrangers : Dante, Pétrarque, L'Arioste, Le Tasse, Shakespeare, Schiller... Comment peut-il tolérer de se consacrer à une profession considérée comme servile, fade, approximative ? Entre doutes et incertitudes, enthousiasmes et perplexités, il opte pour la profession de librettiste, mais à sa manière. Trentenaire, homme de théâtre cultivé, lecteur insatiable, expert en peinture, en jeu d'acteur, en dramaturgie, en mise en scène et en scénographie, il décide d'écrire des livrets en donnant le meilleur de lui-même. Autrement dit, sans la désinvolture et la superficialité du dilettante, précédant avec méthode et rigueur, ayant la conscience que cette profession exige une étude approfondie et mérite une pleine dignité artistique et littéraire.²⁹ Cammarano ne formalise pas ces principes dans des ouvrages dédiés, il n'est pas l'auteur d'essais théoriques.

²⁹ Cf. ANNALISA CARBONE, *Andrem raminghi e poveri*, p. 11.

Mais à plusieurs reprises, dans les préfaces de ses livrets, il s'adresse aux lecteurs/spectateurs pour préciser ce qui est fondamental pour lui. De ces brèves interventions et des échanges épistolaires avec les compositeurs avec lesquels il collabore durant vingt ans de carrière, on peut déduire sa conception de la dignité de la profession de librettiste.

Avant tout, sa manière originale de se rapporter aux deux principaux écrivains italiens du XIX^e siècle est intéressante : Alessandro Manzoni et Giacomo Leopardi. Vers 1820, il écrit une tragédie au titre clairement inspiré de Manzoni : *Carlo Magno* ; dès son premier livret (*Belisario*), il adhère aux nouveaux principes de poétique exposés par Manzoni dans la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, publiée à Paris en 1823 ; dans ses livrets ultérieurs, l'unité de temps et de lieu est le plus souvent absente. Dans *Il vascello de Gama* (autre œuvre à fond historique, musique de Mercadante), entre le prologue et le premier acte, il y a un écart de quinze ans (de 1565 à 1580) et au fil de l'œuvre, le cadre change d'un acte à l'autre (passant de la mer portugaise à la ville de Coimbra, à l'océan Atlantique, jusqu'aux côtes de Mauritanie) ; dans *Il trovatore*, l'histoire progresse malgré de nombreux retours narratifs de plusieurs années en arrière (parfois de quinze ans), et les fréquents flashbacks compliquent la structure d'une intrigue déjà complexe, la rendant cependant plus captivante et pleine de suspense. En outre, il partage avec Manzoni à la fois la sensibilité religieuse et l'attention portée aux humbles. La moralité chrétienne, l'espérance en une justice d'outre-tombe, la foi en une providence réparatrice des injustices terrestres sont des thèmes présents dans beaucoup de ses livrets et, en vérité, dans de nombreuses œuvres du XIX^e siècle. D'un point de vue personnel, il est légitime de supposer que Salvatore est un homme de foi authentique, puisque Michele raconte dans son autobiographie qu'il fait ses adieux laconiques à ses enfants en les exhortant à suivre les sacrements.³⁰ D'un point de vue littéraire, la décision de renoncer aux trois unités aristotéliennes et de redonner dignité aux humbles, aux marginaux et à ceux qui subissent le plus les abus des puissants, a déjà été théorisée par Victor Hugo à deux occasions fondamentales : dans la préface du drame historique *Cromwell* (1827), ensuite considérée comme le manifeste des nouvelles théories romantiques, et dans le drame *Hernani* (1830), étincelle de la querelle française entre anciens et modernes connue sous le nom de 'bataille d'Hernani'. Bien qu'il vive de façon permanente à Naples, Cammarano lit énormément et reçoit l'influence stimulante et novatrice des principaux représentants du romantisme italien et européen.

Concernant Leopardi, plusieurs éléments sont à considérer. Il passe les dernières années de sa vie à Naples, de 1833 à 1837, alors qu'il est déjà un intellectuel connu et apprécié ; la seconde édition des *Canti*, augmentée et corrigée par l'auteur, est publiée à Naples en 1835 ; Donizetti met en musique neuf vers de Leopardi tirés de l'idylle *Il sogno*,³¹ probablement en 1837, à une époque où le compositeur et le librettiste collaborent et se fréquentent assidûment. L'atmosphère nocturne de certaines arias et des chœurs, structurés dans un langage très lyrique et précis dans les descriptions, rappelle celle de nombreuses idylles leopardiennes : par exemple « *Regnava nel silenzio* » dans *Lucia di Lammermoor* (I, 4), « *Tacea la notte placida* » dans *Il trovatore* (I, 2), « *Ha steso la notte il negro suo velo* » dans *Il proscritto* (II, 3), « *Posa la terra, già si mostra in cielo* » dans *Cristina di Svezia* (II, 4). Le thème du souvenir empreint de nostalgie et d'affection est important dans la poétique de Leopardi et revient très souvent dans les livrets de Cammarano : de « *Verranno a te sull'aure* » dans *Lucia di Lammermoor* (I, 5) à « *Seminato è il ciel di stelle* » dans *Il vascello de Gama* (II, 1) à « *Là, della madre innanzi all'urna* » dans *Virginia* (I, 5). La douloureuse solitude de nombreux personnages que Cammarano dépeint comme opprimés par un mal-être existentiel indicible se retrouve chez plusieurs héros romantiques, ainsi que dans de nombreux passages du poète de Recanati : tels sont Sara dans *Roberto Devereux* – « *Geme !... pallor funereo* » (I, 1) –,

³⁰ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

³¹ Cf. FRANCO ABBIATI, *Donizetti musicò nove versi di Leopardi*, «Corriere della sera», 11 septembre 1957, p. 3.

Ubaldo dans *Elena da Feltre* – « Ti scuoti Ubaldo, e svelane » (I, 1) –, Pia de' Tolomei dans l'œuvre homonyme – « Qui posa il fianco. È vivida » (I, 6), Selene dans *Eufemio da Messina* – « Nel sacro orror di queste ascosse volte » – et bien d'autres.

Dans une analyse textuelle détaillée des livrets de *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Luisa Miller* et *Il trovatore*, Emanuele d'Angelo met en évidence les réminiscences non seulement de Leopardi et Manzoni, mais aussi de Dante, Pétrarque, l'Arioste, le Tasse, Marino, Dottori, Metastasio, Goldoni, Cesarotti, Pellico et Alfieri.³² Dans son autobiographie, Michele affirme que Salvatore est un lecteur infatigable qui, dès l'âge de quatorze ans, économisait l'argent donné par son père pour le goûter afin de s'acheter des livres.³³ Si l'environnement familial stimulant contribue à consolider cette passion pour la lecture, un regard sur le contexte littéraire du début du XIXe siècle permet de comprendre bien davantage encore.

En 1816 est publié dans le premier numéro de la « Biblioteca Italiana » l'article de Madame de Staël *Sur la manière et l'utilité des traductions*, dans lequel l'auteure invite les Italiens à se moderniser, à lire les œuvres littéraires européennes et à considérer les innovations introduites par les auteurs anglais et allemands. De cette intervention découle la polémique entre classicistes et romantiques, c'est-à-dire un débat animé entre les intellectuels de la péninsule, opposant les défenseurs de la tradition nationale aux partisans d'une vision littéraire et culturelle plus large. Il n'existe aucun témoignage d'une intervention du jeune Cammarano à ce sujet, mais ses lectures s'étendent certainement à partir de ce moment, incluant des auteurs européens et contemporains, en plus des classiques qu'il affectionne.

Dans les archives de la Bibliothèque Nationale de Naples, dans la section Lucchesi-Palli, on peut consulter ses cahiers de notes manuscrits, dont l'un contient une longue liste d'œuvres littéraires et théâtrales qu'il a lues, accompagnée pour chaque titre des caractéristiques principales et de notes sur les possibilités de transposition en livret d'opéra. Les titres et auteurs sont nombreux et de nationalités diverses. D'ailleurs, on parvient à la même conclusion en analysant les sources des livrets effectivement réalisés : les auteurs sont très rarement italiens, souvent français, anglais, espagnols, allemands ou autrichiens. Cela ne signifie pas que Cammarano lisait couramment toutes ces langues, mais cela témoigne de son ouverture d'esprit, de sa curiosité, de son attachement aux classiques, tout en étant attentif aux évolutions de son époque culturelle.

Parfois, les traductions italiennes des œuvres européennes les plus populaires peuvent être trouvées à Naples ou récupérées dans d'autres villes grâce à des amis. Dans d'autres cas, ces œuvres sont adaptées en ballets ou en pièces de théâtre en prose qui permettent de connaître son intrigue générale. Un acteur-dramaturge de qualité exerçant à Naples une activité de divulgation théâtrale méritoire (surtout d'œuvres françaises) est Luigi Marchionni, qui met en scène plusieurs pièces en prose que Cammarano (selon toute probabilité) voit et apprécie au théâtre, s'en inspirant ensuite pour ses livrets : *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Luigi Rolla* (au passage : Marchionni lui-même, issu d'une famille d'artistes de théâtre et largement négligé au cours des deux derniers siècles, mériterait une étude spécifique pour comprendre l'importance de son œuvre).

Cammarano sait donc recevoir et réélaborer de manière originale les nouvelles sollicitations venues d'au-delà des Alpes et parvient à exceller comme librettiste des plus célèbres compositeurs de son temps.

Depuis quelques décennies, Salvatore est considéré comme le principal librettiste romantique, mais à ce propos, il est nécessaire de réfléchir à la signification de ses nombreux livrets aux titres clairement ou tendanciellement classiques : *Belisario*, *Eufemio da Messina*, *Poliuto*, *Saffo*, *La vestale*, *Ester d'Engaddi*, *Orazi e Curiazi*, *Merope*, *Virginia*, *Medea*.

³² Cf. EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, pp. 21-101.

³³ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 295.

Tout d'abord, la coexistence d'éléments classiques et romantiques se constate aussi chez Leopardi, considéré comme le plus grand poète romantique italien, mais qui a écrit d'importantes œuvres en prose et qui, de son propre aveu, a pris pour modèle le style satirique de Lucien de Samosate (120-env. 190) pour ses *Operette morali* (qui ont souvent pour protagonistes des figures de l'Antiquité). En outre, il est intervenu dans la polémique entre classicistes et romantiques, formulant des critiques motivées envers les deux camps et ne se rangeant pleinement ni du côté des uns ni du côté des autres. Pour Cammarano, en revanche, il n'existe pas de prises de position explicites à ce sujet, mais une analyse spécifique de ses livrets est très significative.

Son premier livret, choisi de manière autonome et sans aucun compositeur associé, est *Belisario* : un sujet classique, souvent repris en littérature, au théâtre et en peinture, aussi bien dans l'Antiquité que durant le Moyen Âge et les temps modernes. À la fin du XVIIIe siècle, Jean-François Pierre Peyron, François-André Vincent, François Gérard et Jacques-Louis David (pour ne citer que les noms les plus célèbres) dédient des toiles évocatrices au valeureux général, pour célébrer son courage et son honnêteté, ainsi que le sort tragique d'un juste persécuté par les représentants du pouvoir politique. Cette thématique est fondamentale dans le livret de Cammarano et se retrouve aussi dans ses œuvres ultérieures à empreinte néoclassique, souvent accompagnées de critiques du pouvoir théocratique et de dénonciations de l'immoralité des représentants des institutions religieuses, comme dans *Eufemio da Messina*, *Poliuto*, *La vestale* et *Ester d'Engaddi*.

La majorité des œuvres à thème classique a été créée par Cammarano en collaboration avec Mercadante (*La vestale* en 1840, *Gli Orazi e i Curiazi* en 1846, *Virginia* en 1850 et *Medea* en 1851), à une époque où tous deux résident à Naples. Mercadante voyage à travers l'Europe dans sa jeunesse, mais en 1840 il revient dans sa patrie d'adoption (il était né à Altamura) et est nommé directeur du Conservatoire napolitain où il s'est formé. Tous deux connaissent bien le contexte culturel local : la transposition, dans le cadre mélodramatique, de sujets liés à l'histoire grecque et romaine peut être interprétée comme une tentative de satisfaire les goûts du public. Artistiquement, en effet, le goût néoclassique perdure à la cour des Bourbons encore plus que dans les autres États de la péninsule. Le Palais Royal de Caserte (commencé en 1752) est achevé en 1845 et reste aujourd'hui un joyau du néoclassicisme ; certaines peintures et fresques qui l'ornent ont été réalisées par Giuseppe Cammarano, père de Salvatore et principal représentant du style néoclassique napolitain. Au-delà de cela, situer les œuvres à des époques très éloignées permet une plus grande liberté d'expression, comme cela a déjà été observé en ce qui concerne le rapport à l'histoire.

Cammarano récupère donc des sujets de l'époque gréco-romaine, mais aussi médiévale et moderne, les réélabore de façon originale, sans insister sur une opposition entre les anciens modèles et les nouveaux principes esthétiques du XIXe siècle : son romantisme est imprégné de passion pour les classiques.

La curiosité intellectuelle et l'ouverture d'esprit que Salvatore démontre, en lisant des auteurs d'époques et de pays différents, se reflètent positivement dans son attitude d'ouverture au dialogue et au travail collaboratif avec une dizaine de musiciens issus de contextes socio-culturels extrêmement variés. À l'époque, l'Italie est divisée en une dizaine de petits États, ayant des gouvernements, des traditions et des langues autonomes ; outre le clivage Nord-Sud, la réalité des actuelles Pouilles, Calabre et Sicile a bien peu de points communs avec celle de Naples, capitale du Royaume des Deux-Siciles, qui comprend alors tout le sud de la Péninsule ; en même temps, dans le Royaume lombard-vénitien, contrôlé par l'Empire autrichien, l'appareil bureaucratique et le système de contrôle policier n'ont rien à voir avec ceux du petit Duché de Parme et de Plaisance, ni avec ceux de l'actuel Piémont, qui est alors le siège du gouvernement des Savoie sur le Royaume de Sardaigne et représente le cœur du libéralisme. Cammarano sait travailler en synergie avec dix musiciens formés un peu partout.

Son premier livret mis en scène est *La Sposa*, représenté le 3 novembre 1834 au Teatro del Fondo, pour la musique du jeune Egisto Vignozzi, âgé de treize ans : un compositeur prometteur formé au conservatoire de Naples et admis ensuite à l'Académie de Bologne. Tous deux débutent leur carrière et se soutiennent mutuellement. L'année suivante, pas moins de trois œuvres sur un livret de Cammarano sont représentées : *Ines de Castro*, *Un matrimonio per ragione* et *Lucia di Lammermoor*, composées par des musiciens plus ou moins jeunes : Giovanni Persiani (1799–1869), Giuseppe Staffa (1807–1877) et Gaetano Donizetti (1797–1848).

Persiani est né à Recanati et a étudié à Rome, puis à Naples et ensuite à Florence. En 1835, il est déjà assez reconnu ; en 1836, il collaborera à nouveau avec Salvatore pour *Eufemio da Messina*, et en 1837, il partira pour Paris. Giuseppe Staffa s'est formé au Conservatoire napolitain et exercera à Naples comme chef d'orchestre, critique musical et professeur de musique ; Donizetti, en revanche, est né à Bergame, où il débute sous la direction de Giovanni Simone Mayr (musicien d'origine allemande, bon connaisseur de la musique de Haydn, Mozart et Gluck), puis il part à Bologne, ensuite à Rome, avant de s'installer à Naples en 1822, embauché par l'imprésario Barbaja (lui-même arrivé à Naples après avoir fait preuve d'un esprit d'initiative exceptionnel à Milan). Bien qu'aux XVIIIe et XIXe siècles les déplacements d'une ville à l'autre (parfois très éloignées) soient une pratique courante pour les musiciens, imprésarios et artistes, les préjugés et le favoritisme régionaliste ne manquent pas.

Lorsque le directeur du Conservatoire San Pietro a Majella, Nicola Antonio Zingarelli, meurt en 1837, son successeur devrait être Donizetti, qui en exerce déjà les fonctions depuis des années ; toutefois, les pressions en faveur de son exclusion l'emportent, car il est considéré comme un étranger :³⁴ c'est finalement Mercadante qui est nommé. Cammarano est un collaborateur ami et respectueux aussi bien de Gaetano que de Saverio et des autres musiciens. En consultant les correspondances, les textes autobiographiques et les essais critiques, on ne trouve jamais de témoignages de manquements ou de conflits graves de sa part envers ses collaborateurs. La correspondance Verdi-Cammarano, les lettres de Donizetti et les mémoires de Pacini s'accordent à dessiner un profil humain et professionnel de Salvatore comme une personne appréciée non seulement pour ses talents poétiques et ses compétences théâtrales, mais aussi pour sa générosité d'âme, son esprit de dialogue constructif et sa recherche de solutions partagées.

Ces caractéristiques sont loin d'être évidentes chez les librettistes, et à cet égard, une comparaison entre Salvatore Cammarano et Felice Romani, tous deux excellents mais très différents sur le plan humain et professionnel, est très significative.

Lorsque Cammarano entre en scène dans le monde lyrique, Felice Romani (1788–1865) vient tout juste de se retirer. Librettiste reconnu, entre 1813 et 1834, il écrit une quatre-vingt-dizaine de livrets pour les plus grands compositeurs de l'époque : Giovanni Simone Mayr, Gioachino Rossini (*Aureliano in Palmira*, *Bianca e Faliero*, *Il turco in Italia*), Vincenzo Bellini (*Il Pirata*, *La Straniera*, *Beatrice di Tenda*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma*), Gaetano Donizetti (*Anna Bolena*, *Parisina*, *Lucrezia Borgia*, *L'elisir d'amore*), ainsi que Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini, Saverio Mercadante.

Né à Gênes en 1788 dans une famille aisée, il obtient un diplôme en lettres classiques à l'université locale, où il est élève de l'helléniste don Giuseppe Solari, et son amour pour les classiques l'accompagne toute sa vie. En général, les auteurs de livrets d'opéra ne sont pas diplômés, et Romani fait figure d'exception. Sa compétence poético-littéraire lui permet de triompher dès ses débuts, sur la scène lyrique génoise, avec deux œuvres mises en musique par Mayr : *La rosa bianca e la rosa rossa* (février 1813) et *Medea a Corinto* (novembre 1813). Le succès est tel que Romani est immédiatement engagé par le Teatro alla Scala, où il reste de 1813 à 1834.

³⁴ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, Brindisi, Schena, 2014, p. 114.

Durant ces mêmes années, il collabore avec plusieurs revues et prend position dans la polémique entre classicistes et romantiques, défendant jusqu'à l'extrême les principes classiques et s'opposant d'un ton vivement ironique et sarcastique aux théories manzoniennes sur l'usage de l'histoire en littérature. En 1827, après la publication de la première édition de *Les fiancés* d'Alessandro Manzoni, il intervient de nouveau avec une telle agressivité que le rédacteur en chef de la revue lui interdit de publier d'autres articles.³⁵

En 1834, il reçoit du gouvernement sarde une offre d'emploi prestigieuse et très rémunératrice : la direction de la « Gazzetta Piemontese ». Il accepte, renonce à sa carrière de poète pour la musique, s'installe à Turin et reste directeur jusqu'en 1849, rédigeant des articles sur les sujets les plus divers et de très nombreuses critiques littéraires et théâtrales, souvent cinglantes et moqueuses à l'égard des œuvres romantiques. Finalement, en 1849, son départ du journal est dû aux tensions interpersonnelles provoquées par ses débordements verbaux, et le Premier ministre lui impose de quitter ses fonctions.

Mais déjà à l'époque où il écrit des livrets, Romani met en difficulté plus d'un musicien. Donizetti et Mercadante s'en plaignent dans plusieurs lettres, Bellini – son musicien favori, pour lequel il écrit les livrets de sept œuvres sur dix – se dispute avec lui, avant de parvenir à une réconciliation épistolaire.³⁶

Rien de tel n'est attesté au sujet de Salvatore. Et cela non seulement pour une question de tempérament, de bon ou de mauvais caractère, mais en raison de la conscience de ses choix et de la cohérence de ses principes. Cammarano choisit de devenir librettiste à l'âge de trente ans et ne renonce jamais à cette vocation, même dans les derniers jours de sa vie. Dans son travail, il est méticuleux et perfectionniste, bien qu'il soit mal payé, et rarement de manière ponctuelle. Il ne cherche pas une activité mieux payée ou plus prestigieuse, mais poursuit constamment l'objectif de conférer une dignité artistique et littéraire³⁷ à l'écriture pour la musique.

Conscientieux et perfectionniste, il arrive que le fougueux Verdi le presse d'envoyer plus rapidement les vers, et se plaigne parfois des délais prolongés : en réalité, la poste n'assure pas toujours les livraisons à temps, et quoi qu'il en soit, Salvatore lui envoie des lettres d'excuses courtoises, dans lesquelles il explique que le travail demandé requiert réflexion, engagement et donc du temps.

La comparaison entre Cammarano et Romani apparaît également dans une notice nécrologique publiée dans « L'Omnibus » du 21 juillet 1852, signée par Vincenzo Torelli, une figure majeure de la vie théâtrale napolitaine de la première moitié du XIXe siècle, très actif en tant que journaliste, éditeur et impresario d'opéra. Il souhaite rendre hommage à Cammarano, qualifiant d'abord la profession de librettiste de très ardue,³⁸ puis affirmant que parmi les nombreux poètes, Romani et Cammarano se distinguent, et écrivant enfin que le vide laissé par la disparition de ce dernier est immense, comme si la statue de l'opéra avait perdu son piédestal.

En réalité, la conception de la poésie pour musique chez Cammarano est encore plus exigeante et austère, car, comme il l'écrit dans une lettre à Verdi,³⁹ il souhaiterait que la poésie et la musique soient pleinement égales, et il n'accepte pas une subordination fonctionnelle comme celle entre un piédestal et sa statue. Verdi se montre d'accord et écrit, dans une lettre ultérieure, que le poète et le musicien devraient vibrer à l'unisson.⁴⁰

³⁵ Cf. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 49.

³⁶ Cf. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, p. 38 et cf. note n° 36 p. 38.

³⁷ Cf. ANNALISA CARBONE, « *Andrem ramminghi e poveri* ». *Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti*, Napoli, Liguori, 2020, p. 11.

³⁸ Cf. VINCENZO TORELLI, *Necrologia di Salvatore Cammarano*, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 24, p. 533.

³⁹ Cf. Lettre n° 68 de Cammarano à Giuseppe Verdi du 11 juin 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 168.

⁴⁰ Cf. Lettre n° 104 de Giuseppe Verdi à Salvatore Cammarano du 4 avril 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 250.

Avancer ensemble, avec une égale dignité et un objectif commun de réalisation de l'œuvre : telle est l'idée centrale de la poétique de Cammarano, difficile à mettre en œuvre, mais objectif constant à poursuivre.

Bien qu'il n'ait pas formulé ses principes dans des essais théoriques, la lecture des préfaces de certains livrets et des échanges épistolaires avec les compositeurs permet de comprendre ce que signifie pour lui la profession de librettiste. Tout d'abord, le texte littéraire ou théâtral de référence ne doit pas être contraignant de façon absolue, mais doit être utilisé en fonction du contexte théâtral, c'est-à-dire en respectant les limites trop étroites des lois dramatiques sévères ;⁴¹ de plus, les attentes du public doivent être prises en compte pour parvenir à communiquer ses intentions, à divertir, éduquer et responsabiliser moralement ceux qui vont au théâtre ; par conséquent, les soi-disant 'convenances théâtrales' fournissent des structures formelles à respecter et à renouveler de manière consciente, et non à écarter brutalement au risque de se couper de la communication avec les spectateurs ; en outre, il est indispensable de déjouer les écueils de la censure, en prenant à l'avance les mesures nécessaires (thématiques, linguistiques et lexicales) pour permettre la représentation effective. Enfin, étant donné que deux auteurs sont impliqués, il est nécessaire qu'ils fraternisent, c'est-à-dire qu'ils créent entre eux une profonde entente, en discutant et en confrontant leurs idées, en se soutenant mutuellement.

Selon les témoignages directs, cette méthode de travail s'est révélée fructueuse à plusieurs reprises. Donizetti écrit qu'il s'est toujours bien entendu avec Cammarano et que leur entente a été immédiate. En 1842, environ quatre ans après son départ de Naples pour Paris et après les grands succès qui l'ont amené à travailler durablement à la cour de Vienne, il souhaite collaborer de nouveau avec lui et tente à plusieurs reprises de l'avoir comme librettiste.⁴² De même, Mercadante recommande que seul Cammarano écrive les vers pour ses œuvres, et Pacini raconte dans ses mémoires artistiques que c'est justement Cammarano qui l'a encouragé à poursuivre la composition musicale de *Saffo* alors qu'il y avait renoncé, ne se sentant pas à la hauteur. Enfin, le 9 avril 1851, après plus d'un an de travail, Verdi écrit à Cammarano qu'il souhaite abandonner le sujet du *Trovatore* : heureusement, Salvatore réussit à le convaincre du contraire.

Deux remarques s'imposent à ce propos. La première concerne la définition de conservateur attribuée à Cammarano par plusieurs chercheurs. Il ne se considère pas lui-même comme tel, et il le précise dans plusieurs lettres en soulignant que dans plusieurs de ses livrets, la thématique amoureuse n'est pas fondamentale, que parfois le triangle passionnel ténor-soprano-baryton est totalement absent, et que le rôle du baryton est valorisé jusqu'à en faire un protagoniste. S'il est vrai que Verdi renouvelle profondément le mélodrame, il est tout aussi vrai que le triomphe du *Trovatore* découle d'une collaboration très étroite, d'une profonde communauté d'intentions entre le compositeur et son cher ami poète. Et il est tout aussi vrai que les projets de réforme de Mercadante, après son retour à Naples, trouvent leur réalisation grâce à l'aide indispensable de Cammarano, à qui le musicien fait profondément confiance pour *Elena da Feltre*, puis pour sept autres œuvres.

Enfin, certains préjugés sont difficiles à abattre : la conviction que le livret est insignifiant pour une œuvre, ou en tout cas nettement secondaire par rapport à la musique et aux décors, est encore largement répandue. Certes, les études sur le livret et la librettologie, au cours des quarante dernières années, ont démontré la valeur de ces textes et de leurs auteurs. Mais il s'agit de domaines spécialisés, et non d'une conscience généralisée.

⁴¹ Cf. CAMMARANO-DONIZETTI, *Prefazione, Lucia di Lammermoor*.

⁴² Cf. Lettre n° 415 de Donizetti à Antonio Dolci du 15 mai 1842, la n° 426 à Tommaso Persico du 6 juin 1842, et la n° 435 à Antonio Vasselli du 25 juillet 1842, dans GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 602, p. 614 et p. 622.

4. Le rapport avec Donizetti

La rencontre entre Salvatore Cammarano et Gaetano Donizetti (Bergame, 1797 - Bergame, 1848) est déterminante dans la vie des deux hommes, et surtout elle est d'une importance capitale pour l'avenir professionnel de Salvatore. De leur collaboration naît tout d'abord le chef-d'œuvre immortel *Lucia di Lammermoor*, puis d'autres œuvres, certaines présentées dans divers théâtres sous des titres différents et avec des modifications structurelles. Globalement :

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d'édition
<i>Lucia di Lammermoor</i> , repris comme <i>Lucie de Lammermoor</i>	San Carlo, Naples Théâtre de la Renaissance, Paris	26/9/1835 6/8/1839	<i>The Bride of Lammermoor</i> , WALTER SCOTT, 1819
<i>Belisario</i>	Fenice, Venise	4/2/1836	<i>Bélisaire</i> , JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, 1767
<i>L'assedio di Calais</i>	San Carlo, Naples	19/11/1836	<i>Le Siège de Calais</i> , DORMONT DE BELLOY, 1765
<i>Pia de' Tolomei</i>	Apollo, Venise	18/2/1837	<i>La Pia</i> , CARLO MARENCO, 1836 o 1837
<i>Roberto Devereux</i>	San Carlo, Naples	28/10/1837	<i>Élisabeth d'Angleterre</i> , JACQUES-FRANÇOIS ANCELOT, 1829
<i>Maria de Rudenz</i>	Fenice, Venise	30/1/1838	<i>La nonne sanglante</i> , AUGUSTE ANICET-BOURGEOIS et JULIEN DE MAILLAN, 1835
<i>Maria di Rohan</i>	Kärntnertor, Vienne	5/6/1843	<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> , LOCKROY et EDMOND BADON, 1820.
<i>Poliuto</i> repris comme <i>Les Martyrs</i>	San Carlo, Naples;	30/11/1848 10/4/1840	<i>Polyeucte Martyr</i> , PIERRE

	Théâtre de l'Opéra, Paris		CORNEILLE, 1642.

Bien que la différence d'âge entre Gaetano et Salvatore ne soit que de trois ans, leur expérience dans le domaine musical et théâtral est très différente. Donizetti est né à Bergame dans une famille modeste et a suivi les leçons charitables de musique dispensées par Giovanni Simone Mayr de 1804 à 1815. Entre 1815 et 1817, il approfondit sa formation musicale à Bologne, avant de s'installer à Venise puis à Rome. En 1822, il est nommé directeur artistique du Teatro di San Carlo, et à partir de cette année-là jusqu'en 1838, il vit à Naples. Durant les trois dernières années de son séjour à Naples, il entre en contact avec Cammarano, poète dramatique et *concertatore* des Théâtres Royaux. Il est déjà célèbre, a fait représenter une cinquantaine d'opéras dans les principaux théâtres italiens et européens, et espère trouver un bon poète avec lequel collaborer, après que Felice Romani s'est retiré pour prendre la direction de la « Gazzetta ufficiale piemontese ».

Salvatore, quant à lui, n'a alors composé que quatre livrets, dont trois seulement ont été représentés à Naples : *La Sposa*, *Un matrimonio per ragione* et *Ines de Castro* (*Belisario* attend encore d'être monté) ; de plus, en juin 1834, il a été responsable de la mise en scène de *Anna Bolena* au Teatro di San Carlo, en a soigné les décors et les costumes et a réécrit certaines pages du livret. Lorsqu'ils se rencontrent en personne, ils vivent tous deux à Naples, se voient souvent et, par conséquent, il n'existe pas de correspondance entre eux. D'après certaines lettres envoyées par Donizetti à des amis et collaborateurs, on déduit que leur relation professionnelle a été sereine : de 1835 à 1838, le musicien demande toujours aux imprésarios de ne pas changer de poète, se montrant ferme dans les négociations. Plus tard, après avoir quitté Naples et l'Italie, il cherche encore à collaborer avec Salvatore, même lorsqu'il vit à Paris et à Vienne, mais plusieurs difficultés rendent nécessaires des solutions de compromis. Unis par une vocation artistique authentique, tous deux sont des travailleurs assidus et tenaces : ils passent des heures et des journées entières à leur bureau à écrire et composer, puis vont se promener pour trouver les meilleures solutions à ce qu'il reste à compléter, comme en témoigne Donizetti dans plusieurs lettres. En outre, ils partagent une sensibilité romantique et préfèrent les opéras passionnés à toile de fond historique. Bien qu'aspirant à la quiétude et à la chaleur du foyer, Gaetano est agité et en perpétuel mouvement. Après avoir quitté sa ville natale (1821) et après la perte de sa femme bien-aimée et de ses enfants en bas âge (1837), la musique devient sa véritable patrie, et il voyage fréquemment pour elle. Au contraire, Salvatore est solidement enraciné dans sa ville natale et ne sera jamais disposé à s'en éloigner. De plus, son lien avec sa famille d'origine est très fort, et celui avec sa femme et ses enfants est en soi une source de créativité : la famille est sa muse.⁴³

Quant à leur tempérament, Salvatore est introverti, taciturne et réfléchi. Il se promène seul, ou en compagnie des vers qu'il compose mentalement. Gaetano, en revanche, est extraverti, bavard, enjoué, aime être entouré d'amis et parvient à devenir un habile causeur dans les divers pays et les nombreuses villes où il s'installe.⁴⁴

En ce qui concerne le talent et la ferveur créatrice, tous deux en sont dotés, mais tandis que Gaetano compose sa musique d'une rapidité exceptionnelle, avançant d'un jet, comme sous la dictée, Salvatore écrit ses vers en suivant une inspiration initiale, mais poursuit ensuite par un intense travail de polissage.⁴⁵ La prodigieuse fécondité de Donizetti est confirmée par le volume même de ses œuvres : selon la liste établie par Zavadini, on compte 71 œuvres complètes et 611 compositions au total, comprenant aussi des œuvres religieuses, orchestrales,

⁴³ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

⁴⁴ Cf. EUGENIO CHECCHI, (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. XXIII.

⁴⁵ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

vocales, de chambre et diverses. Sa facilité d'écriture est attestée par de nombreuses sources, et les anecdotes concernant la rapidité de sa composition sont nombreuses, certaines franchement étonnantes.

Enfin, Cammarano et Donizetti se complètent en ce qui concerne l'attitude à adopter face à un obstacle omniprésent à l'époque, particulièrement sévère à Naples : la censure. Le librettiste connaît bien le contexte dans lequel il vit et les restrictions très strictes imposées par les Bourbons ; il adopte patiemment et prudemment à l'avance les stratégies indispensables pour éviter des interdictions drastiques et douloureuses : il atténue les problématiques politico-sociales parfois présentes dans les hypotextes, situe les œuvres dans des temps et lieux différents de ceux d'origine, élimine les personnages pouvant éveiller des soupçons, choisit soigneusement chaque mot. Avec ténacité et constance, il cherche toujours à trouver un équilibre entre les attentes du musicien et la vision étroite des censeurs.

Donizetti, en revanche, s'est formé en Lombardie-Vénétie, mais a connu les diverses réalités des petits États italiens ainsi que la liberté cosmopolite de la capitale française : le joug de la censure bourbonnienne lui est très pénible à supporter.

Dans certaines lettres adressées à des proches, Gaetano exprime son impatience face aux mutilations imposées par les censeurs à ses œuvres. Le ton ironique ou sarcastique, le style sobre et incisif, les remarques vives et mordantes rendent ces extraits rapides extrêmement expressifs et significatifs. Le 30 septembre 1838, au Teatro di San Carlo, est présentée en remplacement du *Poliuto* interdit une nouvelle version de l'opéra *Pia de' Tolomei*, déjà joué dans sa version originale au Teatro Apollo de Venise en février 1837. Les changements apportés ont été imposés par les censeurs ; Donizetti a dû s'y plier pour éviter de plus graves ennuis. Sa colère, son indignation et sa profonde désapprobation des exigences absurdes et ridicules des censeurs s'expriment dans une lettre écrite avec une ironie mordante.⁴⁶

Durant la période 1835-1838, Cammarano fait tout pour rendre plus vivable à Donizetti l'atmosphère napolitaine.⁴⁷ *Lucia di Lammermoor* inaugure un style de livret nouveau et gagnant,⁴⁸ dont la structure devient un modèle pour l'opéra romantique. Le caractère historique et romantique du roman de Walter Scott apparaît dans le mélodrame de Cammarano, mais de manière épurée, transposé surtout dans les dynamiques des sentiments. Les monologues, autrement dit les arias, structurés en récitatif-cantabile-tempo di mezzo-cabalette, amplifient les événements intérieurs, c'est-à-dire les passions d'amour, de haine, de colère, d'envie. Les récitatifs offrent une expansion vraisemblable de la dramatisation des événements et les ensembles expriment une pensée à haute voix qui constitue une puissante condensation sentimentale et émotive.⁴⁹ En même temps, les chœurs s'entrelacent avec les arias, créant le contexte collectif, populaire, social des événements racontés.⁵⁰

Pour préparer la deuxième œuvre, ils ont peu de temps et Salvatore propose le livret de *Belisario*, sa première tentative d'auteur, refusée par Barbaja en 1832. Donizetti l'apprécie et compose la musique. La première au Teatro La Fenice de Venise, le 4 février 1836, est triomphale. Piero Mioli écrit que le livret de *Belisario* est une fois de plus irréprochable.⁵¹ Poétiquement, il présente des vers finement ciselés, constellés de figures de style et d'un lexique recherché, composé de termes nobles et littéraires ; les thèmes traités sont particulièrement chers à l'auteur : le patriotisme et le sens civique, l'amour entre père et

⁴⁶ Cf. «Studi donizettiani», 1, 1962, n° 62, 7 septembre 1838, pp. 53-54.

⁴⁷ Cf. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, n° 8, p. 220 e WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, pp. 343-345.

⁴⁸ Cf. EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, p. 21.

⁴⁹ Cf. FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 108.

⁵⁰ Cf. PAOLO RUSSO, *I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»*, https://www.polifoniejournal.it/wp-content/uploads/2020/08/2003_III_It-Russo.pdf et GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Roma, La Lepre Edizioni, 2019, pp. 80-83.

⁵¹ Cf. PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 237.

enfants, la critique du système de pouvoir corrompu, les échos manzonien ; les personnages acquièrent une individualité significative, même s'ils sont assez éloignés des sujets historiques réels.

Quelques mois plus tard, Cammarano et Donizetti se lancent dans une grande fresque historique : *L'assedio di Calais*, qui débute au Teatro di San Carlo le 19 novembre 1836. Il s'agit d'un drame civil, choral, panoramique, décoratif, on peut même dire épique, grand opéra, exprimant une sincère compassion pour les opprimés.⁵² Ashbrook le considère comme l'un des meilleurs livrets de Cammarano.⁵³ À noter (et Cammarano lui-même le souligne dans une lettre)⁵⁴ que le thème amoureux-passionnel est pratiquement absent tant dans *Belisario* que dans *L'assedio di Calais*, confirmant l'engagement civique de l'auteur et sa sensibilité aux problématiques du Risorgimento.

Trois mois plus tard, le 18 février 1837, est représentée à Venise *Pia de' Tolomei*, une tragédie lyrique centrée sur le personnage historique brièvement évoqué par Dante dans la *Divina Commedia* (*Purgatorio*, vers 130-136) et littérairement retravaillé par de nombreux auteurs au fil des siècles. L'intention de Cammarano et Donizetti est de répéter le succès de *Lucia*, mais un halo mélancolique imprègne l'œuvre, qui n'atteint pas pleinement les résultats escomptés. En conséquence, après la première vénitienne, les deux infatigables collaborateurs retravaillent le finale du premier acte.⁵⁵ Au Teatro La Fenice de Senigallia, le 31 juillet 1837, la nouvelle version est un triomphe.

L'année 1837 est terrible pour Donizetti, endeuillée par de nombreuses pertes : son père, sa mère, le dernier de ses trois enfants, tous morts en bas âge, et enfin sa femme. En Italie, le choléra se propage et fait des victimes à un rythme effréné. Cammarano perd un fils, le second-né ; à Naples meurt aussi Giacomo Leopardi. Les villes et les théâtres se vident ; la vie semble extrêmement précaire. Donizetti se sent terriblement seul et envoie à ses amis les plus proches des lettres très tristes ; néanmoins, le lien avec Salvatore, les engagements professionnels déjà souscrits, la passion pour l'art sont des incitations importantes pour surmonter l'abattement. De nouvelles œuvres sont montées, bien que toutes soient imprégnées d'un sentiment de mort imminent.

Le 28 octobre 1837 débute au Teatro di San Carlo *Roberto Devereux*, qui est accueilli triomphalement et influencera fortement Verdi qui, en 1839, répète *Oberto, Conte di San Bonifacio* sur le même plateau de la Scala durant les jours où est représenté le chef-d'œuvre de Donizetti.⁵⁶ Exceptionnellement, à la première, même le librettiste est appelé sur scène avec le musicien et les interprètes. Le livret plaît énormément au public et aux critiques.⁵⁷

Un an plus tard, le 30 janvier 1838, débute à La Fenice de Venise *Maria de Rudenz*, la dernière œuvre composée par Donizetti pour la ville de ses débuts (en 1818). Gaetano et Salvatore se rendent compte, avant même la représentation, qu'il s'agit d'un travail trop sanglant, mais ils ne réussissent pas à le rendre moins sombre.

Enfin, l'ultime effort napolitain glorieux de Salvatore et Gaetano est *Poliuto*. Composé entre mai et juillet 1838, il est cependant interdit par les censeurs et par le roi Ferdinand II, qui signe personnellement l'interdiction. Ce jugement répréhensible marque la rupture définitive entre Donizetti et Naples : un appauvrissement pour la scène artistique italienne et le début de la phase la plus cosmopolite de la brillante carrière de Donizetti. Au Teatro di San Carlo *Poliuto*

⁵² Cf. PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 254.

⁵³ Cf. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, pp. 345-346.

⁵⁴ Cf. lettre n° 26 de Cammarano à Giuseppe Verdi du 20 avril 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 28.

⁵⁵ Cf. ANNALISA BINI et JEREMY COMMONS (éd.), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 642.

⁵⁶ Cf. FABRIZIO DORSI et GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 367.

⁵⁷ Cf. «L'Omnibus», Napoli, a. V, n° 26, samedi 28 octobre 1837, in ANNALISA BINI et JEREMY COMMONS (éd.), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 654.

ne sera représenté que dix ans plus tard, le 30 novembre 1848, environ huit mois après la mort prématurée du compositeur. La représentation est accueillie chaleureusement et par des applaudissements retentissants, en particulier à la fin du deuxième acte ; au troisième acte, Tadolini et Baucardé reprennent « Il suon dell'arpe angeliche ».⁵⁸ Donizetti ne peut assister à l'ovation finale, mais Cammarano est présent et est appelé sur scène à la fin de la représentation, avec les chanteurs. Le texte de *Poliuto* n'est pas exactement fidèle au drame de Corneille, mais combine admirablement la sensibilité romantique avec la clarté classique.⁵⁹ L'interdiction de la censure est, métaphoriquement, un coup de poignard au cœur des auteurs qui se sont énormément investis pour actualiser la tragédie chrétienne de Corneille de 1642, déjà retravaillée par de nombreux auteurs en près de deux siècles. Celui qui meurt littéralement est Adolphe Nourrit, ténor français acclamé, installé en Italie depuis quelques mois et collaborateur assidu de Donizetti et Cammarano pour la création de *Poliuto*, qu'il aurait dû interpréter au Teatro di San Carlo. Déjà déçu professionnellement, il se jette par la fenêtre de son logement au Palazzo Barbaja, le 7 mars 1839, quatre jours après son trente-septième anniversaire. Il n'existe pas de témoignages, en revanche, de la réaction émotionnelle de Salvatore, mais étant donné son engagement à transmettre des valeurs morales à travers ses livrets et les nombreuses références aux principes chrétiens dans toutes ses œuvres, il est probable qu'il ait dû surmonter des moments de profonde amertume. Le travail assidu, cependant, le revigore. De plus, depuis Paris et Vienne, Donizetti continue de lui demander de collaborer. Mais lui, surchargé de propositions de plusieurs musiciens, ne veut pas quitter Naples. Donizetti se fait alors envoyer à Vienne le livret du *Conte di Chalais*, préparé par Salvatore en 1839 pour Giuseppe Lillo, et le met en musique lui-même.

Le 5 juin 1843 triomphe au Theater am Kärntnertor de Vienne *Maria di Rohan*, applaudie ensuite aussi à Paris, à Parme et à Naples. Le livret est particulièrement loué par William Ashbrook pour sa puissance dramatique et sa maîtrise poétique.⁶⁰

En 1857 est publiée en France la première édition du roman de Gustave Flaubert *Madame Bovary*. Le chapitre XV de la deuxième partie rend hommage explicitement au chef-d'œuvre immortel de Cammarano et Donizetti, car la protagoniste se rend au théâtre et assiste à une représentation de *Lucie de Lammermoor*.⁶¹ De nombreux protagonistes du romantisme européen se rencontrent en quelques lignes, et *Madame Bovary* trouve en Lucie un corrélatif mythique.⁶²

Depuis la rencontre avec Donizetti, Cammarano devient le librettiste le plus important de son époque et le préféré du maître. Ensemble, ils créent des œuvres à partir de textes littéraires et théâtraux de plusieurs pays européens : l'Écosse de Scott, la France de Belloy, Ancelot, Bourgeois, Corneille, Lockroy et Badon, l'Italie de Dante et Marenco. Au XIXe siècle, nombre de leurs œuvres ont été représentées dans les plus importants théâtres d'Europe et du monde, contribuant à diffuser la sensibilité romantique et la passion pour l'opéra.

5. La collaboration avec Mercadante

⁵⁸ Cf. ANNALISA BINI et JEREMY COMMONS (éd.), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 1342.

⁵⁹ Cf. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

⁶⁰ Cf. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

⁶¹ Cf. GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary. Moeurs de province*, Paris, Charpentier, 1880, II parte, cap. XV, pp. 245-246.

⁶² Cf. FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 110 et FRANCESCO COTTICELLI, "Une marche lente et insidieuse": un tributo al mito romantico tra i barlumi della pazzia, in FRANCO CARMELO GRECO et RENATO DI BENEDETTO (éd.), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 182.

De 1839 à 1851, Salvatore Cammarano collabore avec Saverio Mercadante (Altamura, 1795 – Naples, 1870) et ensemble, ils réalisent huit opéras :

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d'édition
<i>Elena da Feltre</i>	San Carlo, Naples	1/1/1839	(Incertaine : <i>Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino</i> , CESARE CANTÙ, 1833)
<i>La vestale</i>	Sociale, Mantoue	10/3/1840	<i>La vestale</i> , LUIGI MARCHIONNI, 1825; <i>La vestale</i> , melodramma di GASPARE SPONTINI sur un livret d'ETIENNE DE JOUY, 1807
<i>Il proscritto</i>	San Carlo, Naples	4/1/1842	<i>Le proscrit</i> , FRÉDÉRIC SOULIÉ, TIMOTHÉE DEHAY, 1839
<i>Il reggente</i>	Regio, Turin	2/2/1843	<i>Gustave III ou Le bal masqué</i> , opéra de DANIEL AUBER sur un livret d'EUGENE SCRIBE, 1833
<i>Il vascello de Gama</i>	San Carlo, Naples	6/3/1845	<i>Le naufrage de la Meduse</i> , CHARLES DESNOYER, 1839
<i>Orazi e Curiazi</i>	San Carlo, Naples	10/11/1846	<i>Horace</i> , CORNEILLE, 1639
<i>Medea</i>	San Carlo, Naples	1/3/1851	<i>Medea in Corinto</i> , opéra de GIOVANNI SIMONE MAYR sur un livret de Felice Romani, 1813
<i>Virginia</i>	San Carlo, Naples	7/4/1866	<i>Virginia</i> , VITTORIO ALFIERI, 1783.

Au XIX^e siècle, ces opéras sont représentés sur les scènes italiennes et européennes, remportant parfois de grands succès. Aujourd'hui, ils ne sont presque jamais joués au théâtre et il n'existe aucun enregistrement vidéo ; pour six opéras, des enregistrements audio intégraux sont disponibles ; de *Medea*, on peut écouter quelques morceaux gravés ; de *Il vascello de Gama*, seuls la partition et le livret sont accessibles en ligne. Ce manque d'attention ne signifie pas seulement un appauvrissement musical, mais aussi une faible conscience historique et culturelle, car, avec le temps, on perd même la conscience de l'importance des auteurs respectifs et de leur œuvre. La bibliographie spécifiquement consacrée à Mercadante se réduit à quatre volumes : deux contiennent, respectivement, la correspondance et une biographie, le troisième est un recueil d'essais sur le musicien publié à l'occasion du bicentenaire de sa

naissance (1995), et le quatrième est centré sur l'analyse d'un seul opéra, *Elena da Feltre*.⁶³ Quelques interventions critiques et la redécouverte de certaines de ses œuvres n'ont pas suffi à redonner la notoriété à un compositeur qui a pourtant contribué de manière certaine à l'affirmation de l'opéra italien dans la première moitié du XIXe siècle, à la formation musicale de nombreux jeunes gens et à l'indépendance de la patrie.⁶⁴ Dans une certaine mesure, il représente un maillon intermédiaire dans le parcours de transformation du mélodrame romantique, entre la production de Rossini, Bellini et Donizetti d'un côté et celle de Verdi de l'autre.⁶⁵

Les carrières professionnelles de Salvatore Cammarano, Gaetano Donizetti et Saverio Mercadante se sont croisées à plusieurs reprises. Le librettiste a collaboré avec les deux musiciens, qui ont été liés par des rapports de respect mutuel et d'amitié, mais qui se sont parfois retrouvés en compétition, car, après la mort de Bellini et avant l'affirmation de Verdi, ils étaient pendant quelques années les principaux compositeurs italiens d'opéras. Tous deux ont reçu des offres pour occuper les postes de directeur du lycée musical de Bologne, de maître de chapelle de la Basilique San Petronio à Bologne et de directeur du conservatoire royal San Pietro a Majella à Naples. Tandis que Donizetti a opté pour une expérience européenne, triomphant d'abord à Paris et acceptant en 1842 la nomination de maître de chapelle à la cour de Vienne, Mercadante est devenu directeur du conservatoire napolitain en 1840 et y est resté jusqu'à sa mort en 1870. En effet, ce conservatoire a joué un rôle particulier dans la vie de Mercadante, car il y est entré enfant et y a reçu une éducation musicale qui lui a permis de sortir d'un certain anonymat familial pour entreprendre une brillante carrière dans plusieurs pays européens (en Espagne et au Portugal de 1827 à 1829, en France en 1836-1837). En 1833, il est nommé maître de chapelle de la cathédrale de Novare et y reste pendant sept ans, composant divers opéras sur des livrets de Romani (*Emma d'Antiochia*, *Uggero il danese*, *La gioventù di Enrico V*, *Francesca Donato ossia Corinto distrutta*) et atteignant un prestige certain.⁶⁶ Rossini, qui s'était installé à Paris et qui l'estimait depuis son enfance, l'invite à produire un opéra pour le Théâtre des Italiens et, le 22 mars 1836, *I Briganti* est présenté, sur un livret de Jacopo Crescini, tiré de la tragédie de Schiller *Die Räuber* (la même que celle des *Masnadieri* de Maffei-Verdi). Pendant son séjour à Paris, cependant, Mercadante est ému par la disparition soudaine de son ami et compagnon d'études Vincenzo Bellini ; professionnellement, il est impressionné par la mise en scène grandiose et le triomphe extraordinaire de la nouvelle œuvre de Giacomo Meyerbeer *Les Huguenots*. De retour en Italie, sous la bienveillante direction de l'éditeur Giovanni Ricordi, il connaît une véritable explosion⁶⁷ créative et entame ce que Florimo appelle une réforme du théâtre dramatique musical :⁶⁸ il présente à la Scala *Il Giuramento* (11 mars 1837), à La Fenice de Venise *Le due illustri rivali* (10 mars 1838), au San Carlo *Elena da Feltre* (1^{er} janvier 1839), et de nouveau à la Scala *Il Bravo* (9 mars 1839). Quant aux livrets, *Elena da Feltre* est de Salvatore Cammarano, les trois autres de Gaetano Rossi.

En 1840, il est nommé Directeur du Conservatoire de San Pietro a Majella et cette reconnaissance officielle représente pour lui une victoire heureuse. Du point de vue psychologique, c'est un retour aux origines après avoir prouvé sa valeur. Du point de vue professionnel, cependant, ce retour comporte des risques. Pendant quelques années, son

⁶³ Cf. SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, Brindisi, Schena, 1985; SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, Brindisi, Schena, 2014; GIAN-LUCA PETRUCCI et GIACINTO MORAMARCO (éd.), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997; GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, Bari, Adda, 2012.

⁶⁴ Cf. MARIO RINALDI, *Ritratti e fantasie musicali*, Roma, De Santis, 1970, p. 148.

⁶⁵ Cf. GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, Bari, Adda, 2012, p. 14.

⁶⁶ Cf. SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 86.

⁶⁷ Cf. SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 103.

⁶⁸ Cf. FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 648.

activité de composition continue avec vigueur, mais elle diminue ensuite, en parallèle à l'intensification de l'engagement pédagogique et formatif envers ses élèves. En lisant les correspondances de Donizetti et de Mercadante, on trouve chez les deux musiciens une véritable passion pour l'enseignement et un profond attachement à leurs étudiants. Donizetti, toutefois, place l'amour de la musique et la dévotion à l'activité créative au premier plan ; à l'inverse, dans sa période napolitaine, Mercadante se consacre avant tout à la formation des jeunes gens. Son affection, en réalité, est partagée et, dans les dix dernières années de sa vie, ce sont justement ses élèves qui l'aident dans les moments difficiles. Ce qui angoisse la vieillesse de Mercadante est la cécité totale qui le frappe à partir de 1862, mais avec l'aide de ses élèves (surtout Adolfo Nosedà), il parvient à continuer à composer, dictant symphonies, cantates, hymnes et musique sacrée.⁶⁹ Par ailleurs, profitant de sa fonction, il initie un mouvement musical animé dans le milieu napolitain, organisant académies, concerts instrumentaux et soirées musicales.⁷⁰

Pour confirmer le sens civique de Mercadante, on peut également rappeler certaines de ses compositions consacrées à trois figures fondamentales du Risorgimento italien : l'*Inno a Pio IX nella visita al Real Museo per cinque XXXIIoici e grand'orchestra* (1850),⁷¹ l'*Inno a Vittorio Emanuele II Re d'Italia per quattro XXXIIoici e grand'orchestra* (1860)⁷² et l'*Inno guerriero, coro all'unisono dedicato a Garibaldi* (1861).⁷³ Même s'il s'agit de compositions de circonstance, elles révèlent une étroite adhésion aux événements politico-historiques contemporains ; en particulier, l'hommage à Garibaldi devait être très important pour le musicien, puisqu'il mentionne cette œuvre dans trois lettres,⁷⁴ adressées au *maestro* Angelo Mariani (directeur des exécutions dans le théâtre bondé Carlo Felice de Gênes).

Trois des cinq œuvres de la réforme de Mercadante ont un livret de Salvatore, tout comme deux autres opéras qui triomphent au milieu du XIX^e siècle : *Elena da Feltre* et *Gli Orazi e i Curiazi*. En effet, lorsque Mercadante conçoit son projet de révolution du langage mélodramatique, c'est justement Salvatore qui est son librettiste, celui qui lui fournit des textes poétiques comprenant de nombreux duos, des scènes chorales fréquentes, peu d'airs solistes, des situations fortement dramatiques, présentant de nombreux rebondissements. Étant tous deux établis à Naples, ils n'ont pas laissé de correspondance pour témoigner de leurs échanges d'idées, mais tout laisse supposer un partenariat fructueux et serein. Tous deux se sont formés dans le milieu culturel napolitain, maîtrisent les principes théoriques de la glorieuse école napolitaine et entendent y apporter des innovations pour en garantir la suprématie européenne déjà atteinte au XVIII^e siècle mais quelque peu en déclin. La censure limite leurs intentions révolutionnaires et pénalise leur créativité, mais tous deux préfèrent composer avec la réalité plutôt que partir ailleurs. En outre, dans la phase de réinterprétation des mythes néoclassiques, Cammarano et Mercadante créent ensemble *La vestale*, *Gli Orazi e i Curiazi*, *Virginia* et *Medea*.⁷⁵ Dans ces œuvres, aux fortes passions, aux conflits intérieurs, aux oppositions insolubles, s'ajoutent un fort sens de l'État, un engagement civique, un héroïsme poussé jusqu'au sacrifice de soi et des affections les plus chères au nom du patriotisme, de la

⁶⁹ Cf. GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 66.

⁷⁰ Cf. FRANCESCO MELISI, *Contributo ad una rivalutazione di Saverio Mercadante*, in GIAN-LUCA PETRUCCI e GIACINTO MORAMARCO (éd.), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997, pp. 140-141.

⁷¹ Cf. FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, dans *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

⁷² Cf. FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, dans *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

⁷³ Cf. FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, dans *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

⁷⁴ Cf. Lettre n° 171, n° 172 et n° 173 de Mercadante à Angelo Mariani, du 26 mars, du 4 avril 1862 et du 17 décembre 1862, dans SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, pp. 290-291.

⁷⁵ Cf. GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mercadante e "Il Bravo"*, in GIORGIO PESTELLI (éd.), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, p. 371.

dénonciation des injustices sociales et de la défense de principes moraux et politiques. Ce sont des thématiques déjà présentes dans des mélodrames antérieurs (*Elena da Feltre*, *Il proscritto*, *Il reggente*, *Il vascello de Gama*), mais qui prennent une vigueur plus marquée.

À ce propos, il convient de réaffirmer que, même en ce qui concerne les livrets écrits pour Mercadante, le jugement d'apolitisme formulé par John Black semble plutôt trompeur.⁷⁶ Certes, Cammarano ne compose pas de textes poétiques de propagande, cependant, sa participation aux problématiques du Risorgimento est indéniable. En premier lieu parce que le stratagème de l'ancrage dans des contextes éloignés dans le temps et dans l'espace est souvent utilisé par les écrivains non pas pour éviter les problématiques politiques contemporaines mais, au contraire, pour y attirer l'attention de manière indirecte, échappant ainsi aux contrôles stricts de la censure : toute la réflexion critique relative au roman historique va dans ce sens, avec *Les fiancés*, de Manzoni comme première preuve éclatante. En second lieu parce que si l'on dresse la liste des personnages politiques présents dans les livrets de Cammarano, on parcourt une bonne partie de l'histoire occidentale, de la Grèce antique à Rome, du Moyen Âge à la modernité : Justinien, Bélisaire, Lucius Junius Brutus, les Uberti, les Amédée et les Bondelmonte, Frédéric Barberousse, Frédéric II et Ezzelino, Alphonse IV du Portugal, le roi Édouard III et la reine Isabelle d'Angleterre, Charles VIII et Ferrante II d'Aragon, Pierre Ier et Inès de Castro, Cromwell, Marie Stuart et la reine Élisabeth, Eustache de Saint-Pierre et Richelieu, Christine de Suède.

Considérant la censure rigide des Bourbons dans la première moitié du XIXe siècle, il est intéressant de chercher à comprendre les stratégies adoptées par le librettiste pour parvenir à créer des textes théâtraux efficaces, avec des intrigues pour la plupart à caractère historique, riches de références à des réalités lointaines dans le temps et dans l'espace, et pourtant captivantes et significatives dans le contexte du Risorgimento.

En tant que citoyens du Royaume des Deux-Siciles, Cammarano et Mercadante – pour pouvoir poursuivre leur travail avec succès – doivent se plier aux lois et aux conventions imposées par les Bourbons. En tant qu'artistes, ils se montrent attentifs à la réalité qui les entoure et insèrent d'importantes thématiques politico-sociales dans tous leurs mélodrames. Avant tout, les expressions patriotiques sont très nombreuses : « Questa patria d'intrepidi eroi / Visse, vive, ed eterna vivrà » (*La vestale*, I, 1), « Nel sen della mia patria / Io riedo, io vivo ancor! » (*Il proscritto*, II, 5), « “La scure, ma la patria” / A' miei compagni io dissi » (*Il proscritto*, II, 5), « Cieco d'amor, perigli / Giorni men tuoi che della patria! » (*Il reggente*, II, 2), « Vedrai / Qual muore uom che servia / La sua patria, il suo re » (*Il vascello de Gama*, Prologo, 2), « Ch'io tradisca / La mia patria? [...] da forte, / Pel dovere io morirò » (*Il vascello de Gama*, Prologo, 3), « Tutto si vuole, tutto involarmi!... / E sposo e padre e patria e onor! » (*Virginia*, II, 6). À juste titre, à propos de la production de Cammarano, Simonetta Chiappini affirme que de ses livrets transparaît la passion patriotique qui l'animait, comme en témoigne son fils Michele dans son autobiographie.⁷⁷

Outre l'amour de la patrie, ressort également l'attention portée aux masses populaires. Très suggestives sont les scènes chorales, comme les triomphes militaires : le retour de Decius dans *La vestale*, celui d'Horace dans *Gli Orazi e i Curiazi*, ou celui de Jason dans *Medea*. Touchants sont certains chœurs, qui dénotent une sensibilité extraordinaire envers les sujets socialement marginalisés parce que pauvres ou opposés au pouvoir : le magnifique chœur des proscrits « Ha steso la notte il negro suo velo » (*Il proscritto*, II, 3) et le délicat nocturne des marins « Seminato è il ciel di stelle » (*Il vascello de Gama*, II, 1) ; tous deux situés dans des lieux sublimement romantiques, solitaires, enveloppés dans l'obscurité et le silence de la nuit. Malheureusement, le chant des marins n'est appréciable que poétiquement (avec des tons

⁷⁶ Cf. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 170.

⁷⁷ Cf. SIMONETTA CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 142.

nostalgiques et léopardiens), mais musicalement il est inaudible car jamais enregistré. Constaté qu'après 170 ans, il n'existe ni enregistrement ni captation intégrale de ces opéras est une offense au bon sens, mais c'est aussi un défi à relever pour lutter contre la condamnation à l'oubli qui, en pénalisant de grandes figures du passé, réduit la conscience de ceux qui vivent au présent.

6. La collaboration avec Giovanni Pacini

De 1840 à 1851, Cammarano collabore avec Giovanni Pacini et ils réalisent six œuvres : les cinq premières sur des livrets originaux, la dernière présentant le texte légèrement remanié d'*Ines de Castro* (à l'époque, Salvatore souffre déjà de sérieux problèmes de santé) :

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d'édition
<i>SAFFO</i>	San Carlo, Naples	29/11/1840	<i>Saffo</i> , Pietro Beltrame, environ 1835
<i>LA FIDANZATA CORSA</i>	San Carlo, Naples	10/12/1842	<i>Vendetta ou La fiancée corse</i> , Victor Ducange, 1831
<i>BONDELMONTE</i>	Pergola, Florence	18/6/1845	<i>Bondelmonte e gli Amidei</i> , Carlo Marengo, 1827
<i>STELLA DI NAPOLI</i>	San Carlo, Naples	11/12/1845	(?)
<i>MEROPE</i>	San Carlo, Naples	25/11/1847	<i>Merope</i> , Vittorio Alfieri, 1782
<i>MALVINA DI SCOZIA</i>	San Carlo, Naples	27/12/1851	<i>Inès de Castro</i> , Antoine Houdar de La Motte, 1723; <i>Ines de Castro</i> , Davide Bertolotti, 1726.

Comme le musicien réside de longues périodes à Naples, leurs échanges se font *de visu*, et il n'existe donc pas de correspondance significative du point de vue musical. La principale source d'informations sur Pacini est son autobiographie, rédigée sur le tard et publiée sous le titre *Le mie memorie artistiche*.⁷⁸

De nombreux critiques mettent en garde les lecteurs contre l'acceptation de tout ce qui y est raconté comme une vérité objective, car les dates et les noms ne sont pas toujours exacts, les souvenirs sont parfois transformés par les émotions subjectives de l'auteur et les événements

⁷⁸ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865.

sont narrés de manière volontairement ou involontairement partielle.⁷⁹ Toutefois, la lecture reste agréable et intéressante, ainsi qu'utile à plusieurs égards, tant comme autobiographie que comme témoignage de l'histoire du théâtre du XIXe siècle.

Pacini est le compositeur lyrique le plus prolifique de l'Italie du XIXe siècle.⁸⁰ Une liste détaillée de ses œuvres, établie par Alexander Weathersson,⁸¹ comprend cent cinquante partitions, parmi lesquelles figurent quatre-vingt-sept opéras et de nombreuses compositions de musique de chambre et orchestrale, de musique sacrée et de circonstance, ainsi que des chansons, cantates et ballets. La collaboration décennale entre Cammarano et Pacini n'a jamais été étudiée de manière approfondie, pas plus que n'a été valorisée la personnalité artistique du compositeur.

Giovanni Pacini naît à Catane le 11 février 1796 de Luigi et Isabella Paulillo. Les deux parents ne sont pas originaires de Catane, mais s'y trouvent en tournée en tant que chanteurs : Luigi Pacini commence sa carrière comme ténor, puis devient célèbre comme *buffo* et demeure pendant plusieurs années l'un des artistes les plus acclamés de son époque ; son épouse est soprano. Vers douze ans, Giovanni étudie le chant à Bologne avec le maître Marchesi, mais son désir est de composer de la musique, et ses débuts comme compositeur sont très précoces. En 1813, à l'âge de dix-sept ans (même s'il affirme en avoir seize), sont joués d'abord *Don Pomponio* (œuvre dont ne subsistent que quelques fragments), puis la farce comique *Annetta e Lucindo* au Teatro Santa Radegonda de Milan. Pour mettre en valeur l'œuvre de son fils, Luigi chante dans cette farce, qui connaît effectivement le succès.

Par la suite, Giovanni Pacini compose une nouvelle farce intitulée *L'escavazione del tesoro*, suivie d'autres œuvres représentées dans plusieurs théâtres italiens. Enfin, grâce à la médiation de son père avec les impresarios, il débute au Teatro alla Scala et est apprécié tant par le public que par les critiques. Son père est le protagoniste de plusieurs de ses farces : *Il falegname di Livonia* (1819, livret de Felice Romani), *Vallace o sia l'Eroe Scozzese* (1820, toujours sur un texte de Romani), *La gioventù di Enrico V* (1820, livret de Filippo Tarducci).

En décembre 1820, la famille Pacini s'installe à Rome, et Giovanni, déjà reconnu et apprécié dans le milieu théâtral, entretient des relations sociales et intensifie les contacts avec des personnalités et familles de l'aristocratie. Il entre ainsi en contact avec Paolina Borghese (la sœur de Napoléon Bonaparte, qui, bien que mariée, devient la maîtresse de Giovanni). Entre-temps, il fait la connaissance personnelle des plus grandes célébrités artistiques et littéraires du moment : Antonio Canova, Alessandro Manzoni, Gioachino Rossini, Michele Carafa, Saverio Mercadante.⁸² Il collabore efficacement avec Rossini pendant quelques années.

Ses opéras sérieux *Alessandro nelle Indie*, sur un livret d'Andrea Leone Tottola et Giovanni Schmidt (tiré du texte homonyme de Métastase), et *L'ultimo giorno di Pompei*, sur un livret de Tottola, suscitent une grande exaltation au Teatro di San Carlo en 1824 et 1825. Dans ses mémoires, le compositeur qualifie ce dernier opéra de plus grand triomphe de sa première période artistique.⁸³ En 1825, il se marie précipitamment grâce à l'intervention de son père, qui organise un mariage arrangé en quelques jours pour préserver l'honneur du fils.⁸⁴ Son épouse Adelaide meurt en 1827 des suites d'un accouchement difficile, mais Giovanni se mariera deux autres fois et aura trois enfants avec chacune de ses épouses, dont quatre mourront en bas âge.

⁷⁹ Cf. ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [mais p. 2 du PDF 1] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

⁸⁰ Cf. THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 76.

⁸¹ Cf. ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [mais p. 4 du PDF 6] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁸² Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 24, 29.

⁸³ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 49.

⁸⁴ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 47-49 e 52.

Entre 1830 et 1833, il compose d'autres œuvres, qui ne rencontrent cependant pas les faveurs des critiques ni du public, car le nouveau style de Vincenzo Bellini et Gaetano Donizetti s'impose.⁸⁵ Déçu, en 1835, il se retire à Viareggio, abandonnant l'activité de compositeur pour se consacrer à l'enseignement et à la diffusion musicale. Il ouvre d'abord un lycée musical et organise une fanfare, puis forme un orchestre et fait construire un théâtre dans la petite ville de la Versilia.⁸⁶ Son engagement artistique se manifeste ainsi dans le domaine social, au point que l'école et le théâtre deviennent des références même pour ceux qui ne résident pas à Viareggio.⁸⁷ En parallèle de son activité pédagogique, Pacini poursuit la composition, surtout dans le domaine de la musique sacrée.⁸⁸ Les quatre ou cinq années passées loin des scènes le poussent à diviser sa vie artistique en deux périodes, désignant comme « ma première époque » les vingt années de créativité juvénile (1813-1833) et « seconde époque » les vingt années de 1840 à 1860.⁸⁹ Après plusieurs années d'absence des théâtres italiens, Pacini, alors quadragénaire, est sollicité par des amis et des impresarios à reprendre la composition,⁹⁰ et en 1840 commence la seconde époque de sa vie artistique. C'est durant cette période qu'a lieu la rencontre avec Cammarano, qui joue un rôle fondamental dans l'encouragement du *maestro*.⁹¹ Lorsque Salvatore et Giovanni se rencontrent, ils ont tous deux une vaste expérience dans le domaine théâtral et lyrique ; ils expérimentent des solutions originales, en puisant à la fois dans les sujets néoclassiques (*Saffo* et *Merope*) et en réélaborant des inspirations romantiques et préromantiques (*Bondelmonte*, *La fidanzata corsa*, *Stella di Napoli* et *Malvina di Scozia*). Bien que Salvatore soit le plus jeune des deux, c'est lui qui, au début, rassure Giovanni, encore affecté par un manque de confiance et sujet à des blocages créatifs. La première œuvre qu'ils réalisent ensemble est *Saffo*, et c'est aussi celle qui remporte le succès le plus durable. Lorsque Giovanni traverse une profonde crise de découragement, Salvatore l'écoute, le prie de lui faire entendre les morceaux déjà composés, les apprécie et encourage le *maestro* à poursuivre la composition. On dirait que le librettiste joue un rôle maïeutique : le compositeur est d'abord incrédule, mais il accueille les mots d'estime et reprend son travail.

À sa création, le 29 novembre 1840, l'opéra remporte un grand succès, qui se répète ensuite à Naples et dans le reste de l'Italie. Bien que l'intrigue se déroule dans la Grèce antique, par sa musique et son action, *Saffo* correspond au goût de l'époque plus que toute autre œuvre antérieure de Pacini.⁹² Après le triomphe au Teatro di San Carlo, l'œuvre est représentée dans de nombreux théâtres italiens, puis à l'étranger : à Paris en 1842, à Londres en 1843, à New York en 1847 ; quelques mises en scène occasionnelles ont encore lieu au XXe siècle, et parmi la quatre-vingtaine d'opéras composés par Pacini, *Saffo* reste aujourd'hui le plus connu. La rencontre avec Cammarano se révèle donc déterminante, sinon providentielle. Il ne se contente pas de fournir un livret stimulant et novateur, capable d'inspirer le musicien, mais il devine aussi la qualité intrinsèque de la musique de Pacini dès l'écoute de quelques fragments et assume immédiatement ce rôle rassurant et encourageant dont Giovanni a besoin pour continuer.

Après une période de long silence, *Saffo* constitue pour Pacini une grande confirmation de lui-même et, ayant retrouvé l'estime de soi, il recommence à composer assidûment :⁹³ à l'automne 1841, il met en scène au Teatro Nuovo *L'Uomo del Mistero* (mélodrame semi-sérieux sur un

⁸⁵ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 82.

⁸⁶ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 86-87.

⁸⁷ Cf. ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del PDF 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁸⁸ Cf. ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 4 del PDF 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁸⁹ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 84.

⁹⁰ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 92-94.

⁹¹ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 94-96.

⁹² Cf. THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 80.

⁹³ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

livret de Domenico Andreotti) et au Teatro di San Carlo *La Fidanzata Corsa* (mélodrame tragique sur un livret de Cammarano). Ce dernier, dès sa première, suscite un enthousiasme immense, un succès égal, voire supérieur, à celui de *Saffo*.⁹⁴ Dans les années suivantes, Pacini redevient un musicien fécond, signant de nombreux opéras et étant sollicité par les principaux théâtres de la péninsule. Lanari lui propose de présenter un opéra au Teatro della Pergola de Florence et, avec Cammarano, il crée *Buondelmonte*, qui est accueilli favorablement en 1845. La même année, ils présentent aussi *Stella di Napoli* au Teatro di San Carlo, puis en 1847, toujours dans ce théâtre, *Merope*. Dans ces trois dernières œuvres, les problématiques civiques et morales s'accroissent ; dans *Merope*, l'amour-passion est absent, mais les liens forts entre la mère et le fils, et entre le père adoptif et le fils, se démarquent ; la critique des injustices commises par les gouvernants est nette et le peuple partage aussi les idéaux de justice et de liberté, surtout dans les scènes chorales.

Les événements tumultueux de 1848 surprennent Pacini à Venise et, encouragé par ses nombreux amis, il accepte la mission de former le bataillon du quartier San Marco et compose en quelques heures *La ronda della Guardia Civica*. La répression autrichienne met cependant fin à l'insurrection et Pacini rentre chez lui, à Viareggio.⁹⁵ Il compte plusieurs amis très chers dans le milieu libéral-patriotique,⁹⁶ et à certaines occasions ses œuvres (comme celles d'Auber, Donizetti ou Verdi) suscitent l'enthousiasme de ceux qui aspirent à des changements politico-sociaux.⁹⁷ Dans les œuvres réalisées avec Cammarano, les chants patriotiques résonnent clairement, tout comme les aspirations à la liberté, les critiques des systèmes politiques oppressifs et les appels à lutter contre les usurpateurs et les envahisseurs.

Entre 1850 et 1851, Salvatore est malade et accablé de travail (avec Mercadante et Verdi). Lorsque Pacini lui demande un nouveau livret, il lui propose un de ses premiers textes, *Ines de Castro*, en modifiant le cadre et les noms des personnages : en 1851, *Malvina di Scozia* est créée au Teatro di San Carlo, appréciée par le public napolitain, mais peu représentée par la suite.

Dans ses *Mémoires artistiques*, Pacini exprime gratitude et estime envers Cammarano et souligne également l'importance, en général, du livret pour la réussite d'un opéra.

Il affirme qu'il est possible de trouver de nouvelles formes musicales si l'on dispose de livrets structurés de manière nouvelle, c'est-à-dire que le renouvellement du mélodrame dépend davantage de l'auteur du livret que du compositeur de la musique. À cet égard, il donne l'exemple de *Norma* et de *La Sonnambula*, qui sont devenues des œuvres sublimes de Bellini à partir de textes de Romani écrits très différemment de ses livrets antérieurs, comme *Il Pirata*.⁹⁸

Dans l'histoire de la musique, les soi-disant poètes de théâtre ont souvent été considérés comme de mauvais poètes, peu plus que des versificateurs. Le témoignage de Pacini montre que ce jugement est inadéquat et injustement réducteur. La complicité, l'empathie, la sensibilité humaine sont des composantes essentielles de la collaboration artistique entre Cammarano et Pacini. Les encouragements du librettiste et l'enthousiasme du public redonnent au musicien confiance en lui : après *Saffo*, sa créativité redevient prodigieuse comme à ses débuts.⁹⁹

La carrière et l'existence de Giovanni Pacini alternent entre hauts et bas. Ce compositeur constitue un exemple admirable de résilience et Cammarano lui insuffle du courage. Pendant quelques années, il est en vogue dans les différents théâtres de la péninsule, puis il est ignoré ;

⁹⁴ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

⁹⁵ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 116-123.

⁹⁶ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 116.

⁹⁷ Cf. FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 406.

⁹⁸ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 65.

⁹⁹ Cf. STANLEY SADIE (Ed. by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, pp. 809, 810.

les principaux imprésarios (Lanari, Jacovacci, Barbaja) le recherchent parfois, parfois l'évitent ; les critiques l'encensent, puis le dénigrent. Né à Catane, il vit déraciné, voyage très souvent, s'intègre dans les milieux les plus raffinés et aristocratiques des différents États italiens, puis se retire à Viareggio, sa patrie d'adoption ; il a des liaisons avec des femmes illustres, mais y renonce pour des raisons sociales inévitables ; il a trois épouses, mais se retrouve veuf deux fois ; il a neuf enfants, dont seulement cinq survivent ; il entretient une correspondance dense avec les principaux protagonistes du monde théâtral et culturel de l'époque, mais sa volumineuse correspondance n'a pas encore été publiée. Et pourtant, il écrit lui-même que son amour pour l'art de la musique ne lui a jamais laissé de répit.¹⁰⁰ Cette vocation artistique impérative et inévitable est partagée par Cammarano.

Dans les œuvres qu'ils réalisent ensemble, ils montrent leur attention aux problématiques du *Risorgimento*. Les contextes historiques sont très divers, allant de la Grèce antique au Moyen Âge, à la Renaissance, mais les idéaux reviennent et au vrai historique s'unit le vrai poétique, de manière à réactualiser les problématiques du passé. La censure reste sévère, mais l'expérience consolidée et l'autorité du librettiste, soutenues par l'engagement ciblé du compositeur, évitent des interdictions drastiques. Le dernier défi que le duo solidaire lance aux censeurs est gagné de façon éclatante : *Ines de Castro*, en tant que telle, est refusée, mais *Malvina di Scozia* est autorisée et créée sur la scène du principal théâtre royal napolitain. Le titre et le cadre changent, mais l'intrigue reste la même et le livret est en grande partie identique. À l'ouverture du rideau, une scène majestueuse est prévue, capable de dérouter complètement les défenseurs acharnés de la cour royale : c'est le triomphe d'Arthur, impliquant un défilé massif de guerriers, écuyers, bardes, épouses, mères... en habits écossais, accompagnés de chants festifs et entrecoupés d'exclamations du roi. Cammarano, qui depuis vingt ans joue le rôle de *concertatore*, est expert dans ce genre de scènes chorales qui produisent un grand effet sur le public. Déjà dans son premier livret, *Belisario*, il avait inséré le triomphe du héros victorieux sur les Goths accompagné de « la fanfare militaire [...] suivie du peuple, puis des Magistrats et du Sénat » (I, 5). Dans *La vestale*, il avait minutieusement préparé le triomphe de Decius, et la musique de Mercadante inspirera à Verdi la marche triomphale de *Aida*. Dans *Malvina di Scozia*, le triomphe est présent dès la première scène, et Pacini accentue l'effet scénique en associant au chant des guerriers une musique martiale inspirée du folklore écossais. Si l'attention aux traditions populaires se retrouve chez plusieurs auteurs romantiques, il s'agit ici avant tout d'un stratagème pour pouvoir mettre en scène une œuvre dénonçant la cruauté des jeux de pouvoir à la cour. Par ailleurs, *Malvina di Scozia* rend hommage aux *Chants d'Ossian* du poète écossais James Macpherson : même si Cammarano ne l'écrit pas explicitement, plusieurs noms de lieux et de personnages sont identiques dans les deux œuvres. Ainsi, la collaboration entre Cammarano et Pacini commence et se termine en célébrant la poésie : de la sublime Sappho à la douce Malvina, muse inspiratrice d'Ossian, le légendaire Homère du Nord.

7. L'«esprit de famille» entre les frères Salvatore et Luigi Cammarano

Au cours de son activité professionnelle, Salvatore collabore à plusieurs reprises avec son frère Luigi, un musicien apprécié à son époque mais tombé dans l'oubli avec le temps. Ensemble, Luigi et Salvatore créent trois œuvres théâtrales : *I ciarlatani* (1839), *Il ravvedimento* (1843) et *Non v'è fumo senza fuoco* (1850), toutes de caractère comique et à fin heureuse.

¹⁰⁰ Cf. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 86.

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d'édition
<i>I CIARLATANI</i>	Fondo, Naples	15/4/1839	<i>Les empiriques d'autrefois</i> , EUGENE SCRIBE et ALEXANDRE BASSET, 1825
<i>IL RAVVEDIMENTO</i>	Fondo, Naples	16/5/1843	<i>Clifford le voleur</i> , MM MELESVILLE et Charles DUVEYRIER, 1835
<i>NON V'È FUMO SENZA FUOCO</i>	Fondo, Naples	3/8/1850	<i>Pas de fumée sans feu</i> , JEAN-FRANÇOIS BAYARD, 1849.

Aujourd'hui, les principales informations sur Luigi Cammarano se trouvent dans l'autobiographie de Michele Cammarano, qui manifeste une affection particulière et une grande reconnaissance envers son oncle Luigi. Ses premiers souvenirs remontent aux années où Luigi est déjà un bon pianiste et se produit avec deux membres de la nombreuse famille des Cammarano : Giuseppe (père de Salvatore et de Luigi) et Antonio (frère de Giuseppe). Ces derniers jouent et chantent, tandis que le fils/neveu les accompagne au piano.¹⁰¹ Dans un souvenir ultérieur, Michele évoque une autre facette importante de la personnalité de son cher oncle Luigi : l'engagement politique. Durant les luttes du *Risorgimento*, Michele et Luigi prennent ouvertement parti pour les libéraux et adhèrent aux combats patriotiques. Le récit des émeutes napolitaines de mai 1848 est particulièrement significatif : Luigi y est arrêté par la police bourbonnienne et libéré après quelques jours.¹⁰² En deux coups de pinceau, l'artiste Michele esquisse les traits principaux de la personnalité de Luigi : maître de musique, libéral convaincu.¹⁰³ Plus tard, en racontant les dernières années de la vie de son père, il ajoute une autre qualité : son humanité généreuse, grâce à laquelle il réconforte la veuve et lui assure une pension mensuelle pour couvrir les frais du loyer.¹⁰⁴

Au fil des années, Luigi joue un rôle très important dans la vie de Michele, car il fait preuve de confiance dans ses capacités artistiques et l'encourage à poursuivre ses études, malgré les difficultés financières.¹⁰⁵ Luigi soutient chaleureusement le jeune peintre hésitant, jouant un rôle paternel de substitution et transmettant de génération en génération cet esprit de famille qui avait déjà été déterminant dans la formation des plus jeunes, depuis le grand-père Giancola. La collaboration entre Salvatore et Luigi s'inscrit dans ce contexte familial fécond. Même si aujourd'hui le nom de Luigi Cammarano n'apparaît plus que brièvement dans les textes d'histoire de la musique.¹⁰⁶ Avant tout, les trois œuvres réalisées par les deux frères sont de nature comico-burlesque, contrairement aux autres livrets de Salvatore, qui sont presque tous tragiques ou dramatiques (à l'exception des deux premiers : *La sposa* et *Un matrimonio per ragione*). Les trois textes originaux de référence sont français et cohérents avec les thématiques romantiques ; les auteurs sont Eugène Scribe et Alexandre Basset, Melesville et

¹⁰¹ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 80.

¹⁰² Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 96-99.

¹⁰³ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 96.

¹⁰⁴ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

¹⁰⁵ Cf. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 132-135.

¹⁰⁶ Cf. CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'800 italiano*, Roma, Gremese, 1998; GIANNI LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana: dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Torino, Teatro Regio Torino, 2005.

Charles Duveyrier, et enfin Jean-François Bayard. Comme toujours, Salvatore fait preuve de soin et de rigueur dans la réécriture des textes, leur adaptation et la composition de livrets aux dialogues simples et énergiques, ainsi qu'à la versification fluide et vive. Les thématiques abordées sont significatives pour l'époque : la crédulité des gens du peuple et le cynisme de ceux qui en profitent pour s'enrichir, la dure vie des proscrits et des exilés, l'incompétence de certains représentants de l'ordre, le droit des femmes au respect et à des espaces de liberté dignes. Ces problématiques sont abordées dans une perspective modérément libérale et progressiste. Les personnages appartiennent aux classes moyennes et populaires, mais sont présentés avec dignité et respect. *Les Empiriques d'autrefois* est une comédie-vaudeville divertissante et cultivée, destinée à un public populaire. Elle offre de nombreuses pistes de réflexion et des références à des personnages et œuvres littéraires classiques : on y cite Prométhée et Don Quichotte, et Cammarano y ajoute même Galien (I, 1) et « Atlante, / fameux nécromancien » (I, 11). À Paris, elle connaît le succès, et à Naples elle est également appréciée dans la nouvelle version des frères Cammarano : *I ciarlatani*. Le livret est aussi spirituel en italien qu'en français, avec une structure dramatique équilibrée et percutante, enrichie de réparties vives et de rebondissements humoristiques. Le registre linguistique de la comédie est moyen, les décors sont populaires mais dignes et jamais vulgaires. Salvatore aurait pu insérer des répliques en napolitain, mais il opte pour une *aurea mediocritas* qui correspond au texte original. En outre, c'est le seul livret de Salvatore à alterner des parties en prose et en vers, comme dans la source française.

Aujourd'hui, dans l'univers de l'opéra, les protagonistes Gaspere et Colantonio ont disparu, mais un autre charlatan est universellement connu et peut être considéré comme leur descendant : Dulcamara. En effet, le 20 juin 1831, *Le Philtre*, avec musique de Daniel Auber et livret d'Eugène Scribe, est représenté au Théâtre de l'Opéra de Paris : un opéra bouffe en deux actes qui rencontre immédiatement un franc succès. Environ un an plus tard, le 12 mai 1832, *L'elisir d'amore* est créé au Teatro della Cannobiana de Milan, sur la musique de Gaetano Donizetti et le livret de Felice Romani, qui a traduit et adapté le texte de Scribe. Le spectacle triomphe et continue d'être proposé dans les théâtres du monde entier, conquérant le public grâce à une savante fusion d'éléments comiques, pathétiques et vaguement mélancoliques. Le vendeur de filtres d'amour est un bateleur extraordinaire, qui abuse de la crédulité des gens en promettant guérisons et remèdes prodigieux contre de l'argent : des qualités héritées de ses deux prédécesseurs.

Dans *Non v'è fumo senza fuoco*, les frères Cammarano font preuve d'une grande modernité et d'un net avant-gardisme par rapport à leur époque, car le débat sur l'émancipation féminine commence en France et en Angleterre plus d'un siècle avant l'Italie.

Bien que la monographie de John Black soit fondamentale pour connaître le librettiste, sur les trois livrets comiques et semi-sérieux, il se montre excessivement critique et expéditif. Par exemple, il qualifie *Non v'è fumo senza fuoco* de *trivial piece*¹⁰⁷ et au sujet d'*Il ravvedimento*, il écrit que, pour la plupart, le livret est confus et déséquilibré.¹⁰⁸ En outre, il émet un jugement discutable sur les protagonistes féminines et il fait une déclaration contestable lorsqu'il dit que les protagonistes et les personnages féminins sont essentiellement passifs, et non actifs, qu'ils sont comme des pions manœuvrés par d'autres, pris dans un ensemble de circonstances sur lesquelles ils n'ont aucun contrôle, ou sur lesquelles ils ont perdu le contrôle qu'ils auraient pu avoir.¹⁰⁹ Susanna, Estella, Zerlina, Editta (ainsi que d'autres héroïnes des livrets de Cammarano) sont tout sauf passives, et dans leur initiative elles font preuve de courage et de ténacité.

¹⁰⁷ Cf. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 130.

¹⁰⁸ Cf. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 86.

¹⁰⁹ Cf. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 168.

Par exemple, Zerlina a été forcée par ses parents d'épouser un vieil homme boiteux, borgne et minable, mais dès qu'elle est veuve, elle décide de se remarier avec un jeune homme riche et beau de son choix (I, 3). L'esprit rebelle de Zerlina réapparaît chez Susanna, qui revendique le droit de sortir seule même après le mariage, n'accepte pas d'être insultée et maltraitée par son mari, et fixe une limite aux attitudes inquisitoriales de son mari jaloux. En vérité, dans le contexte de Naples sous les Bourbons, la mise en scène d'une femme qui fume le cigare et revendique une certaine autonomie vis-à-vis de son mari est en avance sur son temps. Lorsqu'elle s'exclame ensuite, contrariée, que les hommes sont cent fois plus heureux que les femmes parce qu'ils ont droit à tout, alors que les femmes n'ont droit qu'au strict nécessaire (I, 3), elle semble avoir atteint la conscience d'une suffragette.

Quant au texte du livret de *Non v'è fumo senza fuoco*, il est entièrement écrit en vers ; les dialogues reprennent en grande partie ceux du texte français, tandis que les parties chantées, les fameux couplets, sont considérablement réduites, notamment en raison de la différence de structure entre l'opéra français et l'opéra italien. Les problématiques abordées sont les mêmes, avec des tons plus polémiques dans *Pas de fumée sans feu* et plus burlesques dans la version italienne.

La dimension ludique qui caractérise les trois œuvres des frères Cammarano renvoie, d'un côté, au principe romantique du mélange des genres et de l'alternance dynamique entre grotesque et sublime ; de l'autre, elle présente des affinités avec les sourires suscités par Pulcinella, personnage humble, toujours en lutte contre les difficultés de la vie, mais capable de s'en sortir avec adresse, en agissant avec ruse, en dénonçant les injustices sociales et en ridiculisant les puissants par des réparties pleines d'esprit et une gaieté inséparable de la conscience de la réalité. Par conséquent, il s'agit de sourires finement construits, jamais banals.

8. Œuvres avec d'autres compositeurs

Après le succès de *Lucia di Lammermoor* (1835), Cammarano devient un librettiste très sollicité. Non seulement le fidèle Donizetti, mais de nombreux autres compositeurs lui proposent des collaborations et, pendant une quinzaine d'années (de 1836 à 1851), il est le poète pour musique le plus apprécié de la péninsule. En résumé :

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d'édition
<i>La sposa</i>	EGISTO VIGNOZZI	Fondo, Naples	3/11/1834 ?
<i>Ines de Castro</i>	GIUSEPPE PERSIANI	San Carlo, Naples	28/1/1835 <i>Inès de Castro</i> , ANTOINE HOUDAR DE LA MOTTE, 1723; <i>Ines de Castro</i> , DAVIDE BERTOLOTTI, 1726
<i>Un matrimon</i>	GIUSEPPE STAFFA	Fondo, Naples	8/7/1835 <i>Le mariage de raison</i> , EUGENE

<i>io per ragione</i>				SCRIBE, 1826
<i>Eufemio di Messina</i>	GIUSEPPE PERSIANI	Fondo, Naples	.../1/18 36	<i>Eufemio da Messina</i> , SILVIO PELLICO, 1830
<i>Il conte di Chalais</i>	GIUSEPPE LILLO	Fondo, Naples	6/11/18 39	<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> , Lockroy et EDMOND BADON 1820
<i>Cristina di Svezia</i>	ALESSAND RO NINI	Carlo Felice, Gênes	6/6/184 0	<i>Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome</i> , ALEXANDRE DUMAS183 0
<i>Luigi Rolla</i>	FEDERICO RICCI	Pergol a, Floren ce	30/3/18 41	<i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> , CHARLES LAFONT, 1830
<i>Ester d'Engaddi</i>	ACHILLE PERI	Ducale , Parme	19/2/18 43	<i>Ester d'Engaddi</i> , SILVIO PELLICO, 1830
<i>Eleonora Dori</i>	VINCENZO BATTISTA	San Carlo, Naples	4/2/184 7	<i>La Maréchale d'Ancre</i> , ALFRED DE VIGNY, 1831
<i>Folco d'Arles</i>	NICOLA DE GIOSA	San Carlo, Naples	22/1/18 51	<i>Ruy Blas</i> , VICTOR HUGO, 1838

Dans une lettre du 27 juin 1850 adressée à Giuseppe Verdi, il écrit qu'il a entrepris la rédaction du livret avec sa conscience habituelle, relisant et retravaillant ce qu'il avait fait, jusqu'à ce qu'il soit pleinement satisfait.¹¹⁰ Le livret d'opéra auquel il fait référence avait été écrit plusieurs années auparavant pour Saverio Mercadante et était resté sans musique ; il est tiré

¹¹⁰ Cf. CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 235.

d'un récit historique d'Achille Mauro, intitulé *Caterina Medici da Brono*. Mercadante l'aurait repris de nombreuses années plus tard, dans les dernières années de sa vie, mais la partition resterait inachevée. En lisant aujourd'hui les livrets préparés par Cammarano pour divers compositeurs maintenant presque totalement oubliés, on a l'impression que la première partie de cette affirmation peut s'appliquer à chacun d'eux : la conscience est habituelle aussi bien dans la composition des livrets pour les musiciens les plus célèbres des scènes internationales que dans la création de ceux destinés à des compositeurs mineurs. Les textes de Cammarano présentent toujours un style formellement soigné, raffiné sur le plan dramaturgique et linguistique.

En ce qui concerne l'activité exercée sporadiquement entre 1835 et 1851 avec Giuseppe Persiani, Giuseppe Lillo, Federico Ricci, Achille Peri, Vincenzo Battista et Nicola De Giosa, la personnalité artistique du librettiste ne révèle pas de nouveautés substantielles, mais se rattache à certains traits principaux.

Tout d'abord, on observe un engagement constant pour renouveler les thématiques de l'opéra du XIXe siècle, en faisant allusion à des problématiques politico-sociales d'actualité brûlante : la corruption du pouvoir politique, les injustices infligées par les nobles au peuple, l'issue tragique des tentatives de rédemption, l'utilisation instrumentale de la religion, le conflit intérieur pesant sur l'âme de ceux qui, en luttant pour le bien commun, sacrifient leurs affections personnelles. À cette fin, on fait largement appel à des textes littéraires et théâtraux français : sur huit livrets, deux (*Eufemio da Messina* et *Esther d'Engaddi*) sont tirés de tragédies de Silvio Pellico, cinq d'œuvres d'écrivains français contemporains : Lockroy et Edmond Badon, Alexandre Dumas, Charles Lafont, Alfred de Vigny et Victor Hugo, tandis qu'un livret a une source inconnue. Cela signifie que Cammarano, tout en appréciant les classiques (la mythologie grecque, Dante Alighieri, Vittorio Alfieri...), ose s'en éloigner pour contribuer à diffuser en Italie les nouvelles conceptions esthétiques romantiques. En outre, en retravaillant deux tragédies de Silvio Pellico, il valorise un écrivain et patriote qui a passé dix ans en prison – de 1820 à 1830 – pour des raisons exclusivement politiques et idéologiques. *Esther d'Engaddi* débute au Teatro Ducale de Parme en février 1843 et n'est donc pas soumise à la censure bourbonnienne ; l'innocence piétinée de l'héroïne, condamnée à mort au terme d'un procès approximatif et truqué, semble une transposition littéraire de l'expérience vécue par l'auteur et, en même temps, un cri déchirant d'accusation contre les abus et les injustices perpétrés impunément par ceux qui détiennent le pouvoir politique et religieux.

D'un point de vue musicologique, les livrets sont cohérents, ayant la structure typique de la première moitié du XIXe siècle, dont une alternance équilibrée de récitatifs (des hendécasyllabes libres et de rares heptasyllabes) et d'airs (principalement en vers parisyllabiques : octosyllabes, décasyllabes, doubles quinaires et senaires), de morceaux choraux et solistes, ainsi que de duos et trios. Les didascalies sont précises et parfois très détaillées, fournissant des indications scéniques et scénographiques qui témoignent de l'expérience consolidée de Cammarano en tant qu'homme de théâtre, en plus d'être un homme de lettres. Les décors sont très variés et adaptés au rythme narratif soutenu et captivant ; ils alternent entre des atmosphères sombres et nocturnes et des intérieurs solennels et somptueux. Les personnages présentent souvent des psychologies tourmentées, décrites avec des traits essentiels et efficaces sur le plan dramaturgique. Les vers possèdent une musicalité intrinsèque et déploient une large gamme expressive, allant des tonalités lyriques et élégiaques des *cantabili* à l'énergie fulgurante des *cabalette*, de la gravité austère des chœurs à la fragmentation surchargée de non-dits de certains dialogues passionnés. Le langage poétique est riche en nuances et en références intertextuelles (confirmant la vaste culture de l'auteur) ; les formes métriques sont utilisées avec une extrême conscience artistique et dramaturgique. Souvent, les actes sont intitulés, et chaque titre met en évidence le personnage ou l'événement sur lequel l'action est centrée.

Enfin, il convient de rappeler que – puisque le rôle de librettiste suppose une grande souplesse et une disponibilité humaine, pour réussir à créer une fructueuse harmonie avec le musicien –, les compétences poétiques sont nécessaires, mais non suffisantes. En analysant la documentation disponible, on perçoit une sensibilité humaine particulière chez Cammarano, puisqu’il sait entretenir des relations avec de nombreux compositeurs tout en préservant son style et en satisfaisant les exigences de chacun. Il ne ressort aucun conflit ou malentendu grave avec aucun d’entre eux.

9. Le rapport avec Verdi

Entre 1844 et 1852, Salvatore Cammarano écrit quatre livrets pour Giuseppe Verdi, c’est-à-dire pour le compositeur d’opéras le plus célèbre de l’époque et encore aujourd’hui l’un des plus représentés et étudiés :

Titre	Théâtre et ville	Création	Source, auteur, année d’édition
<i>ALZIRA</i>	San Carlo, Naples	12/8/1845	<i>Alzire ou les Américains</i> , Voltaire, 1736
<i>LA BATTAGLIA DI LEGNANO</i>	Argentina, Rome	27/1/1849	<i>La Bataille de Toulouse</i> , Joseph Méry, 1836
<i>LUISA MILLER</i>	San Carlo, Naples	8/12/1849	<i>Kabale und Liebe</i> , Friedrich Schiller, 1783
<i>IL TROVATORE</i>	Apollo, Rome	19/1/1853	<i>El Trovador</i> , Antonio García Gutiérrez, 1836.

À ce jour, les biographies et monographies consacrées à Verdi sont nombreuses et, par conséquent, dans cette section, on ne considère que les éléments les plus significatifs de la personnalité du compositeur en référence à la collaboration avec Cammarano.

Le premier contact est épistolaire et a lieu lorsque Salvatore a quarante-trois ans et Giuseppe trente-neuf. Tous deux sont célèbres : Salvatore, plus âgé, a atteint en dix ans d’activité une autorité appréciable ; Giuseppe est la nouvelle étoile de l’opéra.

Cammarano a toujours préféré collaborer avec les musiciens en travaillant à quatre mains et en face à face, c’est-à-dire en se confrontant fréquemment pour discuter des différentes questions.

Avec Verdi cela n'est pas possible, car entre 1845 et 1852 ni le librettiste n'a l'intention de quitter Naples, ni le compositeur ne peut renoncer à ses déplacements constants entre Busseto, Paris, Venise et bien d'autres villes.

Par conséquent, ils vivent éloignés et leur correspondance (cent trente-huit lettres : pas toutes, mais un nombre considérable) est éclairante pour comprendre le type de collaboration qui s'instaure entre eux et en saisir l'évolution. Aux quatre opéras réalisés ensemble correspondent autant d'étapes dans leur relation professionnelle et humaine.

Alzira est le fruit du premier contact : tous deux sont réciproquement disponibles, mais chacun semble intrigué et intimidé par la renommée de l'autre.

Verdi écrit le premier au librettiste pour lui proposer de réaliser un nouvel opéra ensemble.

D'abord, ils tergiversent, puis Cammarano propose *Alzira*, tirée d'*Alzire ou les Américains* de Voltaire (un texte qu'il avait déjà proposé à Pacini quelques années plus tôt et qui avait été refusé). Verdi l'accepte : la politique, la religion et la réflexion philosophique sont des domaines d'un grand intérêt pour tous deux. Cependant, le travail que le librettiste doit effectuer par rapport au texte original est ardu.

La tragédie voltairienne est fortement philosophique : trop, pour être acceptée par les censeurs. Cammarano réduit drastiquement les confrontations d'idées et adoucit les contrastes, reconstruisant une histoire fidèle à l'original, mais dans laquelle les accents polémiques, les notes ironiques et les critiques sociales virulentes sont soumises à une opération attentive d'autocensure préventive.

Dans les lettres qui accompagnent les vers, Cammarano donne des conseils au musicien, qui les accepte avec gratitude et demande lui-même des suggestions sur des questions dramaturgiques et musicales, conscient que le librettiste connaît bien les goûts du public napolitain, exigeant et traditionnel.

Un exemple significatif de la courtoisie révérencieuse de Verdi envers Cammarano se trouve dans la lettre du 25 mars 1845. À la proposition du librettiste de faire entrer en scène Zamoro, Gusmano et Alzira dans les premières scènes, en attribuant à chacun un air d'entrée structuré selon le schéma classique de cavatine, *tempo di mezzo* et cabalette, le compositeur – qui désire des formes nouvelles – répond en louant l'air d'Alzira et en exprimant ses doutes seulement à la fin, dans un post-scriptum qui commence et se termine en demandant pardon (« P.S. Pardonnez-moi une observation : Ne trouvez-vous pas qu'il y a trop de cavatines à la suite ? Pardonnez-moi je vous prie »).¹¹¹

Comme compromis, les trois airs seront espacés : celui de Zamoro se trouve maintenant dans la deuxième scène du prologue (cavatine « Un Inca... eccesso orribile! », *tempo di mezzo* « Col genitor la misera » et cabalette « Risorto fra le tenebre » avec la stretta du prologue « Nume dell'armi, i tuoi furori ») ; celui de Gusmano est dans la deuxième scène du premier acte (cavatine « Eterna la memoria », *tempo di mezzo* « Persisti, e vincerai », cabalette « Quanto un mortal può chiedere ») ; celui d'Alzira est dans la troisième scène du premier acte (cavatine « Da Gusman, su fragil barca », *tempo di mezzo* « Alta pietade ogn'anima » et cabalette « Nell'astro che più fulgido »). Cependant, cette demande répétée de pardon, simplement pour exprimer une perplexité, est surprenante. Une question surgit spontanément : ce ton fortement formel, presque révérencieux, est-il de circonstance ou est-il un témoignage de sincère estime, mêlé à de la modestie et de l'humilité ?

Divers éléments incitent à pencher pour cette dernière hypothèse.

À de nombreuses occasions, Verdi exprime son appréciation pour le travail de Cammarano ; en outre, sa grande confiance est prouvée par le fait que la correspondance commence et se

¹¹¹ Cf. Lettre n° 9 de Verdi à Salvatore Cammarano du 25 mars 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 11.

termine par la proposition de travailler ensemble sur *King Lear* de Shakespeare, qui aurait dû devenir leur chef-d'œuvre.¹¹²

Comme on le sait, ce rêve restera irréalisé.

Si, donc, l'estime est authentique, on peut en dire autant de la timidité.

En parcourant la correspondance verdienne, on trouve d'autres témoignages de déférence courtoise adressée par le musicien à divers personnages.

En 1863, Sir James Hudson, pendant des années ambassadeur du Royaume-Uni auprès du Royaume de Sardaigne puis auprès du Royaume d'Italie, envoie à Verdi comme cadeau une copie du XIX^e siècle de la Vénus de Titien (aujourd'hui à Milan, Maison de Retraite pour Musiciens)¹¹³ et il répond en disant être tellement confus et émerveillé, qu'il rougit à l'idée d'avoir été le destinataire d'un cadeau digne d'un roi.¹¹⁴

En 1867, Giuseppina Strepponi va à Milan et, avec la comtesse Clara Maffei, rend visite à Alessandro Manzoni, pensant organiser une rencontre ultérieure entre le grand écrivain et son mari, mais lorsque Verdi en est informé, il écrit à son amie milanaise qu'il n'a pas le courage suffisant pour se présenter personnellement devant ce grand personnage.

Il promet alors de lui envoyer sa photographie, mais il n'a pas le courage d'écrire une brève dédicace. Enfin, il conclut par une très humble supplique de lui transmettre ses salutations, en le remerciant pour le portrait offert et en lui exprimant son grand amour et respect, son estime et sa vénération, comme le plus grand et véritable honneur de la patrie tourmentée.¹¹⁵

Aujourd'hui, il est difficile d'imaginer Verdi incapable de s'exprimer ! Celui qui donna une voix aux espoirs et aux deuils, pleura et aima pour tous,¹¹⁶ ainsi que celui qui laissa une correspondance de mille lettres, ne parvient pas à trouver les mots pour une dédicace ? Et c'est précisément lui qui ne se sent pas à la hauteur de se présenter devant Manzoni ? Par la suite, cependant, il retrouve le courage d'oser et la rencontre entre ces deux génies du XIX^e siècle italien a lieu. En fait, lorsque Manzoni meurt, Verdi (encore une fois !) ne se sent pas la force de participer aux funérailles, mais un an plus tard, il dirige lui-même la *Messa da Requiem* qu'il a composée en sa mémoire. On pourrait supposer qu'il n'est pas facile de s'exprimer quand on a tant de choses à dire ! Même envers Cammarano, l'humilité initiale de Verdi est authentique, mais elle s'atténue progressivement jusqu'à se transformer en une entente profonde, humainement gratifiante et artistiquement féconde.

De janvier à avril 1848, les échanges épistolaires s'interrompent car la musique du canon¹¹⁷ s'impose à tout autre musique, mais dès que les événements politiques évoluent, ils se retrouvent à partager des élans patriotiques. Verdi (qui n'avait pas pris les armes pour des raisons de santé, mais avait assumé le rôle de tribun)¹¹⁸ propose de créer un opéra à partir du roman historique *Cola di Rienzi* de E. G. Bulwer-Lytton, publié en 1835, traduit l'année suivante en italien sous le titre *Rienzi, l'ultimo dei tribuni* et mis en scène par Wagner à Dresde en 1842.

¹¹² Lettre n° 136 de Verdi à Salvatore Cammarano du 19 juillet 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 337.

¹¹³ Cf. la note n° 1 à la lettre n° 277 de Verdi à James Hudson du 8 septembre 1863, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 450.

¹¹⁴ Cf. Lettre n° 277 de Verdi à James Hudson du 8 septembre 1863, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 450.

¹¹⁵ Cf. Lettre n° 315 de Verdi à Clara Maffei du 24 mai 1867, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 511.

¹¹⁶ Cf. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Per la morte di Giuseppe Verdi*, in *Elettra*, in ANNAMARIA ANDREOLI et NIVA LORENZINI (éd.), *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1984, p. 324 (vv. 73-74).

¹¹⁷ Cf. Lettre n° 113 de Verdi à Giuseppe Mazzini du 18 octobre 1848, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 199.

¹¹⁸ Cf. Lettre n° 109 de Verdi à Francesco Maria Piave du 21 avril 1848, in EDUARDO RESCIGNO (éd.), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 192.

Cammarano se voit contraint de consacrer beaucoup de temps à l'analyse du texte, explique en détail les raisons pour lesquelles il ne le considère pas comme un bon choix et propose en alternative *La battaglia di Tolosa* de Méry, en soulignant méticuleusement les noyaux dramatiques à valoriser.¹¹⁹ Verdi s'enthousiasme et *La battaglia di Legnano* est le témoignage de leur sensibilité commune aux problématiques historiques et civiles, ainsi que du partage des idéaux patriotiques et risorgimentaux. À cette occasion, Cammarano se révèle être un interlocuteur important, très expérimenté non seulement dans les questions relatives au milieu napolitain, mais surtout doté d'une grande sensibilité et de remarquables capacités dramaturgiques ; Verdi l'apprécie et l'écoute, conscient qu'il représente pour lui une précieuse incitation à l'approfondissement et à la clarification de ses idées.¹²⁰

À peine l'enthousiasme du public pour *La battaglia di Legnano* s'est-il calmé que Verdi projette un nouvel opéra à réaliser ensemble : une fois la timidité surmontée, la ferveur créative éclate. En même temps, les *impresari* théâtraux napolitains se révèlent peu honnêtes et, pour y faire face, le librettiste et le compositeur s'allient, partageant non seulement leurs perspectives futures, mais aussi les secrets professionnels nécessaires. Dans une lettre, Cammarano exprime par une métaphore le rapport qui doit s'instaurer entre le librettiste et le musicien d'un drame lyrique. Dans une lettre, Cammarano exprime par une métaphore la relation qui doit s'établir entre le librettiste et le musicien d'un drame lyrique : ils doivent fraterniser, c'est-à-dire se comprendre et se soutenir comme s'ils étaient frères. Verdi ne s'y oppose pas et leurs deux derniers succès, *Luisa Miller* et *Il trovatore*, sont le fruit de cette étroite collaboration.

Les critiques musicaux qui apprécient les larges mélodies du *Trovatore* mais méprisent son livret compliqué ne considèrent pas que la structure définie par Cammarano est des plus fidèles au drame original, qui est encore plus complexe, mais très apprécié de Verdi. En outre, le dialogue entre le musicien et le librettiste est constant, non pas parce que l'un veut s'imposer à l'autre, mais pour trouver les meilleures solutions afin de valoriser l'œuvre. Pour la scène suggestive de la quatrième partie, où l'air de Leonora s'élève sur fond du « Miserere » et s'entrelace avec la romance de Manrico « Ah ! Che la morte ognora », le librettiste donne des explications et des indications précises : la prière du « Miserere » est en vers hendécasyllabiques sans césures, car ils s'adaptent mieux à une déclamation musicale, le chœur devant davantage réciter que chanter, afin de contraster avec la mélodie du *Trovatore* et d'imprégner l'ensemble d'un climat sombre.¹²¹ Évidemment, il n'y a pas toujours convergence de vues, mais les arguments réciproques aboutissent à des solutions raffinées et réfléchies. Par exemple, au début Verdi propose que Leonora soit un personnage secondaire par rapport à Azucena : heureusement pour nous, Cammarano le convainc de lui attribuer un rôle de prima donna et ainsi nous pouvons aujourd'hui écouter les magnifiques airs « Tacea la notte placida » et « D'amor sull'ali rosee ». De même, le personnage d'Azucena est, dès le début, interprété différemment, et cela apparaît surtout dans le final : selon Verdi, la Gitane ne sauve pas elle-même et Manrique car sa mère, sur le bûcher, lui avait crié de la venger. Pour Cammarano, en revanche, Azucena ne sauve pas Manrico car elle n'en a pas le temps, son amour pour lui ayant toujours été plus fort que l'instinct de vengeance, et en effet dans le livret autographe, la dernière réplique de la bohémienne est « Tarda vendetta, ma quanto fiera / avesti o madre ! » : une affirmation amère et accusatoire, loin d'être satisfaite.¹²² Mais au-delà des divergences, le personnage d'Azucena est dessiné avec une grande force dramatique. Pour

¹¹⁹ Cf. Lettre n° 26 de Cammarano à Giuseppe Verdi du 20 avril 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 278.

¹²⁰ Cf. CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852, Introduzione*, p. XV.

¹²¹ Cf. Lettre n° 116 de Cammarano à Giuseppe Verdi du 9 août 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (éd.), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 278.

¹²² Cf. EMANUELE D'ANGELO, *Dalla parte dei librettisti*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI et EMILIO SALA (éd.), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, p. 164.

Verdi, il s'agit de la seule figure maternelle protagoniste de l'un de ses opéras, pour Cammarano c'est la troisième, après les inquiétantes Médée et Mérope. En ce qui concerne les femmes accusées de sorcellerie, le librettiste avait déjà dessiné Marta dans *Stella di Napoli* et Meg dans *Il Reggente*. Verdi aurait repris Meg en 1859, dans *Un ballo in maschera*, composé sur un livret d'Antonio Somma et tiré du même *Gustave III, ou Le Bal masqué* d'Eugène Scribe, qui avait été la source de l'opéra de Mercadante.

Malheureusement, Cammarano s'est éteint prématurément, mais pour Verdi, il fut un collaborateur précieux, un interlocuteur cultivé et loyal, un conseiller avisé : un ami fraternel.

Conclusions

Arrivée à la fin de ce travail, le doute initial sur l'irrélevance des livrets d'opéra et les maigres mérites littéraires de leurs auteurs a laissé place à une constatation : les préjugés se répandent rapidement, mais ils sont difficiles à faire disparaître. Le librettiste Cesare Sterbini l'exprime magnifiquement dans la cavatine de Don Basilio, dans *Il Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini : « La calomnie est un petit vent » (I, 16). Livrets et librettistes ont souvent été calomniés, avilis, piétinés, mais injustement. Artistiquement, l'opéra suppose une union étroite entre la musique et la poésie, ainsi qu'une correspondance entre dramaturgie et scénographie. Le recours aux mots est indispensable et, même si certaines mélodies captivantes peuvent être appréciées sans comprendre le sens du texte, la compréhension d'un opéra suppose la connaissance et la contextualisation du livret.

Par conséquent, une autre question initiale a également trouvé réponse : près de deux siècles plus tard, l'œuvre de Salvatore Cammarano est-elle encore présentable ? Personnellement, je dirais que le monde actuel en a grandement besoin. D'abord, pour acquérir une conscience historique du passé récent d'où nous venons et pour ne pas adopter cette attitude envahissante d'ingratitude envers ceux qui nous ont précédés et ont rendu possibles les grandes transformations qui sont à la base de la société actuelle. Ensuite, parce que celui qui réalise des chefs-d'œuvre artistiques sort de la dimension du temps pour entrer dans celle de l'éternité, c'est-à-dire de la durée au-delà de la succession des générations.

Au XIX^e siècle, l'opéra n'a pas été seulement un genre théâtral, mais a signifié bien plus. Sur le plan culturel et civique, il a assumé un rôle fondamental dans la diffusion de thématiques littéraires et politiques. L'essai *Filosofia della musica*, publié par Giuseppe Mazzini en 1836, c'est-à-dire peu après l'échec des révoltes libérales de 1830-1831, constitue un texte de référence essentiel pour les compositeurs et les librettistes de l'époque. Le rôle social et civique que Mazzini attribue à la musique constitue un précieux témoignage du retour à l'espérance de celui qui avait inspiré ces révoltes étouffées dans le sang et qui, par conséquent, avait ensuite traversé une période tourmentée de découragement. Il espère que le moment est proche où toutes les puissances de la poésie et de la musique se dirigeront vers une finalité sociale, donnant lieu à une régénération des deux, afin qu'il n'arrive plus que la poésie soit servante et non sœur de la musique.¹²³ Cette idée de sororité entre musique et poésie mélodramatique réapparaît dans les échanges épistolaires entre Cammarano et Verdi, et à celle-ci s'ajoute le concept de fraternité entre librettiste et musicien. Si on lit analytiquement les livrets de Cammarano, on trouve de nombreuses références à ces principes esthétiques et on acquiert une vision plus large de la valeur de l'opéra.

Du point de vue strictement poético-linguistique, les appréciations sur Cammarano ont été nombreuses, de Donizetti jusqu'à nos jours. Il maîtrisait les règles de la versification et connaissait en profondeur la dramaturgie théâtrale. Il possédait une solide formation littéraire et les échos de Dante et Pétrarque, du Tasse et de l'Arioste, de Marino et Métastase, d'Alfieri

¹²³ Cf. GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Roma, La Lepre Edizioni, 2019, pp. 84 e 57.

et Pellico, de Leopardi et Manzoni résonnent ici et là dans ses livrets, soit consciemment insérés, soit inconsciemment intériorisés. Lexicalement et syntaxiquement, la langue est raffinée et érudite. Les vers possèdent une musicalité intrinsèque et s'avèrent fortement expressifs tant dans les tonalités lyriques et élégiaques des *cantabili* que dans les cabalettes énergiques, tant dans les chœurs austères que dans certains dialogues passionnés.

Du point de vue musicologique, Cammarano consolide et perfectionne la structure typique des livrets de la première moitié du XIX^e siècle, avec une alternance et d'airs, des morceaux choraux et solistes, des duos et des trios. Les schémas de rimes varient considérablement, afin de rendre le chant plus vif et moins monotone ; les récitatifs se terminent généralement par deux vers en rime plate, comme pour annoncer le début de l'air suivant ; les rimes plates et alternées sont fréquentes, mais structurées à l'intérieur des strophes de manières inhabituelles et originales, qui forment des rappels internes : AABC DDEC ; ABABCD EFEFCD ; ABCB DEFE GHIH. Innombrables sont les figures de style, surtout les anaphores, métaphores et métonymies, mais aussi les chiasmes, hyperboles et personnifications, ainsi que les synecdoques, oxymores et antiphrases. Concernant les figures phoniques, on rencontre allitérations, assonances, consonances, paronomases...

Les décors changent en harmonie avec le rythme narratif : les atmosphères sombres et nocturnes alternent avec les intérieurs solennels et somptueux, les palais nobles fastueux sont juxtaposés aux demeures humbles et dépouillées des personnages les plus pauvres et persécutés. Deux caractéristiques sont typiques des livrets de Cammarano : les didascalies très précises et parfois extrêmement détaillées, qui fournissent également des indications de mise en scène et de scénographie ; le titre attribué à chaque acte de façon à mettre immédiatement en évidence le personnage ou l'événement sur lequel repose l'action. Les personnages principaux sont pour la plupart dessinés avec des traits essentiels et dramaturgiquement efficaces ; ils présentent souvent des psychologies complexes et tourmentées.

Bien qu'aujourd'hui Cammarano soit connu comme auteur de livrets à fond tragique, il a composé à quelques occasions des textes pour des opéras bouffes ou semi-sérieux. Même dans ces cas, le langage ne sombre jamais dans le banal ou le vulgaire, mais conserve une finesse appropriée et témoigne d'un travail de composition attentif. Les termes nobles et littéraires sont moins fréquents, mais ne disparaissent pas complètement ; le lexique populaire et le registre familier conservent une agréable expressivité et un ton finement ironique.

Cela est également confirmé dans l'inédit *Non v'è fumo senza fuoco* : une farce aux dialogues vifs, qui font sourire, mais aussi la réflexion sur le rapport homme-femme, amour-jalousie, liberté-fidélité.

Le 6 décembre 2023, l'Unesco a déclaré le chant lyrique italien patrimoine immatériel de l'humanité et, selon les statistiques, les principaux festivals lyriques ont enregistré l'an dernier une augmentation de fréquentation.

Ce sont certes des résultats importants pour protéger et transmettre l'héritage reçu, mais le moment du spectacle n'épuise pas la richesse de l'opéra lyrique.

En 2017, dans trois classes des écoles primaires de Pianoro (Bologne), un parcours didactique a été réalisé autour du *Trovatore*, dans le double objectif d'initier les enfants à l'opéra et de les amener à réfléchir aux effets sociaux de la superstition et du préjugé.¹²⁴

En 2019 à Bergame, en 2022 à Reggio Emilia et en 2023 à Macerata, Francesco Micheli – metteur en scène et directeur artistique du Festival Donizetti Opera – a proposé *Lucia Off*,¹²⁵ une rencontre-atelier ouverte à tous les citoyens et, à Reggio Emilia, spécifiquement adressée

¹²⁴ Cf. <https://www.saggiatoremusicale.it/2019/12/19/il-trovatore-nella-scuola-primaria-come-e-perche-un-percorso-didattico/>, consulté le 16 mai 2025.

¹²⁵ Cf. <https://www.teatrodonizetti.it/it/brochure-lucia-off/>, <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/francesco-micheli-alberto-pellai-lucia-off/> et <https://www.sferisterio.it/macerata-opera-festival/lucia-off/>, consultés le 16 mai 2025.

aussi aux parents, enseignants et élèves des écoles secondaires. Il s'agit d'un spectacle multimédia et dialogué, qui part du chef-d'œuvre donizettien pour se confronter au présent, montrant la profondeur de l'opéra et sa force expressive encore actuelle.¹²⁶ Au XIX^e siècle, le mélodrame a exercé une éducation civique et sentimentale : la concision des livrets et leur lien étroit avec la musique, le langage expressif et concentré, les psychologies complexes des personnages et leurs interrelations constituent des instruments encore valables aujourd'hui pour dialoguer avec les nouvelles générations, pour stimuler la conscience de soi et des dynamiques profondément humaines qui se transmettent même à distance de siècles.

Azucena, Médée et Mérope représentent trois figures maternelles différentes renvoyant à autant de problématiques relatives au rapport mère-fils ; la gitane sorcière (*Il trovatore*), la voyante Meg (*Il reggente*) et l'ignoble Marta (*Stella di Napoli*),¹²⁷ ainsi que Gaspare et Colantonio – comiques protagonistes des *Ciarrlatani* –, offrent des pistes de réflexion sur le lien entre pauvreté et crédulité, entre la peur collective de l'avenir et la maniabilité des consciences.

Même un livret presque inconnu, comme *La fidanzata corsa*, est d'une actualité surprenante et offre des moments réellement touchants, par exemple, à la fin, le jugement d'une fiancée. Le procès sommaire auquel est soumise la jeune héroïne, coupable de ne pas accepter un mariage imposé par son père et son frère, a un fort impact émotionnel et met en évidence, par des dialogues concis et une gestuelle incisive, à la fois la cruauté de la mentalité tribale, l'intensité de l'affection entre père et fille, et les valeurs humaines essentielles à sauvegarder. Au-delà des qualités musicales – actuellement peu appréciables car l'opéra n'est jamais exécuté ni enregistré –, les thématiques abordées sont terriblement d'actualité, puisqu'en 2023, en Italie, on a enregistré en moyenne un féminicide tous les trois jours (dont deux tiers commis par des ex-partenaires).

La coexistence entre cultures et lois différentes est encore difficile, surtout en ce qui concerne les familles musulmanes (et, en particulier, pakistanaïses) installées en Occident, mais restées attachées à des fondamentalismes inconciliables avec la tradition démocratique et libérale. Ce ne sont là que quelques thèmes intéressants en rapport avec la contemporanéité. Maintenant que tous les livrets de Cammarano ont été rassemblés, l'objectif supplémentaire est la valorisation des œuvres respectives, afin que les partitions manuscrites soient soustraites à l'oubli, numérisées et, autant que possible, représentées. De cette manière, l'immense patrimoine de l'opéra pourra être mieux conservé et transmis.

¹²⁶ Cf. <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/francesco-micheli-alberto-pellai-lucia-off/>, consulté le 16 mai 2025.

¹²⁷ Cf. SALVATORE CAMMARANO-GIOVANNI PACINI, *Stella di Napoli*, (II, 8). Tout au long du livret, les termes « sorcière » et « magicienne » ne sont jamais utilisés, car ils ne sont pas acceptés par les censeurs.



École doctorale n°31 – Pratiques et Théories du Sens
Laboratoire d'Études Romanes
Études italiennes



UNIVERSITÀ
DI PARMA

Dipartimento di Discipline Umanistiche,
Sociali e delle Imprese Culturali
Scienze Filologico-Letterarie, Storico-
Filosofiche e Artistiche

Thèse de doctorat en Études italiennes dans le cadre d'une cotutelle

*Salvatore Cammarano: tutti i libretti.
Fraternizzare musica e poesia /
Salvatore Cammarano: tous les livrets.
Faire fraterniser musique et poésie*

Candidate : IVONNE BEGOTTI

Directeur de thèse
CAMILLO FAVERZANI

Direttore di tesi
PAOLO RUSSO

Jury de soutenance :

CAMILLO FAVERZANI, Professeur des Universités, Université Paris 8

PAOLA RANZINI, Professeure des Universités, Avignon Université

PAOLO RUSSO, Professeur des Universités, Università degli Studi di Parma

MARIASILVIA TATTI, Professeure des Universités, Università degli Studi di Roma
"Sapienza"

RUBEN VERNAZZA, Chercheur, Università degli Studi di Palermo

WALTER ZIDARIC, Professeur des Universités, Nantes Université

a.u. 2024–2025

Date de la soutenance : 8 décembre 2025

Indice

CRITERI D'EDIZIONE	3
LA SPOSA	5
INES DE CASTRO	41
UN MATRIMONIO PER RAGIONE	79
LUCIA DI LAMMERMOOR.....	117
EUFEMIO DA MESSINA.....	149
BELISARIO	181
L'ASSEDIO DI CALAIS.....	213
PIA DE' TOLOMEI	245
ROBERTO DEVEREUX	285
MARIA DE RUDENZ.....	317
ELENA DA FELTRE	353
I CIARLATANI	385
IL CONTE DI CHALAIS.....	419
LA VESTALE	455
CRISTINA DI SVEZIA	487
SAFFO.....	521
LUIGI ROLLA.....	553
IL PROSCRITTO.....	591
LA FIDANZATA CORSA	627
IL REGGENTE	665
ESTER D'ENGADDI	701
IL RAVVEDIMENTO	735
MARIA DI ROHAN	783
IL VASCELLO DE GAMA	817
BONDELMONTE.....	863
ALZIRA	895
STELLA DI NAPOLI	925
ORAZJ E CURIAZJ	961
ELEONORA DORI	995

MEROPE	1029
POLIUTO	1065
LA BATTAGLIA DI LEGNANO	1097
LUISA MILLER	1131
NON V'È FUMO SENZA FUOCO	1175
FOLCO D'ARLES	1191
MEDEA	1227
MALVINA DI SCOZIA	1257
IL TROVATORE.....	1291
VIRGINIA	1331

CRITERI D'EDIZIONE

Sono qui raccolte tutte le prime edizioni dei libretti di Salvatore Cammarano, disposte in base all'ordine cronologico delle prime rappresentazioni.

Nella trascrizione dei testi si è cercato di essere il più possibile fedeli agli originali. Tuttavia, si è ritenuto necessario uniformare i criteri editoriali e talora apportare lievi modifiche.

Di seguito i criteri seguiti:

1. La prima pagina di ogni libretto è una 'sintesi aggiunta' riportante il titolo dell'opera; il musicista; il teatro, la città e la data della prima rappresentazione; i personaggi con i rispettivi ruoli canori e gli interpreti della prima.

Nella pagina dei PERSONAGGI sono stati eliminati i punti al termine di ogni nome; nella parte dedicata agli elenchi di CORI E COMPARSE sono stati sostituiti i punti con le virgole; per uniformità, è stato aggiunto il termine COMPARSE nei rari casi in cui non era specificato.

2. Nelle indicazioni sceniche (Atto primo, Scena prima...) sono stati aggiunti alcuni punti finali.

3. Nei rari casi in cui non era specificata la scena (prima, seconda...), la si è aggiunta entro parentesi quadre.

4. La numerazione delle scene è conseguente. Nei rari casi in cui si ripeteva per due volte una scena (SCENA X, SCENA X) o ne mancava una nella numerazione (SCENA X, SCENA XII), si è corretto (SCENA X, SCENA XI).

5. Le parentesi che comparivano soltanto aperte sono state chiuse e viceversa. La prima parola all'interno delle parentesi è stata scritta sempre con l'iniziale maiuscola.

6. Tutte le indicazioni entro parentesi terminano con il punto.

7. I nomi dei personaggi che, di volta in volta, cantano sono stati scritti in maiuscoletto e sempre per esteso, senza abbreviazioni; gli atti (Primo, secondo...) e le scene sono stati scritti in maiuscoletto e allineati a centro pagina.

8. Il carattere corsivo che contraddistingueva alcune citazioni da testi scritti o da discorsi è stato reso con il carattere tondo entro le virgolette.

9. Le didascalie hanno conservato le parentesi quando erano presenti nell'originale; per lo più sono state allineate a inizio riga, tranne se molto brevi e poste di seguito al testo già in origine.

10. Nelle didascalie i nomi dei personaggi, scritti talvolta in maiuscolo, sono stati uniformati in minuscolo.

11. Le abbreviazioni di alcune parole nelle didascalie sono state scritte per intero.

12. In tutti i libretti ogni verso inizia con lettera maiuscola e, per rispetto degli originali, tale caratteristica è stata conservata.

13. Poiché nei diversi libretti variano i rientri all'inizio dei versi, si è optato per l'uniformità, eliminando i rientri (tranne quando brevi interventi di due o più personaggi vengono a comporre lo stesso verso).

14. La punteggiatura presentava moltissime spaziature che sono state eliminate (prima della virgola e degli altri segni di interpunzione; dopo la parentesi aperta e prima della parentesi chiusa...); i puntini di sospensione (presenti in numeri diversi: due, tre, quattro) sono stati uniformati e riportati tutti a tre.

15. Nel caso in cui due personaggi cantino gli stessi versi con solo qualche lieve variazione (i pronomi personali me/te oppure padre/figlia...), si è ricorsi alla barretta tra i due termini.

16. In presenza di note contrassegnate da asterischi, sono stati eliminati gli asterischi e sono state inserite le singole annotazioni nel punto corrispondente del testo, racchiuse tra parentesi.

17. Le parole inizianti con la lettera zeta hanno mantenuto gli stessi articoli degli originali, anche quando in contrasto con le regole grammaticali attuali (“un zio”, “quel zio”, “dei Zambardi”...)

18. Taluni refusi o parole sono stati corretti: “è” per “e”, “si” per “sì”, “se” per “sé”, “o” per “ho” e viceversa; “si voglie” per “si volge”, “detto” per “dettò”, “stà” per “sta”, “quì” per “qui”, “quà” per “qua”, “rivelanti” per “rilevanti”, “velleggiar” per “veleggiar”, “Donizzetti” per “Donizetti”, “Ufiziali” per “Uffiziali”, “Te” per “tè”, “speventa” per “spaventa”, “oragano” per “uragano”, “Musalmani” per “Musulmani”, “rimoso” per “rimorso”, “sembrai” per “sembrami”, “Un'orrido” per “Un orrido”, “contaminata” per “contaminate”, “colezione” per “colazione”, “arrenato” per “arenato”, “lung’h’ora” per “lung’ora”, “intercolunio” per “intercolumnio”, “un intera” per “un’intera”, “gle la” per “gliela”, “dissapa” per “dissipa”, “sul’ ara” per “sull’ara”, “eppella” per “appella”, “Oddonsi” per “Odonisi”, “Chevrause” per “Chevreuse”, “mercò” per “marcò”, “qualche Arcieri” per “qualche Arciere”, “fà” per “fa”, “Orserviam” per “Osserviam”, “bacchete” per “bacchette”, “Alto la” per “Alto là”, “chi” per “che”, “e addormentato” per “è addormentato”, “d’un alma” per “d’un’alma”, “un’atto” per “un atto”, “ne” per “nè”, “le vano lite” per “la vana lite”, “t’ardi” per “tardi”, “tu” per “fu”, “saffo” per “Saffo”, “Lo Saffo” per “La Saffo”, “sull’arno” per “sull’Arno”, “nò” per “no”, “trà” per “tra”, “m’adorno” per “m’ardono”, “annullerò” per “annullerà”, “Scigurato” per “Sciagurato”, “Messagiero” per “Messaggero”, “lutta” per “lotta”, “sepelli” per “seppelli”, “dissinvoltura” per “disinvoltura”, “subbissar” per “subissar”, “affacendata” per “affaccendata”, “disegnata” per “designata”, “sol” per “sul”, “aggiunge” per “raggiunge”, “Giorgo” per “Giorgio”, “qual’è?” per “qual è?”, “qual’inno” per “qual inno”, “un’inno” per “un inno”, “un’estasi” per “un’estasi”, “tenuto” per “temuto”, “Zambardi” per “Zampardi”, “Un’angoscioso” per “Un angoscioso”, “Fugggir” per “Fuggir”, “un’istante” per “un istante”, “inarridita” per “inorridita”, “segnita” per “seguita”, “ester” per “Ester”, “Malvaggia!” per “Malvagia!”, “Ovi imposi” per “Ov’imposi”, “rinfraca” per “rinfranca”, “cagia” per “cangia”, “le sua pipa” per “la sua pipa”, “Quest alma” per “Quest’alma”, “Dita” per “Ditta”, “racapricciato” per “raccapricciato”, “ire” per “ira”, “un eco” per “un’eco”, “arrecca” per “arrecca”, “sien” per “sian”, “Jefre” per “Jefte”, “Bouccardè” per “Baucardé”, “rinfraca” per “rinfranca”, “cagia” per “cangia”, “escadescenza” per “escandescenza”, “Feullade” e “Veullade” per “Feuillade”, “spaldi” per “spalti”, “diffesa” per “difesa”, “abbominevol” per “abominevol”, “sateliti” per “satelliti”, “mure” per “mura”, “fiacola” per “fiaccola”, “mal’umore” per “malumore”, “finistra” per “finestra”, “d’avanti” per “davanti”, “frà” per “fra”, “sù” per “su”, “un po” per “un po’”, “un’uscio” per “un uscio”, “Frafelato” per “Trafelato”, “Alberti” per “Uberti”, virgola alla fine della frase, punto e virgola alla fine della frase.

LA SPOSA

Dramma per musica in due atti

Musica di Egisto Vignozzi – Napoli, Real Teatro del Fondo, 1834

PERSONAGGI E INTERPRETI

ERNESTO	Federico Crespi (baritono)
ADELE	Fanny Tacchinardi-Persiani (soprano)
ENRICO	Lorenzo Salvi (tenore)
MARCANTONIO	Gennaro Luzio (buffo napoletano)
LAURETTA	Teresa Zappucci (mezzosoprano)
RODOLFO	Domenico Raffaelli (basso)
LORENZO	Giovanni Pace (basso)

LA SPOSA|*DRAMMA PER MUSICA*|*IN DUE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|Nell'autunno dell'anno 1834|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1834.

Epoca di composizione: 1834.

Presentazione ai censori: 11 settembre 1834. Autorizzazione: 29 ottobre 1834.

Prima rappresentazione: 3 novembre 1834.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

È l'alba e in un piccolo villaggio un gruppo di contadine intona una canzone ad Adele: una giovane che deve sposarsi in mattinata e sembra dormire ancora (I, 1).

Il barone feudatario Marcantonio si affaccia da un verone per chiedere silenzio e rispetto (I, 2), ma un gruppo di contadini avanza festoso e allora lui, sceso in cortile, confessa la sua gioia nel veder realizzarsi le nozze tra suo nipote Ernesto e Adele. I cori inneggiano alla sua passione di combinare matrimoni (I, 3).

Giunge l'inserviente Lauretta ed invita le contadine ad attendere poiché la sposa non è ancora pronta; poi informa Marcantonio che la ragazza sta piangendo perché ricorda Enrico, il suo innamorato che, partito per l'America un anno prima, non è più ritornato. Lauretta chiede a Marcantonio come ha potuto Arnaldo (padre dello sposo) acconsentire alle nozze di Ernesto con la figlia del suo nemico Roberto. Marcantonio risponde evasivo che Arnaldo vive isolato nei suoi possedimenti e non parla con nessuno. Lauretta ipotizza che tale comportamento sia dettato dal rimorso: vent'anni prima egli era stato il mandante dell'incendio appiccato alla casa di Roberto, dov'era scomparso il piccolissimo figlio. In seguito, però, un evento inatteso aveva trasformato l'odio di Roberto in amore: durante una battuta di caccia, un cinghiale aveva rincorso Adele che, fuggendo, era caduta nel fiume ed era stata salvata da Ernesto. Per riconoscenza e dopo le insistenze di Marcantonio, Roberto aveva infine accondisceso alle nozze. Marcantonio si raccomanda di non rivelare tali particolari allo sposo (I, 4).

In un salone prospiciente al giardino compare Adele in abito da nozze. Angosciata, ricorda il terribile momento in cui suo padre, sul letto di morte, le fece promettere di sposare Ernesto (I, 5). Lauretta e le amiche la incoraggiano (I, 6). Sopraggiunge lo sposo, che si dice disposto a rinunciare al matrimonio pur di vederla serena. Adele lamenta il crudele destino che l'ha privata dei genitori e del fratello, poi le voci festose provenienti dal giardino la convincono ad avviarsi all'altare (I, 7).

Mentre si svolge il rito nuziale (I, 8), approda sulla vicina spiaggia un battello, dal quale discendono Enrico ed il suo amico Rodolfo. Enrico è commosso e decide di attendere l'amata sulla riva del mare, dove giunge l'eco dei canti nuziali (I, 9). Poco distante, Marcantonio organizza i festeggiamenti (I, 10); Lauretta lo asseconda (I, 11). Quando infine gli sposi si avvicinano, Enrico si precipita incredulo verso Adele e minaccia di morte lo sposo, tra lo spavento e la confusione generale (I, 12).

ATTO SECONDO

Marcantonio accompagna Enrico a casa di Adele (II, 1). Nel duello, Ernesto è rimasto ferito ed ora Enrico chiede all'amata come abbia potuto sposarsi. Adele gli rivela il giuramento estortole dal padre, gli consiglia di rinunciare a lei e di partire (II, 2). Sopraggiunge Ernesto, Enrico si nasconde (II, 3), ma quegli ne intuisce la presenza (II, 4) e, sconvolto dalla gelosia, minaccia di ucciderlo. Adele s'interpone e implora pietà; Ernesto si commuove, perdona entrambi e decide di partire per salvare il suo onore (II, 5). Cercando di fermare il nipote, Marcantonio urta Lorenzo, un notaio venuto a comunicargli la morte di suo cugino Arnaldo e il testamento. Spinto dal rimorso, Arnaldo ha ammesso di essere responsabile dell'incendio della casa di Roberto e salvatore del bambino che, da tutti creduto morto, era stato invece strappato alle fiamme dai sicari e da lui cresciuto come un nipote: Ernesto (II, 6).

Marcantonio, stupefatto, dà ordine di cercare Ernesto (II, 7), che è già in riva al mare (II, 8); i marinai faticano a trovarlo (II, 9), ma infine lo raggiungono (II, 10) e tutti esultano: il matrimonio non è valido, in quanto Ernesto e Adele sono fratelli. Finalmente, Enrico può sposare l'amata (s.u.).

L A S P O S A ,
DRAMMA PER MUSICA ,
IN DUE ATTI ,
DA RAPPRESENTARSI
NEL
R.^L TEATRO DEL FONDO
NELL' AUTUNNO DELL' ANNO 1834.



NAPOLI,
Dalla **Cipografia** **Clautina ,**
1834.

La poesia è di SALVADORE CAMMARANO, poeta drammatico e concertatore de' Reali Teatri.

La musica è del maestro EGISTO VIGNOZZI, alunno del Real Collegio di musica in Napoli, ed accademico filarmonico di Bologna.

PERSONAGGI.

ERNESTO,
Signor *Crespi*.

ADELE,
Signora *Tacchinardi-Persiani*.

ENRICO,
Signor *Salvi*.

MARCANTONIO, Barone feudatario del Villaggio,
Signor *Luzio*.

LAURETTA,
Signora *Zappucci*.

RODOLFO,
Signor *Raffaelli*.

LORENZO,
Signor *Paci*.

RAFFAELLO,
Signor *n.n.*

CORI E COMPARSE
Contadini d'ambo i sessi, Marinari, Suonatori, Servi, Fabbri.

La scena è in un villaggio d'Italia. L'epoca rimonta al declinare del secolo XVI.

Alcuni versi si omettono alla rappresentazione.

LA SPOSA.
ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.

Giardino – rastello in fondo, aperto – da un lato parte d'un signorile edificio villareccio, con porta e verone praticabile – dall'altro, delizioso casinetto – veduta di mare in distanza.

Albeggia.

CONTADINE dal rastello, tutte in abito da festa.

Il sol di vivo lume

(Guardando verso il verone.)

Già l'oriente mostra.

Lascia le tarde piume

Adele, e a noi ti mostra

Cinta di lini candidi,

Di fiori adorna il crin,

O giovinetta sposa,

Soave sei, gentile!

Genil come la rosa

D'un bel mattin d'aprile,

Soave come un'aura

Che spira dal giardin!

S'apre il veron!... La riva

Di plauso echeggi intorno.

Viva la sposa, viva...

SCENA II.

Marcantonio dal verone, in berretta da notte e veste da camera, e detti.

MARCANTONIO

Belle guagliò, bongiorno.

CONTADINE

Ah! ah!... *(Ridendo.)*

MARCANTONIO

Perché sto ridere!

CONTADINE

La vaga sposa! Ah!... ah!...

MARCANTONIO

Vuie sempe cchiù rredite!

Che dè chisto niozio?

(Le contadine seguono a ridere.)

Embè, che vista avite

La capo de Mamozio?

CONTADINE

Qui scender non le spiaccia.

(Sempre d'un tuono festevole.)

MARCANTONIO

Mo scenno, eccome ccà.

(Le donne seguono a ridere fra di loro: dopo qualche momento Marcantonio discende nel piano.)

O donne femminine
Di questo mio villaggio,
Le voci mascholine
State a sentir d'un saggio.
Silenzio; quanno erutto
Ascolti il mondo tutto:
Di ridere or v'è lecito,
Che stonco in nègligè.
Or sono Marcantonio,
Ed il Baron non c'è.
Ma quanno mme presento
Co spata e co perucca,
Figliò, non me la sento
Cchiù de soffrì sta cucca.
La risa non permetto,
Ca non sarria rispetto...
Si po ve scappa a rridere,
Ch'avite da crepà!
Redite serie, serie,
Con tuono, e gravità.

SCENA III.

Contadini dal rastello, anch'essi vestiti da festa, e detti.

CONTADINI

È tutto pronto, tutto disposto,
Dischiuso il tempio,
La gente al posto,
Giunsero i razzi, i suonatori,
Le strade olezzano
Sparsa di fiori.
Più lieto giorno mai non spuntò!
A ognun di giubilo
Il cor brillò!

MARCANTONIO

Io no nce capo dinto a li panne!
Paro no giovene,
De vintun'anne!...
Ll'aggio io concruso chisto contratto,
Sto mmatremmonio
Io ll'aggio fatto...
Allegramente, ch'abbuie purzi
Io nguadiareve
Voglio accossì.
A tte te donco Rita,
(Ora all'uno, ora all'altra come segue.)

Ch'è guasca e saporita.
 Agnè, tu che nne dice?
 T'accuonce co Felice?
 Pe tte? pe tte nc'è Rosa.
 È bona sa, è cianciosa!
 A tte te donco Ntuono.
 Crespino a tte te dò:
 Guè, chillo è buono, buono
 Nne faie chello che bbuò.
 Le mancano duie diente?
(Ad un contadino, che gli parla all'orecchio.)
 E chesto non è niente.
 Che tene? Ah! lo mellone?
(Ad una contadina.)
 Sparagne lo lampione!
 Comme, che dice? è storta?
(Ad un altro.)
 Pacienza! che te mporta!
 E' bbiecchio? O Stella, Stella!
 Avrisse d'appilà!
 E tu che ssi nennella?
 Tè, piglia, zuca ccà.
(Mettendole il dito mignolo alla bocca.)
 A tte te donco Rienzo... (c. s.)
 A tte te dò Criscienzo...
 Te donco a tte Giannina...
 A tte te dò Vespina...
 Pe Maso, nce sta Ghitta.
 Pe Lena, nce sta Titta.
 Cornelio mo nce resta.
 Cornelio chi lo vo?
 Nisciuna? Embè, a sta festa
 N'aie da venì... pe mmo.
 LE CONTADINE
 È un uomo di buon cuore!
 I CONTADINI
 Sta sempre d'un umore!
(Fra di loro allegramente.)
 LE CONTADINE
 Che allegro naturale!
 I CONTADINI
 Che testa originale!
 TUTTI
 Sposar da capo a fondo
 Vorrebbe tutto il mondo.
 Ha un ramo di pazzia.
 Che male alcun non fa.

Anzi la sua mania
Giova all'umanità.

SCENA IV.

Lauretta donde venne Marcantonio, e detti.

LAURETTA

Amici miei, buon dì.

MARCANTONIO

Bonni, Lauretta.

CORO

Buon dì, Lauretta

LAURETTA

Adorna ancor la sposa (*alle contadine.*)

Non è di tutto il nuziale arredo,

Quindi potete nel vial vicino

Attender del giardino,

Infin che a lei non vi presenti io stessa.

(*Le Contadine si ritirano.*)

MARCANTONIO

E bbuie, lo sposo 'ntanto

Iate a chiammà.

(*I Contadini entrano nel casinetto.*)

Ne, dimme,

La sposa?...

LAURETTA

Piange.

MARCANTONIO

Chiagnere lo iuorno

Che fa la zita!

LAURETTA

Questo giorno appunto

Più del perduto amante in lei ridesta

La memoria funesta.

MARCANTONIO

Embè chiammance Fonzo! Chillo è muorto

Da cchiù de n'anno ncoppa a lo vasciello,

Che in America fece il papariello.

E po, cancro! Ernesto

Pure è bello, figliulo, ed ha costume

De prencepe... Se tratta

Ch'io mme ll'aggio cresciuto, ca lo zio

Mme lo mannaie a Napole guaglione.

LAURETTA

Ma come mai quell'orgoglioso Arnaldo,

Mortal nemico di Roberto, or soffre

Che la figlia di questi al suo nepote

Porga la man di sposa?

MARCANTONIO

E ch'era locco

Da farcelo sapè!

LAURETTA

Nè giunse a lui

Sentor dell'imeneo?

MARCANTONIO

Chillo s'è chiuso

Dinto a li tterre soie, comme a n'urzo

Mmiezo a lo vuosco; e cchiù non vo nisciuno

Né bbedè, nè ssenti.

LAURETTA

Forse di vita

Tanto selvaggia e dura

È cagione il rimorso! Ei la sventura

Fabbricò di Roberto.

MARCANTONIO

E cche! tu cride?...

LAURETTA

Vostro cugin, quell'empio, che di notte,

Venti anni or son, da sgherri mascherati

Incender fece di Roberto il tetto,

Onde dell'infelice il picciol figlio

Nelle fiamme peria.

MARCANTONIO

Tanto briccone

Credere no lo pozzo!

LAURETTA

Quando qui, nel villaggio, or volge l'anno,

Ernesto vi seguia, Roberto, solo

Il nepote in mirar del suo nemico,

Tutto il poter sentì dell'odio antico.

Ma poichè nella caccia,

Che pel vostro ritorno fu bandita,

Salvò Ernesto la vita

Di Adele che fuggendo

Da quell'irto cinghial, cadde nel fiume;

Riconoscenza in core

Di Roberto cangiò l'odio in amore.

Quindi s'arrese a voi, che mille istanze

Gli feste, ond'ei la figlia concedesse

Sposa ad Ernesto.

MARCANTONIO

E oggi

Finalmente se fa sto marcantonio!

Orzù iammo a vvestirence...

(Incamminandosi, poi si ferma.)

Laurè, vi ca lo sposo degli antichi

Gatti Filippi de la zita, niente

Nne sape; onne te prego...

(Facendole cenno di tacere.)

LAURETTA

Vi par!...

MARCANTONIO

Ll'aggio avisato purzì a cchella...

Cierti fatte a li sposi non attocca

Maie d'appurà. Prudenza ed acqua mmocca!

(Rientrano.)

SCENA V.

Sala con verone sporgente sul giardino.

ADELE in abito da nozze.

Sorgesti infausto di!... Fatal promessa,

Che da me volle il moribondo padre,

All'altar mi strascina!...

La mano altrui darò, ma non il core,

Che ancor si strugge d'infelice amore.

Da me la rimembranza

La morte istessa a cancellar non valse

Dell'uom che solo amai...

Ei m'è tutt'or presente!...

Tutto il rimembra all'agitata mente!

Se il mar sommerso mormora

Ahi! parmi un suo lamento!...

Parmi, se geme il vento,

L'estremo suo respir.

Quando la notte limpida

Degli astri suoi si abbellà,

Lo veggo in ogni stella,

Gli parla il mio sospir.

SCENA VI.

Lauretta, Contadine e detta.

LAURETTA e CONTADINE

La bontade, alla bellezza

Oggi accoppia un fausto imene;

Sian di rose le catene,

E le intessa il dio d'amor.

ADELE

Vi son grata. (Mi si spezza

Dall'ambascia gonfio il cor! –

Spirto eletto, dalla sede
Ove eterna è tua dimora,
A me volgi un guardo ancora,
Se lassù non tace amor.
Ah! d'un cor che a te si diede
Mira almeno il rio cimento...
Del mio cor, che al gaudio è spento...
Che sol vive di dolor!)
Chi s' avvanza?

LAURETTA

È lo sposo.

SCENA VII.

Ernesto e dette.

ERNESTO

Adele... (Oh che vegg'io! Pallor di morte
Le sta sul volto!) Di lasciarci alquanto
Soli, vi piaccia.

(Lauretta e le Contadine partono.)

ADELE

(Oh ciel!)

ERNESTO

Non hai tu pianto?

ADELE

Io?

ERNESTO

Sì; nè val negarlo. –

Co' miei desiri oggi affrettai l'aurora,
Ed il primier suo raggio
Mi fe' balzar di gioia e gioia io scorsi
Sopra ogni volto in cui m'avvenni... ah! solo
Nel tuo sta pinto il duolo!

ADELE

(Che dir?...)

ERNESTO

Se il nodo coniugal t'è grave,

Se me non m'ami... la cagion qualunque

Che tanto t'addolora

Svela, svela all'amico. – E taci ancora!

Già l'altar per noi s' appresta,

Già si accendono le tede,

Un istante, e la tua fede

Mia per sempre far ti dé!

Un istante ancor ti resta!...

Parla, il cor discopri a me.

ADELE

Segno fui della sventura
Ai più crudi, infausti eventi...
Un fratello... ambo i parenti...
Tutto il cielo m'involò.
In me il duol si fe' natura,
Solo il pianto a me restò.

ERNESTO

Né ragione in te sepolta
Più segreta è di dolore?

ADELE

Più segreta!... E qual?

ERNESTO

D'amore...

Un rivale ...

ADELE

Ah! non temer...

Non è in terra, Iddio m'ascolta,
Chi ti tolga un mio pensier.

ERNESTO

Ah! se de' tuoi la perdita
Così t'attrista, Adele,
Se ti condanna a piangere
Un rio, destin crudele,
Con me, con me dividere
Le pene almen potrai...
I genitori avrai,
Ed il fratello in me.

ADELE

Oh dio!... non posso esprimere
Qual moto in cor m'hai desto!...
Arcana voce, incognita
Per te mi parla, Ernesto!...
Soavi al cor discesero
I tuoi cortesi accenti...
Della pietà che senti
Ti renda il ciel mercè.

VOCI AL DI SOTTO DEL VERONE

Avventurosa coppia
Scendi; indugiasti assai.
D'imene il rito a compiere
T'affretta al tempio omai.

ERNESTO

Udisti?

ADELE

(Io gelo!... io palpito!)

ERNESTO

Vieni, mi segui all'ara.

ADELE

(Che istante!)

ERNESTO

Ah! vieni, o cara.

ADELE

(Ho sulle luci un vel!)

ERNESTO

(Ella non mente: interprete

Il labbro è del suo core.

Su quella fronte, angelico

Si mostra il suo candore.

Tutte le sue delizie

Pura virtù m'appresta...

La vita che mi resta

Sorriso fia del ciel.)

ADELE

(Solo conforto ai miseri,

Pietoso Dio, te invoco:

Deh! se non posso estinguere

L'ardor del primo foco,

Ponga la morte un termine

Ai lunghi affanni miei...

Quanto quaggiù perdei,

Reso mi sia nel ciel.)

(Partono.)

SCENA VIII.

Parte amena del villaggio – sopra una collinetta una cappella – la via che vi conduce è sparsa di fiori – nel fondo un seno di mare.

Lauretta e Contadini d'ambo i sessi.

LE DONNE

Avventurosa coppia,

Vieni, indugiasti assai.

GLI UOMINI

D'imene il rito a compiere

T'affretta al tempio omai.

LE DONNE

Quindi da noi s'intreccino

Inni festivi e balli.

GLI UOMINI

E al nostro immenso giubbilo

Rispondano le valli.

TUTTI

Del sole i rai dorati,

Le piante, i prati – i fior',

Tutto letizia ispiri

Tutto respiri – amor.

Intanto Ernesto, Adele e Marcantonio, in abito di gala, seguiti da molti servi, attraversano la scena, ed entrano nella cappella: tutti li seguono.

SCENA IX.

Approda un battello, e ne discendono Enrico, e Rodolfo.

ENRICO

Siam giunti alfin!... Ti bacio
Terra ove nacqui, ove respira Adele
Le dolci aure di vita... É tale, e tanta
Del mio gioir la piena
Che son bastante a contenerla appena!

RODOLFO

Or dimmi, Enrico, il passo
Non volgerem verso il di lei soggiorno?

ENRICO

Quinci approdando, risuonar d'intorno
S'udia contento nuzial, del tempio
Scorsi da lungi ringorgar le vie
Di lieta schiera... Ivi è fors'ella.
(*Accennando verso la cappella.*)

RODOLFO

E vuoi?

ENRICO

Attender qui, qui offrirmi a lei... Me spento
Certo narrò la fama... ah! no: respiro,
(*Rivolto alla cappella*)
E respiro per te... dal mar fremente
Mi sottrasse il favor d'un Dio clemente.
Semivivo me raccolse
Piaggia inospita e romita;
Ivi trassi orrenda vita,
Della morte assai peggior.
Il pensiero a te si volse,
Te chiamai fra 'l pianto e il duolo...
Vano pianto! Ahi! l'eco solo
Rispondeva al mio dolor!

CORO RELIGIOSO NELL'INTERNO DEL TEMPIO

O tu che fra gli angeli – Hai serto di stelle
Rivolgi dall'etere – Il ciglio quaggiù.
E stringi propizio – Quest'anime belle
Col nodo, che sciogliere – Non dèssi mai più.

ENRICO

Ah! così, così pur io,
Fra quei cantici devoti,
Scioglierò fra poco i voti

D'amor puro e pura fè.
Ridonato al suol natio,
Il mio ben stringendo al seno,
Fia la vita un dì sereno,
Fia la terra un ciel per me!

RODOLFO

Al tuo cor risponde il mio:
Lieto io sono, e il son per te.

SCENA X.

I suddetti, che rimangono in disparte, Marcantonio, contadini e suonatori, ciascuno con mazzo di fiori, Raffaello ed alcuni fabbri recando un'asta, a cui è sovrapposta una ghirlanda di rose; in mezzo ad essa ghirlanda sono intrecciate le iniziali degli sposi.

MARCANTONIO

I passi baronali
Precedendo seguite,
E tutti quante appriesso a me venite,
Ciuncate ccà. – Benone! – In questo largo
Ergeremo d'Imene il bel trofeo;
E a quel trofeo d'intorno e al dolce soffio
Dell'aquilon marino,
Il vostro si darà ballo caprino.
Va, masto Rafaniello...

RAFFAELLO

Raffaello mi chiamo.

MARCANTONIO

Recalcitrante zimmaro! sta zitto.
Lo Barone songh'io,
E tte pozzo chiammare a genio mio.
Chianta sto palo... Aspetta...
(A Raffaello, che si avvia coll'asta verso il mare.)
Addò lo puorte? A mmaro?
Nce haie pigliate pe sarde o pe mazzune,
Che iammo mmiezo a ll'onne a fa la festa?
Oie Rafaniè, sì proprio na rapesta!
Cca, ccà, bonora!
(Indicando col piede verso il mezzo del teatro.)

SCENA XI.

Lauretta e contadine, anch'esse con mazzi di fiori, e detti.

LAURETTA

Ebbene,
È tutto preparato? Or or gli sposi
Escon dal tempio.

ENRICO

Essa non è fra quelle!

(Piano a Rodolfo, dopo aver guardato fra le donne.)

MARCANTONIO

È tutto lesto. (A Laretta) Or voi

Progenie cafonesca, i lunghi orecchi *(Ai Contadini.)*

A me porgete, ch'io spiegar vi voglio,

Che songo cheste lettere.

(Mostrando le iniziali.)

CORO

S'intende

La cifra degli sposi.

MARCANTONIO

Bravi!

I CONTADINI

Ernesto,

Significa quell'E.

MARCANTONIO

(Chiste so alletterate comm'a me!)

LE CONTADINE

E l'A, con sua licenza,

L'A, significa, Adele.

MARCANTONIO

O gran sapienza!

ENRICO

Adele!

(In modo da essere inteso dal solo Rodolfo come in tutto il prosieguo della scena.)

RODOLFO

(Oh ciel!...)

ENRICO

Qual brivido

Mi serpeggiò nel petto!...

MARCANTONIO

Formate un semicircolo...

(Ordinando la gente intorno all'asta.)

ENRICO

Adele!... Oh rio sospetto!

RODOLFO

Altra sarà... Deh! calmati...

Deh!... vieni meco...

(Volendo condurlo altrove.)

ENRICO

Ah! no.

MARCANTONIO

Levateve ste ccoppole.

LAURETTA

Giungon gli sposi! attenti!

(Dopo esser corsa alla porta della cappella, e tornando frettolosa.)

ENRICO

Oh! come il cor mi palpita!

MARCANTONIO

Il mazzo ognun presenti.

LAURETTA

Le danze poi comincino.

ENRICO

(Fra vita e morte io sto!)

CORO

Sposi felici, al talamo

Amor vi sia di guida;

Fecondità lo prosperi,

Fortuna a voi sorrida.

Nè mai vi fieda il pungolo

Di gelosia crudel.

SCENA XII.

Ernesto, Adele, servi e detti.

ADELE

Mercè del lieto augurio... *(Al coro.)*

ENRICO

È dessa... è dessa!... *(A voce alta.)*

RODOLFO

Amico...

(Cercando di trattenerlo.)

ADELE

Oh Dio! qual voce!...

ENRICO

Ah! lasciami...

(Sciogliendosi da Rodolfo.)

RODOLFO

T'arresta...

ENRICO

Adele!

ADELE

Enrico!...

(Precipitandosi uno verso l'altra.)

MARCANTONIO e LAURETTA

Enrico!...

CORO

E fia possibile!

ENRICO

Donna, vaneggi!

TUTTI

Oh ciel!...

ADELE

Non è delirio!...
Desta son io!...
A me benefico
Ti rese un Dio!...
Che dissi!... Un vincolo
D'amor più forte...
Un'altra morte
Ci separò!

ENRICO

Non è delirio!...
Moglie già sei!...
Per sempre... ahi misero!
Io ti perdei!
Solo per piangerti
Ad altri unita
Me dunque in vita
Il ciel serbò!

ERNESTO

(Non è delirio!...
D'un altro amore
Ardea quel perfido
Mendace core!...
A me supplizio
Fia l'esistenza!...
Sì ria sentenza
Ella segnò!)

MARCANTONIO

(Me pare d'essere
Addobbecato!...
N'ommo resuscita
Muorto! affocato!...
A sto miracolo...
A chella vista
De carta pista
Na statua io so!)

LAURETTA, RODOLFO e CORO

(Sorpreso, attonito
È ognun restato!
Tremendo fulmine
È qui piombato!...
A lor supplizio
Fia l'esistenza!
Ahi! tal sentenza
Il ciel segnò!)

ENRICO

Più non reggo a sì barbara pena...
Vada a terra quel tronco abborrito...

(Atterrando l'asta e calpestandola.)

CORO

Ah! che fai!...

ERNESTO

S'allontani l'ardito...

ENRICO

Chi s'avanza trafitto cadrà.

(Snudando la spada.)

MARCANTONIO

(Faccio passo!...)

(Tirandosi in un cantone.)

ADELE

Ti placa... ti frena...

ENRICO

No, più freno il mio sdegno non ha.

Ah! spergiura, e potesti d'obblìo

Ricoprir le proteste, l'affetto?...

Ho l'inferno... la morte ho nel petto!

Negra benda sul ciglio mi sta!

Sciagurato!... il tuo sangue, od il mio

(Ad Ernesto.)

Oggi, tutto, versar si dovrà.

ERNESTO

Del tuo fallo sia vindice Iddio...

(Ad Adele.)

Tu mentisti del cielo al cospetto!...

Ho l'inferno... la morte ho nel petto!...

Negra benda sul ciglio mi sta!

Sciagurato!... il tuo sangue, od il mio

(Ad Enrico e traendo la spada.)

Oggi tutto versar si dovrà.

ADELE

Innocente... innocente son io,

Ed un fato nemico, crudele

Rea consorte, ed amante infedele

Al giudizio del mondo mi fa!

Ah! fermatevi... udite... Gran Dio,

Per me chieggo!... e per essi pietà.

MARCANTONIO

(A sto muorto veni lo golio

De campà pe ncoetà no Barone!

Cca succede no brutto marrone,

S'io non veco de farlo ammuccià)

Fermi tutti... ubbidite... songh'io...

(Cerca di frapporsi ed è scacciato da Enrico.)

(Mo vattuto il Barone sarrà!)

LAURETTA, RODOLFO, CORO

(La sciagura, l'evento più rio
D'ogni core ha turbata la pace!
Della gioia al sorriso fugace
Lungo pianto succeder dovrà!)
Ah! fermatevi... udite... Gran Dio!
Trista scena apprestando si va!

(Enrico si allontana accennando ad Ernesto di seguirlo. Adele cerca di trattenere quest'ultimo, ma Ernesto la respinge, ed ella cade tramortita al suolo. Lauretta e le Contadine si muovono per sollevarla: gli altri corrono appresso i due rivali. – Tutto ciò rapidamente e presentando un quadro di spavento, e di confusione.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Sala con due porte laterali, ed una in fondo – accanto a quest'ultima spaziosi finestroni, attraverso de' quali si scorge la cima d'un campanile che s'innalza all'estremità d'una loggia che mette in detta sala.

Marcantonio ed Enrico dalla loggia.

MARCANTONIO

Cammina, e non sciatà

(Ancora al di là della porta.)

Vide a cche riseco

Mme so puosto ppe te! Ma la prommessa!...

(Entrando.)

ENRICO

La manterrò. Darle un estremo addio

Sol bramo... indi abbandono il suol natio.

MARCANTONIO

Meglio non può pensà! cagnanno cielo

T'accuonce tu la capo,

Se l'acconc'essa... e se accoieta pure

Lo sposo poveriello!

Aspè, ca mo la chiammo.

(Facendo ritirare Enrico.)

Adele? – Io sto tremmanno

Che quaccuno n'ha visto il contrabbanno!

SCENA II.

Adele e detti.

ADELE

Ebben, quai nuove mi recate?

(Da una porta laterale, ed in abito dimesso.)

MARCANTONIO

Ah!... Bone...

Ottime... Ernesto fuie feruto...

ADELE

E voi *(agitatissima.)*

L'abbandonate!

MARCANTONIO

(Esitando.)

Io... mo te dico... io venni...

ADELE

A che?

MARCANTONIO

Venni... (Mmalora!...

Feudatario e buono, oh caso brutto!

A fà sto bell'ufficio so arredutto!)

ADELE

Dunque?

MARCANTONIO

La cosa è chesta:

Vo parlarte...

ADELE

Chi?

MARCANTONIO

Enrico.

ADELE

Ah no!

(Volendo rientrare.)

ENRICO

T'arresta.

(Avanzandosi, ed interchiudendole il passaggio: ella retrocede. Marcantonio resta nel mezzo.)

MARCANTONIO

La prudenza m'insegna

(Dopo aver guardato or l'uno or l'altra.)

De i a' cattà lo ppepe!

Belli figliù, m'arraccomanno a bbuie!...

N'avissevo d'armà quacche lucigno...

Na cosa spicciativa. *(Guardando c. s.)*

(Chesta se chiamma torcia positiva!)

(Si ritira.)

ADELE

Qual mai fatal consiglio

Qui ti conduce!... Dall'amaro istante

Che sposa io fui... che tu tornasti, Ernesto

Erra lungi da me, da queste soglie...

Ma s'or venisse... Ah! fuggi: il tuo periglio...

Il mio, ti mova.

ENRICO

Udir vo' dal tuo labbro

La funesta cagion che alzò fra noi

Barriera insuperabile.

ADELE

Che deggio...

Che posso dir!... Qui di tua morte il grido

Sparsa la fama... – Agonizzante il padre

Un sacro giuramento a me richiese...

D'irne sposa ad Ernesto...

In quel bivio tremendo

Che far potea?...

ENRICO

Non proseguir... t'intendo.

ADELE

Ma te dal fato estremo

Chi sottraea?

ENRICO

Della sdrucita nave

Guadagnata un'antenna.

Giunse su quella ad afferrar la sponda

D'un'isola deserta...

Ben sette e sette lune ivi di sterpi

Alla vita sovvenni, infin che il caso

Non vi sospinse altro naviglio.

ADELE

Enrico,

Deh! i giorni tuoi, che il cielo

Coi prodigi serbava, or tu rispetta.

Fuggi, fuggi... t'invola a queste soglie.

ENRICO

Ma...

ADELE

Parti.

ENRICO

Oh quanto sei crudel!

ADELE

Son moglie.

ENRICO

Partirò... ma dimmi pria,

Dimmi, o cara, se ancor m'ami.

ADELE

Questo amor, per sempre obblia.

ENRICO

Dillo... ah! dillo.

ADELE

E rea mi brami?

A me stessa tale inchiesta

Volger mai non ardirò;

Verità così funesta

A me stessa asconderò.

ENRICO

Sì, con te la tua virtude

Resti intera... io parto omai.

ADELE

Quanti beni il ciel racchiude

Su te versi. E dove andrai?

(Con melanconico interesse.)

ENRICO

Dove il fato, o la fortuna

I miei passi guiderà...

Ahi! quel suol che a me fu cuna

La mia tomba non sarà!

ADELE

Lontananza, e volger d'anni
Sian conforto a te dolente...
Chi lasciasti negli affanni
Non ritorni alla tua mente...
Quando poi m'avrà sotterra
Spinta il duolo... ah! riedi allor,
E sul marmo che mi serra
Prega il cielo, e spargi un fior.

ENRICO

No, per me non ha conforto
Volger d'anni, o lontananza...
Da te lungi un core io porto
Ove muta è la speranza,
Ove immenso avvampa amore
Che più spegner non si può...
Sol conforto al mio dolore
Nel sepolcro io troverò.

ADELE

(Non posso più resistere!...
Il cor mi si divide!)

ENRICO

(Se non si stempra in lagrime,
L'ambascia, oh Dio! m'uccide!)

ADELE

(Troppo il mio stato è barbaro!)

ENRICO

(Troppo il cimento è rio!)

ADELE

Enrico!

... Ah! separiamoci

ENRICO

Adele!

Addio... per sempre addio!...

ADELE

È pago, avversa sorte,
È pago il tuo rigor?
(*Ritirandosi.*)

ENRICO

Se m'inviasse a morte
Costanza avrei maggior!
(*Incamminandosi per uscire.*)

ADELE ed ENRICO

In questo basso mondo
(*Tornando uno verso l'altra, e con accento animatissimo.*)
Mai più non ci vedremo:
In luogo più giocondo,

In ciel ci troveremo.
Ivi l'amore è legge,
Nè reo la sorte il fa:
Ivi chi tutto regge
A me ti renderà.
(Si dividono in atto di partire.)

SCENA III.

Marcantonio e detti.

MARCANTONIO

Caruse nuie!...

(Accorrendo precipitoso.)

ADELE

Che fu!

(Si esegua tutta la scena rapidamente.)

ENRICO

Che avvenne?

MARCANTONIO

Ernesto!

ADELE

Oh Dio!...

ENRICO

Qual contrattempo!

MARCANTONIO

Comme, io ve dico de spicciarve, e'n vece

Vuie pigliate sta pece!

ADELE

Ahimè!...

ENRICO

Deh! riparate...

MARCANTONIO

Tu primma le faie grosse, amico caro,

E po viene a cercarme lo riparo!

ENRICO

Per lei sol tremo...

MARCANTONIO

Aspè, dinto a sta porta

Trase.

(Conducendolo verso la porta di fronte a quella donde uscì Adele.)

ENRICO

Ah! no...

MARCANTONIO

Trase.

(Lo spinge dentro a forza.)

ADELE

O ciel m'aita... ei viene...

MARCANTONIO

Io non tenco cchiù sango into a le bbene

SCENA IV.

Ernesto e detti.

ERNESTO giunge affrettatamente dal fondo, e si arresta presso la soglia, fissando con torvo sguardo Adele: la sua fronte è pallida, alterati i suoi lineamenti, ed ha il braccio sinistro circondato da una benda.

(In quel volto sì turbato
Manifesta è l'onta mia!
Sì, che il ver mi fu svelato!
Fremo d'ira e gelosia!)

ADELE

(Il terror che mi comprende
La parola a me contende!)

MARCANTONIO

(Io restato songo ciesso!...
Io non pozzo parlà cchiù!)

ERNESTO

Perchè taci, e sbigottita
(Avanzandosi e con rabbia repressa.)
Nel terreno affiggi i rai?

ADELE

Palpitante io son... smarrita...
La cagione... ah! ben la sai
Tu... poc'anzi...

MARCANTONIO

E che bonora!...

(Accorrendo in di lei soccorso.)
Sta sbattuta... tremma ancora...
Doppo chello ch'è succiesso
Ch'ha da fa? no patitù?
Via trasimmo, e cchiù a sti guaie
Non pensà...

ERNESTO

Di qui non movo.

(Risoluto, e con tuono marcato.)

MARCANTONIO

(Mo nne votto ajere, e craie!)
Vi a che loteno mme trovo!)

ADELE

(Ch'ei sapesse!...)

ERNESTO

Omai ritegno

Nel mio cor non ha lo sdegno...
(Prorompendo.)

L'onor mio... l'offeso onore
Grida sangue, e sangue avrà.

MARCANTONIO

(Ah! ca chisto non pazzea!...)

ADELE

(Qual balena orrenda luce!)

ERNESTO

Ove il vil si nasconde
Che me oltraggia e te seduce?
Ei paventi...

SCENA V.

Enrico, e detti.

ENRICO

A te mi svelo...

MARCANTONIO

(Bona notte!)

ADELE

(Giusto cielo!...)

ENRICO

Vil non sono...

ERNESTO

Ah! traditore...

(Sguainando la spada.)

ENRICO

Sì, ferisci...

ADELE

Oh Dio! *(interponendosi.)*

MARCANTONIO

Gue!... Sta!... –

(Trattenendo Ernesto.)

ADELE

Ernesto... alle tue piante...

(Cadendo a piè d'Ernesto e nel massimo spavento.)

Deh! mira... agonizzante...

Un'infelice vittima...

Che... di dolor... morrà.

Calmati... ed a te stesso

Risparmia un tanto eccesso...

Pietà di queste... lagrime...

Del... mio... terror... pietà...

ERNESTO

(Più di colui l'aspetto

D'ira m'accende il petto...

Una gelosa furia

A brani il cor mi fa!

Sparger vorrei quel sangue...
Vorrei mirarlo esangue...
Ma sento a quelle lagrime
Un moto di pietà!)

ENRICO

Svenami... Orrendo peso
Il viver mi si è reso!...
Di morte il fero strazio
Sol lievo a me sarà.
(No; del momento estremo
Tutto l'orror non temo...
Solo per quelle lagrime
Costanza il cor non ha!)

MARCANTONIO

Comme a no fecatiello
Nfilà sto poveriello
Non porta la coscienza,
Non vo la carità.
Vi chella comme chiagne...
Lo core mme se fragne!
Fatte passà sta nziria,
Sto spito lassa sta.

ERNESTO

Ah! sperai da questo imene
(*Gettando la spada.*)
Ogni gioia ed ogni bene...
Me infelice! e non sapea
Che la serpe al sen stringea!
Un abisso m'hai scavato...
(*Ad Adele.*)
Son per te disonorato...
Io non t'odio... ti perdono,
A te stessa t'abbandono;
E mai più mi rivedrai...
E lontan da te morirò.
(*Fa per uscire.*)

MARCANTONIO

Tu sì pazzo!... Aspè...
(*Lo trattiene.*)

ERNESTO

Non mai...

Mi lasciate...

MARCANTONIO

A cchi!... Gnernò.

ERNESTO

Ah! voi sol di tanti mali
(*A Marcantonio nell'impeto della disperazione.*)

La cagion, crudel, voi siete...
Sì, voi reso de' mortali
Il più misero m'avete,
Per voi colma di dolore
La mia vita ognor sarà.
(No, di duolo non si muore,
Se già spento il duol non m'ha)
ADELE ed ERNESTO
Sì, voi sol di tanti mali... ec. ec. (c. s.)
MARCANTONIO
Sia mardetta la Fortuna...
Tutto a ruociolo mme vene
Non ne ngarro maie nisciuna!
Faccio male, pe fa bene!...
Cchiù sta vita non me fido
Oramai de sopportà!
E şì ancora non m'accido,
È pe voglia de campà.
(Tutti partono, tranne Marcantonio.)
Erné! ma siente... aspetta...

SCENA VI.

Lorenzo e detto.
MARCANTONIO *volendo fermare Ernesto urta in Lorenzo, che sopraggiunge.*
(Chi è sto scorpione!)
(Lorenzo saluta.)
Bongiorno.
LORENZO
Voi signor siete il Barone?
(D'un tuono secco e ruvido, e così sempre.)
MARCANTONIO
Pe favorirla.
LORENZO
Il notajo son'io
Del castello d'Arnaldo.
MARCANTONIO
Ci ho piacere.
(Imitando la voce di Lorenzo.)
LORENZO
Sediam.
(Prende una sedia e tosto vi si adagia.)
MARCANTONIO
(No, senza cerimonie!)
LORENZO
Il vostro
Cugino Arnaldo è morto.

MARCANTONIO

Cchiù malanne!

LORENZO

Tacete: grave arcan degg'io svelarvi,
Che, punto dai rimorsi, a me fidava
Il moribondo Arnaldo.

MARCANTONIO

E va dicenno.

LORENZO

Colui che di Roberto incender fece
Le case, Arnaldo fu.

MARCANTONIO

Ah canaglia!...

LORENZO

Signor! (*con malo umore.*)

MARCANTONIO

Nun parlo cchiù.

LORENZO

Entro le fiamme di Roberto il figlio
Spento si pianse, ma quel figlio vive.

MARCANTONIO

Nutà, mme pare de senti na stroppola!...

LORENZO

Ma tacete, signor! (*c. s.*)

MARCANTONIO

Mme vuò na scoppola!

LORENZO

Un di quei sgherri, che aggredian Roberto,
Il bambino rapì, quindi lo trasse
Al vostro reo congiunto,
Che non osò contro un fanciullo inerme
Alzar la spada, ma nudrirlo in vece,
Nel più alto segreto, a' suoi prescrisse
E, fatto adulto, suo nepote il disse.

MARCANTONIO

Nepote!

LORENZO

Appunto; e questo

Vi fu inviato, ed era...

MARCANTONIO

Ernesto?

LORENZO

Ernesto.

MARCANTONIO

E de quanto mme dice?...

LORENZO

Eccovi l'atto

Da me rogato, a cui morendo, Arnaldo
Il proprio nome appose.

MARCANTONIO

O fra i notari

(Saltando al collo di Lorenzo.)

Notaro diletteissimo!... Le ppene

(Correndo su, e giù a guisa di maniaco.)

Mo so fenute!... mente chillo!... anz'isso!...

Anze chillo, anzi chesta...

Pecchè ride Nutà? Tu sì menesta!

Aspé!... fusse venuto

A vennerme ste cchiacchiere

Pe spassarte co mme?

LORENZO

Voi m'offendete!

MARCANTONIO

No, pecchè... ma... già lloro... io... tu...

LORENZO

Leggete

MARCANTONIO

(Aprire il foglio, scuotere, come per farne cadere lo spolverino, si frega gli occhi, e legge frettolosamente, ma spesso interrotto dall'eccesso della sua gioia, e male articolando.)

» Nell'u... nell'ultimo...

» Mo... mo... mo... men... to...

» Certi... cer... ti... fi... co...

» In... qua... qua... ra...

Ah! no nce smiccio!

Ah! lo contento

Non mme fa leggere,

Nè competà.

Ma Ernesto, cancaro!

Se ll'ha sbignata!...

Iammo... E chill'auto?...

Comme se fa?

Minerva sciosciame...

L'aggio trovata!

(Gettando una rapida occhiata al campanile.)

Auto remmedio

Ccà no nce stà.

(Suona la campana a distesa.)

SCENA VII.

Lauretta dalle stanze di Adele, Rodolfo e Contadini d'ambo i sessi dal fondo – tutti entrando precipitosamente, e detti.

RODOLFO

Che fu, signore?...

LE CONTADINE

Che avvenne mai?...

LAURETTA

Altre burrasche!...

I CONTADINI

Novelli guai!...

MARCANTONIO

Tu qua burrasche! Nuie simmo mpuorto...

(A Lauretta.)

(Io restato songo ciesso!...

Io non pozzo parlà cchiù!)

MARCANTONIO

Ma priesto, zumpate... *(Ai Contadini.)*

Ernesto fermate...

L'amico tu trova... *(A Rodolfo.)*

Nisciuno se mova

Trasimmo a do chella ... *(A Lauretta.)*

Azzó... poverella!...

Ma jate... no... sì... *(Ai Contadini ed a Rodolfo.)*

Currimmo... va chià!...

(S'avvia verso le camere di Adele, ma vacilla.)

Ah! comme a na rota

La capo mme vota!...

La vista s'abbaglia...

La lingua ntartaglia!

Cammino... e non vaco...

So n'ommo mbriaco!...

Non saccio... che ddì!

Non... saccio... che ffà!...

LAURETTA, RODOLFO, CORO

(Ha i segni nel viso,

D'un gaudio improvviso!

Che in tanta procella

Splendesse una stella!...)

Si corra... si vada...

Si cerchi ogni strada...

Qual fine a tal dì

La sorte darà!

(Marcantonio entra nelle stanze di Adele cui tengon dietro Lauretta, Lorenzo ed alcuni Contadini, gli altri seguono Rodolfo pel fondo, tutti sollecitamente, e nel più gran disordine.)

SCENA VIII.

Riva di mare, con naviglio pronto alla vela.

Enrico ed alcuni marinari.

ENRICO

Nè ancor giunge Rodolfo!... Ah! v'affrettate...

Di lui si cerchi.

(I marinari partono.)

Impaziente io sono

Di lasciar questo lido, ove tornando

Tanti mali recaì... Si porti altrove

Il disperato mio dolor, che tosto

M'ucciderà... ma se, per lei, fuggendo

Posso l'ira funesta

Mitigar della sorte,

Mi fia dolce il soffrir, gioia la morte.

SCENA IX.

Rodolfo, marinari e detto.

RODOLFO

Enrico... Enrico... *(Ansante.)*

ENRICO

E donde

Agitato così!

RODOLFO

Non so ben dirti

Di qual incerta speme

Un raggio balenò... ma la partenza

Sospender giova.

ENRICO

Tu vaneggi!...

(Rimangono verso il fondo della scena.)

SCENA X.

Ernesto, alcuni Contadini e detti.

ERNESTO

Amici,

Tentate invan di ricondurmi... invano

Lusingarmi tentate...

D'un fatale imeneo fra i lacci io gemo!

Odiati lacci! cui poter di morte

Solo infranger potria...

VOCI CHE SI AVVICINANO

Ernesto? Ernesto?... Enrico?

RODOLFO

Odi?... *(Ad Enrico.)*

ENRICO

Che fia!

SCENA ULTIMA.

Lauretta, Adele, Marcantonio, Lorenzo, Contadini d'ambo i sessi, e detti.

LAURETTA

Eccoli entrambi!...

ERNESTO

Adele!...

Ah! si fugga...

ADELE

T'arresta ...

MARCANTONIO

(Acchiappandolo.)

Auciello, auciello!

ERNESTO

A che cerchi uno sposo, a cui, crudele,

A cui squarciasti il cor?

ADELE

Cerco un fratello.

ERNESTO

Fratello!

ENRICO

Ah! Che mai dice!...

(Avanzandosi con Rodolfo.)

MARCANTONIO

Dice lo vero... Ernè, tu maie si stato

Nepote de chill'uurco; ma sì figlio

De pateto carnale...

LORENZO

In brevi accenti

Tutto io dirò. Quel figlio di Roberto,

Che nell'incendio fu creduto estinto,

Signor voi siete. Per qual via da morte

Vi sottraesse il cielo, in questo foglio

(Levando il foglio di mano a Marcantonio e dandolo ad Ernesto che subito lo legge.)

Scerner potrete.

CORO

Qual prodigio è questo!

ENRICO

Amico, amico mio... sogno, o son desto?

ERNESTO

Che lessi!... Ecco disciolti

I mal stretti legami. – Al sen mi stringi

Diletta suora... Un velo

(Ad Enrico.)

Covra quanto già fu... La sposa in lei,

Abbraccia in me l'amico. *(Movimento generale di piacere.)*

ADELE

Felice Adele!

ENRICO

Avventurato Enrico!

ADELE

Era il ciel turbato e nero,
Ma sereno ritornò...
Come nembo passeggiere
La sciagura dileguò!
Quel che sparsi amaro pianto (*Ad Enrico.*)
Al tuo fianco obblierò:
Piangerò, ma a te d'accanto
Sol di gioia io piangerò.

MARCANTONIO

Nc' è la sposa, nc' è lo sposo!
Io non cerco niente cchiù.

TUTTI GLI ALTRI

In te premia un Dio pietoso
La costanza e la virtù.

ADELE

Se posso stringervi
Entrambi al seno,
Più non desidero
Son lieta appieno...
Scordo i tuoi fulmini
Sorte crudel.
A questo tenero
Soave amplesso,
Tanto del giubbilo
È in me l'eccesso,
Che parmi d'essere
Rapita in ciel!

GLI ALTRI

Alfin propizio
Ne/Vi arride il ciel!

FINE DEL DRAMMA.

INES DE CASTRO

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Giuseppe Persiani – Napoli, Teatro San Carlo, 1835

PERSONAGGI E INTERPRETI

ALFONSO IV	Carlo Ottolini Porto (basso)
DON PEDRO	Gilbert Duprez (tenore)
BIANCA	Marietta Albini (soprano)
INES DE CASTRO	Maria Malibran (contralto)
GONZALES	Achille Balestracci (tenore)
ELVIRA	Teresa Zappucci (soprano)
RODRIGO	Domenico Raffaelli (basso)

INES DE CASTRO|*TRAGEDIA LIRICA*|*IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|*L'inverno del 1835*.|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1835.

Epoca di composizione: 1833.

Presentazione ai censori: 7 gennaio 1834. Autorizzazione: gennaio 1835.

Prima rappresentazione: 28 gennaio 1835.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

È il giorno del trionfo di Don Pedro, figlio del re Alfonso IV. I Grandi del regno l'attendono, ma quando egli compare, non rivolge nemmeno il saluto e se ne va (I, 1). Gonzales spiega che il Principe è accigliato perché rifiuta di sposare Bianca di Castiglia (I, 2). Giunge il Re, offeso dall'atteggiamento del figlio che, per la prima volta, s'opponne ai suoi ordini. Gonzales gli rivela che Don Pedro, da anni, ama Ines de Castro. Alfonso lo invia da lui per convincerlo (I, 3).

Nel castello ove vive con i figli, Ines attende inquieta l'amato (I, 4). Quando le damigelle le annunciano che Don Pedro sta arrivando, lei si rallegra (I, 5). Al vederlo, però, capisce che è turbato (I, 6) ed egli le confida d'essersi opposto alle nozze regie e le chiede di recarsi subito in chiesa per celebrare il loro matrimonio (I, 7). Arriva Gonzales, li vede all'altare e giura a sé stesso di vendicarsi: in passato Ines aveva rifiutato la sua proposta di matrimonio, umiliandolo (I, 8). Dopo il rito, Don Pedro lo riceve ma ribadisce il suo rifiuto, poi rassicura Ines e torna a corte (I, 9). Ines scopre che Gonzales le ha rapito i figli e si precipita dal re (I, 10).

Nella sala del trono si festeggia e s'attende il Principe che ritarda (I, 11). Giunge Gonzales e riferisce al re che Don Pedro s'opponne ancora (I, 12). Rodrigo annuncia l'arrivo del principe (I, 13), che rifiuta pubblicamente la promessa sposa (I, 14). Pallida e ansante, irrompe Ines e si getta ai piedi del re, supplicandolo di restituirle i figli. Il re pensa ch'ella vaneggi, ma lei insiste e s'offre come vittima sacrificale, implorando la salvezza per i piccoli eredi al trono. Le sue parole sorprendono tutti. Il re chiede obbedienza a Don Pedro, che però conferma che Ines è sua moglie. Alfonso, allora, ordina l'arresto di Ines. Don Pedro sguaina la spada per difenderla, ma lei si consegna agli arcieri (I, 15).

ATTO SECONDO

Nei pressi delle carceri Don Pedro avanza con i suoi guerrieri, intenzionato a liberare Ines e i figli (II, 1). Il re gli va incontro, rimproverandogli l'ostinata disubbidienza che sarà causa di guerra con la Castiglia; ma il Principe è irremovibile e i due si scambiano offese, minacce e suppliche (II, 2). Giunge Rodrigo e riferisce al re che Ines chiede di parlargli. Don Pedro lo implora ed egli s'incammina visibilmente scosso (II, 3). Gonzales s'informa da Rodrigo sul colloquio tra padre e figlio. Alla risposta che il re era apparso dubbioso, giura a sé stesso di uccidere Ines e i suoi figli se altri non lo farà (II, 4). In carcere, Ines compiangere il suo doloroso destino (II, 5). Bianca la raggiunge, inviata dal re. Dapprima le rimprovera di aver offeso due re e di aver rischiato di scatenare una guerra tra due popoli, poi le offre una via di scampo alla condanna a morte: l'esilio, accompagnata da Gonzales. Ines risponde decisa che preferisce la morte (II, 6). Giunge Alfonso e le ricorda che potrebbe essere la causa della morte di persone a lei care. Pur di salvare la vita al marito e ai figli, Ines accetta l'esilio. Il Re le promette che avrà cura dei bambini e le concede di rivederli per l'ultima volta (II, 7). Gonzales conduce i bambini e Ines li abbraccia piangendo. Bianca, scorgendo una lacrima sul ciglio di Alfonso, perdona Ines e rifiuta di separarla dalle persone che più ama. Mentre il Re abbraccia i nipoti, Gonzales offre a Ines una tazza d'acqua (avvelenata) (II, 8).

ATTO TERZO

Nella notte Alfonso è in agonia, distrutto dal dolore dopo aver visto i suoi nipoti uccisi da Gonzales. Anche Ines è sconvolta ed alterna un cupo silenzio a grida di pianto (III, 1). Don Pedro è affranto, ma medita vendetta (III, 2); vorrebbe vedere il padre, ma preferisce inviargli Rodrigo con la sua preghiera di perdono (III, 3). Rodrigo s'assenta un momento e subito ritorna in lacrime, comunicandogli che ora è lui il re. Egli s'accascia su una sedia, poi si rianima all'idea di punire Gonzales (III, 4).

Nel buio, Ines s'aggira tra le tombe delirando e s'arresta su quella di Costanza (prima moglie di Don Pedro) (III, 5). Il marito la raggiunge, trascinando Gonzales, che ammette d'averla avvelenata e poi cade trafitto da Don Pedro (s.u.).

INES DE CASTRO

TRAGEDIA LIRICA

IN TRE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO DI S. CARLO

L' inverno del 1835.



NAPOLI,

Dalla Tipografia Sclantina,

1835.

L'AUTORE A CHI LEGGE.

Posto nell'impegno di dare a queste scene massime una tragedia lirica, che avesse per subbietto il luttuoso avvenimento d'Ines de Castro, e calcolando i limiti troppo angusti delle mie forze, credetti consiglio prudente di consultare all'uopo quanti a mia cognizione avevano già trattato l'argomento medesimo; argomento che, sotto le diverse sceniche forme, è comparso finora su tutt'i teatri d'Europa; quindi le due tragedie di De La Mothe e di Bertolotti, varii programmi di reputati coreografi, che portano in fronte il nome della sgraziata vittima; il Don Pietro del Greppi, e per ultimo il piano d'un dramma tragico giudiziosamente condotto da un mio ragguardevole amico, mi prestarono non poco lume onde inoltrarmi nell'arduo sentiero. Spero per tanto che fra i molti errori ne' quali sarò incorso, non mi si possa accagionare né d'incuria né di riprovevole orgoglio: e se i miei colti concittadini troveranno questo mio lavoro non del tutto spregevole, potrò forse un giorno, proseguendo nell'intrapresa carriera, mostrarmi meno indegno della loro indulgenza.

Vivi felice.

La poesia è del sig. SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del sig. GIUSEPPE PERSIANI, maestro di cappella della scuola del Real Conservatorio di Napoli.

PERSONAGGI.

ALFONSO IV, Re di Portogallo,
Signor *Porto*.

DON PEDRO, suo figlio,
Signor *Duprez*.

BIANCA, infante di Castiglia,
Signora *Albini*.

INES DE CASTRO,
Signora *Malibran*.

GONZALES, grande del regno,
Signor *Balestracci*.

ELVIRA, damigella d'Ines,
Signora *Zappucci*.

RODRIGO, capitano degli arcieri reali,
Signor *Raffaelli*.

Due figli di Don Pedro e d'Ines che non parlano.

CORI
Dame della corte reale, Damigelle d'Ines, Grandi del regno, Guerrieri.

COMPARSE
Dame, e cavalieri castigliani, paggi, scudieri di Don Pedro, seguaci di Gonzales, arcieri reali.

La scena è parte nella reggia di Coimbra, parte nel castello d'Ines. L'epoca rimonta al 1349.

Pochi versi si omettono alla rappresentazione.

INES DE CASTRO.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Magnifica sala negli appartamenti del Re.

Grandi del regno in diversi gruppi. Hanno il cappello in mano e guardano verso una porta, donde si suppone essere uscito il principe: dopo un momento si ripongono il cappello, e dicono crucciati:
Quale oltraggio! Il saluto non rende,
E trapassa repente, accigliato!...
Qual meteora funesta, che splende
D'una torbida luce e sen va.
Questo giorno, al trionfo serbato,
D'atre nubi covrendo si sta!

SCENA II.

Gonzales e detti.

GRANDI

Narra: il prence?...

GONZALES

Al comando sovrano

Osa opporsi.

UNA PARTE DEI GRANDI

Che ardir!...

L'ALTRA PARTE

Sconsigliato!

GONZALES

Ei di Bianca ricusa la mano.

GRANDI

Oh baldanza!

GONZALES

Punita sarà.

GRANDI

Questo giorno, al trionfo serbato,

D'atre nubi covrendo si sta.

GONZALES

Il Re.

SCENA III.

Alfonso e detti.

(Tutti si tolgono il cappello. Il Re è concentrato: siede, appoggia il gomito ad un tavolino e la fronte alla mano: dopo un momento di silenzio solleva la testa e si volge a Gonzales.)

ALFONSO

L'udisti? Al mio voler s'oppose!

La prima volta vi si oppose!... Io fremo!...

E dell'ardire estremo
La cagion tacque!

GONZALES

Havvi cagion pur troppo!...

E rea.

ALFONSO

Che parli! (*Con viva sorpresa.*)

GONZALES

Ei di colpevol foco

Arde.

ALFONSO

Don Pedro! (*Sorgendo con impulso d'ira.*)

E tu, la seduttrice

Conosci?

GONZALES

È già gran tempo.

ALFONSO

Nomala, svela cos'è il mistero. (*Imperioso.*)

GONZALES

Ines de Castro.

ALFONSO

Il ver favelli!

GONZALES

Il vero.

Del prence in cor la sua regal consorte
Lesse la colpa... e tacque. A me soltanto,
A me, cui nodi la stringean di sangue,
Scovò la fonte del cordoglio ascoso
Che le aperse la tomba.

ALFONSO

Oh Dio! Qual benda

Tu mi strappi dal ciglio!

Ahi misera Costanza! Ingrato figlio!

Le tue smanie, il lungo pianto

Ora intendo, o sventurata!...

Sposa amante e non amata,

Tu morivi di dolor

Il tuo talamo di spine

Seminava un traditor!

Tu morivi, e ad altra intanto

Fè giurava il reo consorte...

Forse il letto della morte

Ara fu dell'empio amor!

Sollevar mi sento il crine!...

Fredda man mi stringe il cor.

Vanne, mio fido, al principe: (*A Gonzales.*)

Mostragli il suo periglio;

Di' che obbedisca, o d'essere
Suo padre io cesserò.

GONZALES

Egli sarà inflessibile...
Tu ben conosci il figlio.

ALFONSO

Ah! s'ei persiste, orribile
Danno colpir ne può!
L'indegna ripulsa, l'oltraggio fatale
È voce di guerra, è sfida mortale
Cui tutta Castiglia risponder saprà!

TUTTI

Coverti di stragi vedrem questo suolo!...
E il cieco ardimento, il fallo d'un solo
Lavato col sangue d'un regno sarà.

(Alfonso rientra ne' suoi appartamenti, Gonzales parte, i grandi si ritirano.)

SCENA IV.

Giardino nel castello d'Ines. – Da un lato, parte di detto castello; dall'altro, a traverso degli alberi, la cima d'una cappella gentilizia. In fondo una scala marmorea, che mette ad un sito prominente che domina la valle di Coimbra. – Un oriuolo sulla cappella o su qualche muro del castello.

Ines scende dalla scala mestamente, e guarda l'oriuolo.

L'ora è trascorsa!... e un'altra ancor! Nè giunge!

» Compiuto appena il mio trionfo, io volo

(Leggendo un foglio che si trae dal seno.)

» Ad abbracciarti, a rivedere i figli.

» Giunto il sole al meriggio

» Farò pago il desio che il cor mi punge!...»

Trascorsa è l'ora e un'altra ancor... nè giunge! –

(Si abbandona sopra un sedile.)

Un inquieto presagir funesto

Mi conturba la mente!... Udir mi parve

(Sorgendo ansiosa, ed accorrendo ove intese il rumore.)

Lieve rumor!... Ch'egli giungesse!... È l'aura

Che fra i rami s'aggira,

E meco in suono di dolor sospira! –

Gli ultimi sorsi ed i più amari io bevo

Dell'assenza crudel!... Quai giorni, o prence,

Trassi lungi da te! Diversi, ahi! quanto

Dai lieti giorni che mi fosti accanto!

Quando il core in te rapito

Sol di gioia si pascea,

Da' tuoi sguardi a me splendea

Vivo un sole... un sol d'amor.

Or quell'astro a me sparito,

Buia notte il cielo oscura!...
Lingue avvolta la natura
In un velo di squallor!

SCENA V.

Damigelle e detta.

DAMIGELLE

Lieve, lieve, lontano, lontano
Surse un nembo di polve sul piano...
In quel nembo di polve avvolto
Chi s'avanza su bianco destrier?
È già presso... si scerne il suo volto ...
Ti rallegra... È l'amato guerrier.

INES

Egli!... il prence! il mio prence!...

DAMIGELLE

A te viene

Ah! bandisci per sempre le pene.

INES

Dolce istante!... l'annunzio felice
Mi rapisce... la vita mi dà!
Il tormento, l'ambascia si dice...
La mia gioia linguaggio non ha!
Nell'ebbrezza dell'amore
Quanti palpiti provai...
Quante lagrime versai...
Tutto sparve dal pensier.
Ah! non cape nel mio core
Tanta piena di contento!...
M'è più grato un tal momento,
Che una vita di piacer.

DAMIGELLE

Sia di stabile contento
Questo giorno a te forier.

SCENA VI.

Don Pedro seguito da alcuni scudieri, e dette.

DON PEDRO

Ines diletta!...

INES

Prence!... I figli... *(Ad una damigella che parte.)*

Ah! reso...

Reso mi fosti!... A palpitante madre
Questo che cingi al crin serto d'allori
Più lagrime costò, che a te sudori.

DON PEDRO

Al domestico tempio itene, o donne,
Del ministro di Dio, che meco giunse,
Rispondete alla prece:
Noi fra poco verrem.
(Le damigelle partono; gli scudieri le seguono.)

INES

Tu sei turbato!

DON PEDRO

Io?... *(Nascondendo il volto ad Ines.)*

INES

Figgi in me lo sguardo.

(Don Pedro si rivolge ad Ines, che lo fissa attentamente: egli mal reprime un sospiro.)

Di spavento m'agghiaccia
Il tuo sospir represso,
Il fosco ciglio... ed il silenzio istesso!
Che non dice al cor tremante
Quella tacita eloquenza!...
Dopo i pianti dell'assenza,
Dopo i giorni del dolor
Ti riveggo, e il primo istante
È l'istante del terror!

DON PEDRO

Quell'arcan che il labbro cela
Stia sepolto nel mio petto...
S'io parlassi, fora il detto
Sì funesto pel tuo cor
Come face che disvela
D'una tomba il muto orror.

SCENA VII.

Elvira coi due fanciulli, e detti.

INES

Ecco i figli... a lui correte.

DON PEDRO

Oh! miei figli!... oh figli miei!
E tradirvi?... ah! nol potrei...
Cor di padre il ciel mi diè!
Al mio seno vi stringete...

INES

Tu tradirli!... tu?... perchè?

DON PEDRO

Regie nozze...

INES

Oh! lampo orrendo!...

DON PEDRO

Del monarca di Castiglia
Si destina a me la figlia...

INES

Taci!

DON PEDRO

E giunge in questo dì...

INES

Taci... taci! Dì tremendo!...

Ahi! la morte mi colpì!

Oh! figli innocenti di misera madre,

Piangete: vi è tolto un tenero padre...

Mi strazia... m'opprime del duolo l'eccesso!

Ei l'ultimo amplesso – or forse vi diè!

DON PEDRO

Se in mezzo alle pompe felice non sono,

(Fra sè, ma sempre in mezzo ai figli, e spesso abbracciandoli.)

Se padre non posso nomarmi sul trono,

Rinunzio del serto l'eccelso splendore,

De' figli l'amore – fia serto per me.

CORO NELL'INTERNO DEL TEMPIO

Scendi sull'ara pronuba

Dio di pietà, d'amore:

Tu stringi il sacro vincolo

Che core unisce a core;

E sul passato stendasi

Del tuo perdono il vel.

INES

Qual inno!...

DON PEDRO

Ascolta; invocano

D'un Dio d'amor gli auspici.

INES

Inno è di nozze!

DON PEDRO

Intuonasi

Per te.

INES

Per me!... che dici!

DON PEDRO

Noto e solenne rendasi...

L'ascoso imene.

INES

Oh ciel!

(Fuori di sè per la sorpresa e la gioia.)

DON PEDRO

Ah! sì, gioisci, o cara...

Lo sposo tuo son io:
Ripeterlo sull'ara
M'udrai dinanzi a Dio;
E poscia al padre, agli uomini...
Al mondo lo dirò.

INES

Oh! come esulta il core!...
La sposa tua son io!...
Di te, del nostro amore
Potrò parlar con Dio;
Mostrar la fronte agli uomini
Senza rossor potrò.

(Si schiude una porta del tempio: Don Pedro ed Ines entrano in esso, Elvira conduce i fanciulli in uno de' viali del giardino.)

SCENA VIII.

Gonzales con alcuni seguaci.

Gonzales giunge nel momento che i fanciulli si allontanano; li segue lungamente con l'occhio, quindi fa un cenno ai suoi, che tosto ne raggiungono le tracce.

Frutti abborriti della colpa! io veglio
Anche su voi... *(Si ripete l'inno.)*
La guida all'ara!... È tardi.
Al ciel si chiede il suo favor superno?...
Chiamate il ciel, risponderà l'inferno.
Il vostro impuro ardor trasse alla tomba
La mia regal parente, e seco giacque
Ogni mia speme di grandezza!... Amore
T'offersi, o donna, e tu sprezzarlo osavi!...
Sprezzato amore, ambizion delusa
Son due furie tremende!
A lungo tacqui, chè maturo il giorno
Non era ancor della vendetta... È sorto,
È sorto alfin! tremate...
Fissa è nell'odio mio la vostra sorte...
Tremate... l'odio mio feroce è morte.

SCENA IX.

Don Pedro, Ines, damigelle, scudieri e detto.

INES

(Chi veggio!)

DON PEDRO

A che venisti? (Con isdegno.)

GONZALES

Il Re...

DON PEDRO

T'intesi,

A lui ritorna, e sappia
Che Ines de Castro è mia consorte.

GONZALES

Ascolta,

Prence, i consigli miei... *(Con ipocrisia.)*

DON PEDRO

Parti: obbedir, non consigliar tu dei.

(Gonzales parte, gettando sopra Ines una terribile occhiata. Dopo un momento, a traverso degli alberi ed in fondo, percorre la scena da un capo all'altro, internandosi nel viale ove furono condotti i fanciulli.)

INES

Il guardo suo feral parve di tigre

Sitibonda di sangue!

DON PEDRO

Addio, mia sposa.

Io riedo a corte: di colui m'è nota

L'indole avversa... È d'uopo

La mia presenza ad iscompor sue trame.

INES

Un angelo ti guidi! Al terror mio

Pensa, e raffrena il cor bollente.

DON PEDRO

Addio.

(Parte seguito da' suoi scudieri.)

INES

(Egli parte fremendo!...

Ira ben altra ti porrei nel petto,

Se a te svelassi qual nudria quel folle

Speranza iniqua!...)

SCENA X.

Elvira e dette.

ELVIRA

Accorri,

(Ansante e nel massimo spavento.)

Ines...

INES

Che avvenne!

ELVIRA

I figli...

INES

Oh Dio!...

ELVIRA

Rapiti!...

INES

Rapiti i figli!...

ELVIRA

Per la via del parco...

A briglia sciolta... i perfidi seguaci

Del rio Gonzales...

INES

Prence!...

(Chiamando donde partì Don Pedro.)

Egli è partito!..., ah! tosto i miei scudieri...

S'insellino i destrieri...

Ite... volate... *(Le damigelle partono.)* Elvira,

Tu segui i passi miei...

E che! sì lenta!...

ELVIRA

Io!... no...

INES

Madre non sei!...

(Parte precipitosamente: Elvira la segue.)

SCENA XI.

Gran sala del trono.

Alfonso, Bianca, Rodrigo, dame, grandi, paggi ed arcieri reali, dame e cavalieri castigliani.

CORO

Della gioia si diffonda

Prolungato intorno il grido:

Di Coimbra vi risponda

Ogni valle ed ogni lido.

Dell'Iberica famiglia

Dolce vanto e primo onor

Pura stella di Castiglia

Fra noi spargi il tuo fulgor.

BIANCA

Ah! non più: mi tocca il core

Tanto plauso e tanto affetto.

Lusitani, il vivo amore

D'una madre io vi prometto.

Di clemenza e di perdono

Consigliera il Re m'avrà.

Quella parte io vo' del trono

Ove siede la pietà.

ALFONSO

(Mentre tutto qui festeggia

Io sol tremo!)

BIANCA

Il prence, o sire?...

ALFONSO

Egli assente è dalla reggia.
Si rinvenga.
(*A Rodrigo, che subito esce.*)

SCENA XII.

Gonzales e detti.

ALFONSO

Ebben?

(*Piano a Gonzales e andandogli incontro.*)

GONZALES

L'ardire (*Piano ad Alfonso.*)

Giunse al colmo.

ALFONSO Ah! di'...

GONZALES

Prudente

Or non fora a te l'udir...

ALFONSO

Ben dicesti! Sì repente

(*Ritornando a Bianca*)

Non credemmo il tuo venir.

Quindi escusa, illustre infante,

Se il tuo sposo...

SCENA XIII.

Rodrigo e detti.

RODRIGO

Il prence riede.

BIANCA

Egli!... (Oh gioia!)

ALFONSO

(Oh fero istante!)

SCENA XIV.

Don Pedro e detti.

DON PEDRO

Padre...

ALFONSO

Vieni... inoltra il piede.

A' tuoi nobili trofei

È dovuta una mercè:

La ricevi, o prence, in lei

(*Indicando Bianca con accento grave.*)

Dal tuo padre e dal tuo Re.

BIANCA

Egli tace!

(Dopo un momento di silenzio.)

ALFONSO

Pedro!

(Reprimendo appena la sua collera.)

DON PEDRO

Ho data

A costui la mia risposta.

(Segnando Gonzales.)

SCENA XV.

Ines, Elvira e detti.

(Ines vien pallida, anelante e si precipita alle ginocchia del Re, che rimane vivamente sorpreso ed agitato alla di lei comparsa)

INES

Sire!... ah!... sire!...

ALFONSO

Forsennata!...

DON PEDRO, GONZALES

(Ella!)

ALFONSO

Va, da me ti scosta.

INES

No: ti ferma... innanzi a Dio

Comun padre e Re dei Re.

Ti domando il sangue mio...

I miei figli io chieggo a te.

ALFONSO

Tu vaneggi!...

DON PEDRO

Oh ciel!... che intendo!

INES

Questo vil me li togliea...

(Accennando Gonzales.)

Qual più vuoi supplizio orrendo

Mi si appresti... io son la rea...

Qui trafiggimi ai tuoi piedi;

Ma pietà... pietà di lor...

Del tuo serto son gli eredi...

CORO

Ines!...

ALFONSO, BIANCA

Donna!

DON PEDRO

(Oh mio terror!...)

(Ines rimane sbigottita di quanto ha detto ella stessa: estrema è la sorpresa di Bianca, Alfonso freme, Don Pedro è palpitante, tutti sono atteggiati d'una timorosa inquietudine; solo Gonzales gioisce nel turbamento universale. Lungo silenzio.)

INES

(Che dissi... incauta!...

Io tremo!... io gelo!...

Deh! tu soccorrimi

Pietoso cielo,

Tu che dei miseri

Sei difensor.)

DON PEDRO

(Del ver terribile

È sciolto il velo!...

M'investe un palpito...

M'ingombra un gelo,

Che ignoti furono

A me sinor!)

ALFONSO

(D'arcano orribile

È sciolto il velo!...

La mia canizie

Serbasti, o cielo,

A tanti palpiti,

A tal rossor?)

BIANCA

(D'arcano orribile

S'infrange il velo!...

D'un Re la figlia

Qui venne, o cielo,

A tanta ingiuria,

A tal rossor!)

GONZALES

(Squarciò l'incauta

Del fallo il velo!...

Tremendo fulmine

Piombò dal cielo!

Comincia a pascerti

O mio livor.)

ELVIRA, RODRIGO, CORO

(D'un ver terribile

È sciolto il velo!...

Di dense tenebre

Si veste il cielo!

Scene si apprestano

Di duol, d'orror!)

BIANCA

Ella disse un'audace parola:

(Dignitosamente al Re.)

Sia smentita.

ALFONSO

L'udisti? obbedisci.

(Minaccioso a Don Pedro.)

DON PEDRO

Ah!... nol posso.

BIANCA

Che ascolto!...

ALFONSO

Ed ardisci?...

DON PEDRO

Io nol posso.

INES

(Chi lena mi dà?)

DON PEDRO

Quei fanciulli, che un empio le invola

Son miei figli... rendeteli, o crudi...

INES

Prence!...

DON PEDRO

Ed Ines...

ALFONSO

Quel labbro omai chiudi...

DON PEDRO

È mia sposa..., ed il ciel lo sa.

BIANCA

Re!... *(Con risentimento.)*

ALFONSO

Tu stesso condanna funesta

Hai con cifre di sangue vergata.

DON PEDRO

Che dir vuoi?

ALFONSO

Fra catene serbata

Sia l'indegna al mio giusto rigor. *(Agli arcieri.)*

DON PEDRO

Niun s'attenti...

ALFONSO

Ribelle!...

INES

T'arresta...

BIANCA, GONZALES, CORO

Qual baldanza!...

DON PEDRO

Non ho più consiglio!...

INES

Pria che al padre sia reprobato un figlio,
A me i ceppi. *(Correndo fra gli arcieri.)*

DON PEDRO

Oh mio sommo furor!...

TUTTI INSIEME

INES

M'abbandona all'estrema sciagura...

Ines muoia fra mille tormenti...

Salva solo i miei figli innocenti,

E ne' figli la madre vivrà.

DON PEDRO

Negra benda la luce mi fura!...

Non distinguo né cielo, né terra!...

Una furia mi incalza... m'afferra...

Ed il core sbranando mi sta.

ALFONSO

La tua colpa fra noi di natura

Ogni nodo per sempre distrugge!...

L'ira mia già d'intorno vi rugge,

E fra poco tremenda cadrà.

BIANCA

(Il mio sdegno non serba misura!...

Troppa è l'onta d'oltraggio sì atroce!

Dal mio core s'innalza una voce

Che vendetta gridando mi va.)

GONZALES

(O ministro di tanta sciagura

Mio veleno, serpeggia, ti spandi.

Ria vendetta, tu sangue domandi,

Ed il sangue versato sarà)

RODRIGO, ELVIRA, CORO

(Tristo evento, inattesa sciagura

D'ogni core ha turbata la pace!...

Della gioia al sorriso fugace

Quanto lutto succeder dovrà!

(Ines è condotta altrove da Rodrigo e dagli arcieri; Don Pedro si allontana furente per altra via; Gonzales lo segue da lungi; Bianca si ritira col suo seguito; Alfonso si abbandona su d'una sedia, i grandi lo circondano: intanto si abbassa la tela.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Atrio d'una torre annessa alla reggia; da un lato ferrea porta delle prigioni.

Don Pedro, seguito da molti guerrieri.

DON PEDRO

O voi, che invitti al fianco mio pugnaste

Sull'affricano lido,

Al vostro zelo, al vostro ardir m'affido...

Padre e marito io son; la sposa e i figli

Mi venner tolti... Ripigliarli è d'uopo

Col brando... Ad Ines pria,

Quindi a' miei figli si provvegga... Il tetro

Orror di quella carcere funesta

È stanza all'infelice... andiam...

SCENA II.

Alfonso, grandi e detti.

ALFONSO

T'arresta!

DON PEDRO

(Chi veggio!...)

GUERRIERI

(Oh sorte!...)

ALFONSO

Il vero

Gonzales dunque a me narrava? Iniquo!...

Di suddito, di figlio e insiem di prence

Ogni dover tradisti... Un sol eccesso

A commetter t'avanza, e il compì omai:

Il parricidio.

DON PEDRO

Oh ciel!... fremer mi fai!...

Io parricida!... Ah! no: qual credi, il core

Non ho perverso. Il mio soltanto io chieggo:

I figli e la consorte.

ALFONSO

Obbedirmi tu dei.

DON PEDRO

Chiedimi il sangue;

Corro in campo a versarlo.

ALFONSO

Son padre...

DON PEDRO

Ed io nol sono?

ALFONSO

Ancor di pace

Linguaggio ascolta. Io Re, la fede, il sai,
Ad altro Re costrinsi:
La salute del regno e l'onor mio
Voglion compiuto il sacro patto. O figlio,
Al destino ti piega...

DON PEDRO

Che parli!...

ALFONSO

Il vecchio genitor ten prega.
Innanzi a' miei passi già schiuso è l'avello;
Tu stesso, crudele, vuoi spingermi in quello?
Ah! parli al tuo core – d'un padre il dolore,
D'un padre che vita attende da te.

DON PEDRO

Giurata ho la fede... l'accolse l'Eterno...
Ah! pria di tradirla m'inghiotta l'inferno
Da lei sono amato... – con lei son beato...
Senz'essa la vita è strazio per me.

ALFONSO

Tanto dunque, figlio audace,
Sei nel fallo pertinace!
Ma per Ines trema, indegno,
E pei figli... Il sangue lor...

DON PEDRO

Che!... potresti nel tuo sdegno?...
Temi il cielo, o genitor!...
Di quel sangue ricoperto
Tu vedresti il trono... il serto...
Dalle vittime versato,
Lo vedresti vivo ognor
Innalzarsi al cielo irato,
Tuo tremendo accusator.
Ah! seguitemi... A lui stesso
Si risparmi un fero eccesso...
(Incaminandosi verso le prigioni.)

ALFONSO

Empio!... Ed osi al mio cospetto?...
Io son cieco di furor!...
Va... per sempre maledetto
Sii dal ...

DON PEDRO

Taci!...

GRANDI E GUERRIERI

Ahi!... quale orror!

(Ciascuno raccapriccia. Alfonso è preso da un tremito in tutta la persona: Don Pedro gitta la spada a piè del padre, e si prostra a lui d'innanzi.)

DON PEDRO

Deh! ti placa, o padre mio...

ALFONSO

Placa, ingrato, placa Iddio...

DON PEDRO

Nella polve io sto piangente...

ALFONSO

Provocasti il suo rigor.

DON PEDRO

Dio perdona un cor gemente...

Tu perdona, o padre, ancor.

SCENA III.

Rodrigo dalle prigioni e detti.

RODRIGO

Signor?

ALFONSO

Che rechi?... inoltrati.

RODRIGO

Ines a te m'invia.

ALFONSO

Ines! che vuol la perfida?

RODRIGO

Essere udita.

ALFONSO

Il fia.

DON PEDRO

Padre!...

ALFONSO

Severo giudice,

In breve, a lei n'andrò.

DON PEDRO

Frattanto io pronò ed umile

Al ciel mi volgerò.

La pietà de' miei tormenti

Che sei padre a te rammenti...

La pietade il cor ti schiuda,

Ed al padre ceda il Re.

Senza i figli, senza lei

Sempre in lutto i dì trarrei...

Pria di vita così cruda,

Mille morti appresta a me.

ALFONSO

La ragione in tai momenti

Che sei figlio a te rammenti,

Che del trono lo splendore

Non si dee macchiar da te.
(Dove siete o sdegni miei?
Tutti, ah! tutti io vi perdei...
Al suo pianto, al suo dolore
Geme il padre e tace il Re!)

GUERRIERI

(Vedi... piange... implora... freme!)
(*L'uno all'altro indicando Don Pedro.*)

RODRIGO, GRANDI

(Par commosso... incerto il Re!)

TUTTI

(Splende un raggio ancor di speme!...
Men turbato il ciel si fe')

(*Il Re parte seguito dai grandi, Don Pedro si allontana per altra via e i guerrieri si dileguano.*)

RODRIGO

Qual fine avrà sì tristo dì!...

SCENA IV.

Gonzales e detto.

GONZALES

Rodrigo?

RODRIGO

Signor?

GONZALES

Dimmi: qui dianzi il Re non vide

Suo figlio?

RODRIGO

Or sen divide.

GONZALES

Qual fu d'ambo il contegno?

RODRIGO

Era gemente,

Supplichevole il prence,

Dubbioso il Re.

GONZALES

Dubbioso!

RODRIGO

Ei tal mi parve.

GONZALES

Intesi; or vanne. (*Rodrigo parte.*) Oh rabbia!...

Era dubbioso il Re!... ma certa è sempre

D'Ines la morte. Se nel cor d'un padre

L'ira mancasse... indegna!

A far che paghi di tue colpe il fio

Restan ferri, veleni... e il furor mio. (*Parte.*)

SCENA V.

Carcere.

Ines è abbandonata sopra un rozzo sedile.

Nel dolore è scorsa intera

La prim'ora dell'età!

Mia giornata innanzi sera

Nel dolor tramonterà. *(Sorge)*

Qual fallo, o ciel, punisci in me? l'amore?

Alle iterate mie repulse, il prence

Minacciò di svenarsi... ed io fui vinta.

La morte di Costanza?... oh! l'infelice

Ho sempre in mente! dal suo duol consunta

Parmi vederla!... il suono

Ascolto ancor della sua flebil voce!...

Io del suo fin precoce

Fui la cagion... ma involontaria, e piansi...

Sopra i cardini suoi

Volge la ferrea porta!... Alcun s'avanza...

Il Re sarà.

SCENA VI.

Bianca, preceduta da alcune guardie, e detta.

INES

Chi veggio!

BIANCA

Il tuo giudice, o donna, il Re m'invia.

INES

Segnata è dunque la condanna mia.

BIANCA

Volle de' tuoi destini arbitra farmi

Chi puote. L'amor tuo, se amor si noma

Un sogno ambizioso

Me più ch'altri offendeva, e in me si offende

Il regal padre mio: l'acerbo oltraggio

Chiede vendetta... di tremenda guerra

La tromba squillerà... fiumi di sangue

Si spargeranno... udrai

Orfanelli gementi,

Orbate madri e vedove dolenti

Imprecare al tuo nome...

INES

Oh! taci...

BIANCA

Ancora

Puoi tanto scempio distornar, se stolta

E malvagia non sei.

INES

Che far?

BIANCA

M'ascolta.

Di due Re gli sdegni e l'ire

Provocasti, o sciagurata!

A punir cotanto ardire

Era morte a te serbata.

Vita io do: lontana sponda

La tua colpa e te nasconda

Ivi spargere d' obbligo

Ti fia lieve un folle amor.

INES

Qui lasciando il core e l'alma,

Irne in bando, oh ciel! dovrei?

Ove mai trovar più calma?...

Come vivere potrei?

No, ch'io ceda il mio consorte

Non può far la stessa morte...

Di qual tempra è l'amor mio

Non conosci, o donna, ancor.

BIANCA

Io garrir con te non voglio:

Dei sgombrar da questo regno.

INES

Ah! ti muova il mio cordoglio...

BIANCA

A te scorta e in un sostegno

Fia Gonzales...

INES

Chi nomasti!...

Quel perverso... ah! sappi...

BIANCA

Or basti.

Obbedire a me tu dei,

Obbedire... o dei morir.

Scegli.

INES

Ho scelto.

BIANCA

Esilio?

INES

Morte.

SCENA VII.

Alfonso e detti.

ALFONSO

Ostinata! e tu l'avrai.

Ma subir la stessa sorte

Altri debbe.

INES

Oh ciel!... Chi mai?

ALFONSO

Dissi.

INES

Orribile sospetto!

Freddo il cor s'arresta in petto!...

Scende un vel su gli occhi miei!

Par che cessi il mio respir!

ALFONSO

Sì, per te l'audace figlio

Già brandì ribelle acciaro...

BIANCA

All'idea del suo periglio

Se non cedi, un sangue caro

Fia versato...

ALFONSO

E il verserai

Tu, crudel!...

INES

Cessate omai...

Egli viva... io disperata

Porto altrove il mio dolor.

ALFONSO

Surse in ciel la notte oscura;

Di partenza è questo il cenno.

INES

Ed i figli?

ALFONSO

Io n'avrò cura.

INES

Torli a me!...

ALFONSO

Restar qui denno:

Qui. M'intendi? In me non fidi?

INES

Né vederli?...

ALFONSO

A ciò provvidi.

(Fa un cenno verso una porta in fondo.)

SCENA VIII.

Gonzales coi figli d'Ines, e detti.

INES

Della madre sventurata

Vi stringete, o figli, al cor.

(Li abbraccia e li bacia teneramente a più riprese con tutto il trasporto dell'amor materno, e nell'effusione del più vivo cordoglio.)

Morir fra i vostri amplessi,

Morir almen potessi...

O figli... o mia delizia...

Mai più non ci vedremo!...

Questo è il momento estremo

In cui v'abbraccio... ancor!...

Parte del sangue mio...

Vi benedica Iddio:

Conceda a voi letizia,

E lunghi giorni e pace,

E quanto il labbro tace,

Ma gli domanda il cor.

ALFONSO

(In lor l'immagine, o Dio!

Sculpa è del figlio mio!...

A quelle amare lagrime...

A sì pietosa scena,

Sento che reggo appena...

Sento spezzarmi il cor!)

BIANCA

(Di tanto affanno, oh Dio!

Sola cagion son io!

A quelle amare lagrime...

A sì pietosa scena,

Sento che reggo appena...

Sento spezzarmi il cor!)

(Ines è soffogata dalle lagrime: lascia i figli, ma torna subito ad abbracciarli, quindi li spinge verso il Re, esclamando con l'accento della disperazione.)

Addio per sempre!

BIANCA

Arrestati...

Arrestati, infelice...

Ei ti perdona...

GONZALES

(Oh smania!...)

ALFONSO

Io?... nulla io dissi...

BIANCA

Il dice

Quella pietosa lagrima,
Che pende sul tuo ciglio...

INES

Fia vero!... a lui prostratevi
O figli di suo figlio...
(I fanciulli s'inginocchiano a piè d'Alfonso.)

ALFONSO

Gran Dio!...

BIANCA

Che tardi?... abbracciali...

Nol vedi? io già perdono...
(Stringendo la mano d'Ines.)

Calcando questi miseri
Non vo' salir sul trono...

INES

Grazia per essi... grazia...
Dammi la vita, o Re...
(Cadendo anch'ella genuflessa innanzi al Re.)

ALFONSO

Padre... tuo padre appellami...
Sorgete...
(Sollevando Ines ed i figli, ed abbracciando or l'una, or gli altri.)

INES

Oh ciel pietoso!...

Voglio?... non è delirio?...
Figli mi rendi, e sposo!...
Troppa è la gioia... opprimere
Mi sento... il cor... la vita...
Vien meno...

BIANCA

Oh Dio!... sorregiti...

(La conduce sur un sedile.)

ALFONSO

A lei si porga aita...
(A Gonzales che si allontana rapidamente.)
Ines, mia figlia? scuotiti...

BIANCA

Vivi al contento...

INES

O Bianca...

O caro... padre... o teneri
Miei figli...

BIANCA

Il cor rinfranca...

(Gonzales ritorna: egli ha una tazza che porge ad una guardia, accennandole di avanzarsi verso Ines.)

Bevi.

(Ines beve: Gonzales sparisce.)

INES

D'immenso giubbilo...

Ricolma... io son per te!...

Ciò ch'io provo in tal momento,

Non si esprime con l'accento...

Ah! dal coro dei celesti

(A Bianca, e nel delirio della gioia.)

A beararmi tu scendesti...

Sulla terra io più non vivo...

M'hai rapito in ciel con te.

BIANCA

Ciò che io provo in tal momento

Non si esprime con l'accento...

Dolci istanti al par di questi

Sempre, ah! sempre un Dio t'appresti,

Sia la vita un dì giulivo,

Che prolunghi amor per te.

ALFONSO

Ciò ch'io provo in tal momento

Non si esprime con l'accento...

Dolci istanti al par di questi

Sempre, ah sempre il ciel m'appresti...

Fra miei figli un dì giulivo

Fia la vita ognor per me!

(Partono, il Re conducendo i fanciulli, e Bianca tenendo Ines abbracciata.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Sala con due porte laterali. È notte; la scena vien rischiarata da una fioca lampada.

Molti grandi sono sparsi in varii gruppi per la scena, altri traversano a vicenda da una porta all'altra; alcuni di quelli che giungono dalla dritta vengono premurosamente interrogati dagli altri. Lo smarrimento de' loro volti, la general costernazione, tutto annunzia un luttuoso avvenimento.

Nefando eccesso! empio! inaudito!

I tardi posteri fremer farà.

Da questa reggia, inorridito,

Il nuovo sole fuggir dovrà.

(Sopraggiungono altri grandi.)

PARTE 2.

Dunque è vero? Il Re?...

PARTE 1.

Sen muore.

PARTE 2.

Oh qual notte di spavento!

PARTE 1.

Noi compresi siam d'orrore.

PARTE 2.

Ah! narrate il tristo evento.

PARTE 1.

Tra' suoi figli, e Bianca assiso

Stava il sire a lieta mensa...

Del perdono al fausto avviso

Qui regnava gioia immensa...

Ma Gonzales, quel contento

Fe' sparir qual nebbia al vento!

PARTE 2.

Egli! E come?

PARTE 1.

In atto ostile,

Quelle soglie penetrò,

E del prence i figli il vile...

Ahi!... nel sonno trucidò.

(Gli altri fanno un moto d'orrore.)

La novella al Re primiero

Fu recata... ei ratto accorse...

A spettacolo sì fiero

Per le membra un gel gli corse...

Semivivo cadde al suolo...

Vana fu qualunque aita...

PARTE 2.

Oh sciagura!

PARTE 1.

Un soffio solo

Or rimane a lui di vita.

PARTE 2.

Cielo!... Ed Ines?

PARTE 1.

Come stolta

Or la vedi in sè raccolta,

Or si scuote e in suon di pianto

Fa la reggia rimbombar.

Stassi Bianca a lei d' accanto

In silenzio a lagrimar.

PARTE 2.

Tacete: il prence.

SCENA II.

Don Pedro e detti.

Don Pedro si avvanza dalla sinistra, fieramente concentrato, guarda con ispavento verso la porta a destra ed esclama:

Ivi trafitti i figli!...

Ed ivi spira il genitor! –

(Volgendosi dall'altro lato.)

Codardo

Perché non hai tu mille vite? È scarsa

La sola che respiri

A disbramar la mia vendetta!... E alcuno

Non riede ancor tra quanti

Corser dell'empio sulle tracce!...

SCENA III.

Rodrigo e detti.

RODRIGO

Oh prence!...

DON PEDRO

Non oso interrogarti.

RODRIGO

Ei vive ancora;

Ma in breve...

DON PEDRO

Ah! non lo dir.

RODRIGO

Suonata è l'ora.

DON PEDRO

Vederlo io vo' l'ultima volta...

(Corre verso la porta a destra, ma si arresta ad un tratto.)

Oh Dio!

Qual fremito! – *(c. s.)* Ah! non posso...

Irresistibil forza da quel tetro
Asil di morte me respinge addietro. –
L'orror mi rese immobile
Come persona esangue!...
Colà de' figli tepido
Ancor rosseggia il sangue!...
Varcare la soglia orribile
No, non è dato a me.
Tu che lo puoi, deh! recati (*A Rodrigo.*)
Al genitor spirante...
Di' che prostrato e supplice,
Come alle regie piante
Qui geme il figlio misero...
Mi benedica il Re.

(Rodrigo entra a destra. Don Pedro si mette in ginocchio innanzi alla soglia della porta a dritta; i grandi imitano il di lui esempio.)

DON PEDRO

O figli, o care vittime,
Al tribunal di Dio,
Voi, puri al par degli Angeli,
Guidate il padre mio:
Con voi l'Eterno Giudice
In ciel lo accoglierà.

GRANDI

Signor, tu dell'empireo
Al Re le vie disserra:
In ciel ti piaccia accogliere
Chi t'imitava in terra,
Chi fe' regnar giustizia
Accanto alla pietà.

(Don Pedro vedendo ritornar Rodrigo si leva e seco tutti.)

Già riede!... Un fero brivido
Mi scorre in ogni vena!

SCENA IV.

Rodrigo, e detti.

DON PEDRO

Tu piangi! Oh Dio!... Rispondimi:
Son figlio ancor?

RODRIGO

Sei Re.

(Don Pedro, vivamente colpito, cade sur una sedia.)

GRANDI

Signor, costanza... supera
Del tuo dolor la piena.
Pensa, che a noi rivivere

Deve il gran padre in te.
DON PEDRO
Sì, tregua ai gemiti,
Tregua al dolore...
Pria morte all'empio,
Vil traditore;
Quindi sul cenere
Del padre mio
Di pianto un rio
Saprò versar.
Paventa, o perfido,
Con queste mani
Vo' il cor divellerti
A brani a brani...
Del tuo supplizio...
De' tuoi tormenti
Farò le genti
Raccapricciar!
(*Parte e tutti lo seguono.*)

SCENA V.

Luogo sepolcrale, ingombro di salici e cipressi fra molte tombe ove sono sepolti i reali personaggi, havvene una in mezzo al proscenio, l'iscrizione della quale indica di essere in quella le ossa di Costanza. Parte della reggia e tempio adiacente nel fondo. Segue la notte; la luna è coperta da tenebrose nubi.

Ines si avvanza correndo: è pallida, scarmigliata, e tutto in lei annunzia un'intera alienazione di mente.

Ove m'aggiro?... fra gli estinti?... Alfine
Stanza rinvenni a me conforme!... Il cielo
Covre caligin densa!...
Muta è la terra!... sol del vento ascolto
Il gemito profondo!...
Pari al cupo sospir d'un moribondo!
Tutto di morte qui ragiona!... è spento
Tutto il creato... il mio dolor sol vive!
Ahi!... qual mi strugge atroce arsura!... un foco
Mi serpeggia nel petto!... inaridite
Son le mie labbra!... Elvira?... (*Delirando.*)
Donne?... ah! tosto un ristoro...
Una bevanda... o disperata io moro.
Prence, perché si mesto?
(*Volgendosi tutta ad un tratto sull'altro lato.*)
Giorno di gioia è questo...
L'ira del Re si estinse...
Godi del tuo perdono...
(*Col sorriso sulle labbra.*)

I figli al seno ei strinse...
(*Rimane stupidita.*)
I figli! E dove sono?
Pietose soccorrete
(*Scuotendosi istantaneamente.*)
A sì cocente sete...
Quel nappo, su, porgetemi
Darà conforto a me...
Che veggo!... Allontanatelo...
Colmo di sangue egli è!
Io più non reggo... il piè vacilla...
(*Appoggiandosi alla tomba di Costanza: la luna si affaccia tra le nubi.*)

Oh Dio!

(*Riconoscendo il sepolcro, e retrocedendo spaventata.*)

Terribil vista! di Costanza l'ossa
Posano in questo avello!
Ahi!... lenta, lenta si solleva un'ombra!...
Il lungo vel funebre, ond'è ravvolta
Dalla fronte si toglie...
È dessa! Orrenda fiamma
Spira dai torbidi occhi... e a me la vibra...
Rabbrivisco!... tremo!...
Fuggiam... Lo vieta... Oh mio spavento estremo!
Sono innocente... Ah! placati...
Torna in quei freddi marmi...
Finché vivesti il principe
Invan mi chiese amor.
Ma truce inesorabile
M'incalzi!... Ah! non toccarmi...
Oh terra!... oh terra schiuditi...
M'invola a tanto orror!
Oh! qual tremenda furia
Sorge dal nero Averno!
Non è Gonzales?... Barbaro,
Minaccia i figli!... ah! no...
Snuda un pugnale!... Immergilo
In questo sen materno,
Ma i figli... Oh crudo!... arrestati...
T'arresta... Ah! li svenò!

SCENA ULTIMA.

Bianca, Elvira, dame, Don Pedro, Gonzales, Rodrigo, grandi, guardie con faci, e detti.

ELVIRA

Eccola!...

DAME

Oh come è pallida!...

BIANCA

Perchè fuggir da noi?...

DON PEDRO

Seguimi, infame, seguimi...

(Strascinando Gonzales per la chioma.)

Qui, vile, a' piedi suoi.

INES

Oh sposo!... *(Cessando dal delirio.)*

CORO

Morte al perfido!

DON PEDRO

Sì, morte. Scelerato,

Fra mille orrendi spasimi

Morrai...

GONZALES

Ma vendicato.

DON PEDRO

Che ardisci!...

GONZALES

Io scaglio l'ultimo

Mio colpo: un lento e fero

Tosco a lei porsi. *(Accennando Ines.)*

RODRIGO, BIANCA, CORO, ELVIRA

Ah! barbaro!...

DON PEDRO

Ines?...

INES

È vero... è vero.

Gelo in un tempo... ed ardo...

Mi strazia... il rio... velen.

DON PEDRO

Ite... un soccorso...

INES

È tardo...

Ho già la morte in sen.

(Tutti restano come colpiti da un fulmine un momento di spaventevole silenzio.)

INES

Quelle lagrime scorrenti

(Sempre sorretta da Elvira.)

Versa qui... sul petto mio...

(A Don Pedro.)

Questo amplesso... e questo addio

Serbi ognora... il tuo pensier.

Ti conforta... i miei tormenti

Lascio in terra... e un... fragil velo...

Ma non moro... vado in cielo

I miei figli... a riveder...

(Cade sugli scalini della tomba di Costanza.)

BIANCA, ELVIRA, RODRIGO, CORO

Ahi! spettacolo funesto!...

Come il pianto omai frenar?...

DON PEDRO

Ella è spenta!...

(Mettendo la destra sul cuore d'Ines.)

In vita io resto

La sua morte a vendicar.

(Si avventa a Gonzales e lo trafigge.)

FINE.

UN MATRIMONIO PER RAGIONE

Melodramma in due atti

Musica di Giuseppe Staffa – Napoli, Real Teatro del Fondo, 1835

PERSONAGGI E INTERPRETI

IL CONTE DI BREMONT	Filippo Coletti (basso)
EDOARDO DI BREMONT	Francesco Pedrazzi (tenore)
SUSETTA	Fanny Tacchinardi-Persiani (soprano)
BERTRAND	Giorgio Ronconi (baritono)
BATTISTONE	Francesco Salvetti (basso)
LUCIA	Teresa Zappucci (mezzosoprano)

UN|MATRIMONIO PER RAGIONE|*MELODRAMMA IN DUE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|*L'estate del 1835*.|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1835.

Epoca di composizione: primavera 1835.

Prima rappresentazione: 8 luglio 1835.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

È il giorno del compleanno di Edoardo, figlio del Conte di Bremont, e il castello è in festa (I, 1). Il fattore Battistone e suo cugino Bertrand (sergente e uomo di fiducia del Conte) istruiscono i contadini su come inchinarsi ed omaggiare il Conte. Bertrand, accortosi dell'assenza di Lucia, moglie di Battistone, ne chiede il motivo ed il cugino lo rassicura che ben presto arriverà, elogiandone l'intraprendenza ed esaltando le gioie della vita matrimoniale. Bertrand gli confessa, allora, di essere innamorato di Susetta, ma di non avere il coraggio di dichiararsi per timore di essere respinto, in quanto lui ha una gamba di legno, mentre Susetta è bella e, rimasta orfana da bambina, è stata accolta come una figlia in casa del Conte (I, 2).

All'interno del castello Edoardo tarda ad alzarsi da letto, poiché la sera precedente ha ballato fino a notte fonda. Vedendolo, Susetta s'emoziona (I, 3) e lui, con la scusa di un malore, le chiede di stargli vicino, le dichiara il suo amore e le dà appuntamento per il pomeriggio, quando tutti parteciperanno alla battuta di caccia organizzata dal padre e loro due saranno soli in casa (I, 4).

Poco dopo, il Conte convoca Susetta (I, 5). Mentre Bertrand e Battistone conversano, voci e suoni annunciano l'inizio della caccia (I, 6). Nel frattempo, Edoardo attende Susetta trepidante (I, 7), ma viene raggiunto dal padre, che ha intuito le sue intenzioni e lo rimprovera: un matrimonio con Susetta è inaccettabile. Per distoglierlo da assurdi propositi, il Conte impone al figlio di partire immediatamente per un viaggio, accompagnato da Bertrand (I, 8). Edoardo però si oppone e padre e figlio si rinnegano a vicenda, tra le suppliche dell'affranta Susetta. Il Conte pensa allora ad una soluzione ancora più drastica: dare marito alla ragazza (I, 9). In quell'istante giunge Bertrand e il Conte, che lo stima, gli propone di sposare Susetta e lui accetta con gioia (I, 10).

Il Conte convoca la ragazza, s'appella al suo senso del dovere e la convince a rinunciare a Edoardo per sposare un uomo che possa renderla felice (I, 11). Le presenta Bertrand, suo futuro marito (I, 12) ed invita le dame e i cavalieri alle nozze che si svolgeranno subito (I, 13). Tra il giubilo generale sopraggiunge Edoardo, che vorrebbe sfidare Bremont, ma è trattenuto dal padre (I, 14).

ATTO SECONDO

Dopo la cerimonia, il Conte dona agli sposi un casino con i campi circostanti. Lei non vorrebbe che questo dispiacesse al legittimo erede Edoardo, ma il Conte la rassicura porgendole l'atto sottoscritto dal figlio. Rimasta sola, Susetta sfoglia il plico e vi trova un biglietto con la richiesta di un appuntamento segreto: se lei rifiuta, Edoardo morrà (II, 1). Giunge Bertrand a consegnarle la chiave del casino: condivideranno la camera solo quando lei lo vorrà (II, 2). Uscito Bernard, entra furtivo Edoardo, che però è costretto a nascondersi perché arriva Lucia (II, 3). Il volto mesto di Susetta induce l'amica ad una confidenza: quando andò in sposa a Battistone non l'amava, ma era infatuata di Edoardo, che la corteggiava e minacciava d'uccidersi se lei l'avesse respinto. Dopo le nozze, però, s'era resa conto che suo marito era l'uomo giusto per lei. Anche Bertrand, persona onesta e meritevole, sarà un ottimo marito. Edoardo sente tutto ed è in pena (II, 4).

Battistone raggiunge la moglie ed elogia ulteriormente Bertrand svelando un segreto: la sua gamba di legno è conseguenza di una scelleratezza di Edoardo che, anni prima, aveva provocato un abile spadaccino e sarebbe rimasto ucciso se l'avesse affrontato in duello. Per salvarlo, Bertrand era intervenuto e s'era battuto, uccidendo il rivale, ma rimanendo ferito alla gamba. Susetta esprime allora il suo apprezzamento per il marito, mentre Edoardo si vergogna sempre di più e, non appena gli ospiti si allontanano, si congeda da lei (II, 5). All'arrivo di Bertrand, Susetta ringrazia il cielo per avergli donato un marito del quale è orgogliosa. Gli invitati cantano inni agli sposi (II, 6). Infine giungono il Conte ed Edoardo. Quest'ultimo consegna a Bertrand l'atto notarile di donazione dell'intera fattoria ed egli lo porge alla moglie, che gli rende la chiave. Infine, padre e figlio partono per un viaggio; i festeggiamenti proseguono (s. u.).

U N
MATRIMONIO PER RAGIONE

MELODRAMMA IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO DEL FONDO

L' estate del 1835.



NAPOLI,
Dalla Tipografia Sclantina,
1835.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

Una Comédie-Vaudeville di Eugenio Scribe Le mariage de raison, mi porse tutte le fila del presente lavoro: le poche modificazioni, ed i molti scorciamenti che vi s'incontrano mi furono consigliati dall'indole difficilissima del nostro Dramma musicale. Se avrò ritenute in esso lavoro parte delle tante veneri di cui il chiarissimo autor francese arricchì il suo Vaudeville, se i miei benevoli concittadini nol crederanno indegno affatto di esser loro presentato, avrò pienamente conseguito lo scopo che mi prefiggeva.

PERSONAGGI.

IL CONTE DI BREMONT, uffcial generale,
Signor *Coletti*.

EDOARDO DI BREMONT, suo figlio, Capitano,
Signor *Pedrazzi*.

SUSETTA, orfanella,
Signora *Tacchinardi-Persiani*.

BERTRAND, sergente,
Signor *Ronconi*.

BATTISTONE, fattore di Bremont,
Signor *Salveti*.

LUCIA, sua moglie,
Signora *Zappucci*.

Dame, Cavalieri, Contadini d'ambo i sessi, Domestici di Bremont, Banda militare.

La scena è in un Castello del Conte, nel Lionese.

La Poesia è del signor SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del maestro signor GIUSEPPE STAFFA.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Delizioso giardino nel Castello di Bremont. Sul davanti ombroso recinto d'alberi, a cui si giunge per tortuosi viali, a traverso di questi scorgesi parte del suddetto Castello: da un lato, un rastrellino aperto, che mette ad una conserva di piante esotiche. Il luogo è bellamente frastagliato di fiori, non che di stagni e getti d'acqua. — Albeggia. —

Battistone, avanzandosi dal fondo sulla punta de' piedi, seguito da molti contadini d'ambo i sessi.

TUTTI

Già si mostra in ciel l'aurora.

Questo è il loco, e questa è l'ora.

Attendiam, che pochi istanti

Egli ancora può tardar:

Ma in silenzio tutti quanti,

Senza muoverci, o fiatar. —

BATTISTONE

In quei viali parvemi

Di udire un calpestio!

CONTADINI

È vero! e più si approssima!

SCENA II.

Bertrand (Questo personaggio ha una gamba di legno), e detti.

BERTRAND ancor dentro, e BATTISTONE

Cugin? (*Chiamandosi a vicenda.*)

BERTRAND

Sei tu?

BATTISTONE

Son io.

BERTRAND

Voi foste ben solleciti!

(*Uscendo, e guardando i Contadini con aria soddisfatta.*)

Va bene! va benone!

BATTISTONE

Dov'entra Battistone

Male avvenir non può.

Tu pur dovesti sorgere

Innanzi al primo albore!

BERTRAND

Più lunghi sonni e placidi

Non mi concede amore.

BATTISTONE

Oh! dimmi: amante incognito

Soffri tacendo ognora,

O a lei parlasti?

BERTRAND

Ancora

Non le parlai.

BATTISTONE

No?

BERTRAND

No.

Spesso io tento al caro bene
Palesar l'affetto ascoso,
Ma non posso... ma non oso...
Mi si agghiaccia e lingua e cor!
La speranza in tante pene
È il conforto che m'avanza...
Se perdessi la speranza
Perderei la vita ancor.

BATTISTONE

Un militare intrepido,
Che non teme di nulla,
Dunque paventa e palpita
Innanzi a una fanciulla?

BERTRAND

Cugin, da banda pongasi
Per or quest'argomento;
E dimmi se a memoria
San tutti il complimento.

BATTISTONE

Tutti, per Bacco!

CONTADINI

Oh! tutti.

Ne siamo a fondo istrutti.

BERTRAND

Ma dirlo in buona grazia
Convien; badate a me.
In voi soverchia audacia
Non sia, nè vil timore:
Il tuon sia chiaro e semplice,
Parli sul labbro il core.
Ma quando vi conducono
Del Conte alla presenza
Dovete profondissima
Fargli una riverenza:
Così, come faccio io;
Guardate, amici...
(*Volendo inchinarsi vacilla sulla gamba di legno.*)

CONTADINI

Oh Dio!...

BATTISTONE

Piano! cugin... Diacine!...

Che fai?... Non è per te.

BERTRAND (*Componendosi all'attitudine di chi recita un complimento, innanzi a persona ragguardevole.*)

I voti sinceri d'un tenero affetto,
Gli omaggi solenni di un fido rispetto,
Offriamo al benigno, diletto signor.
In giorno sì lieto che nascer ti vide
Più bella d'intorno natura sorride,

Il sole diffonde più vivo splendor.

(Battistone, ed i Contadini ripetono le due precedenti strofe, studiandosi d'imitar Bertrand.)

BERTRAND

Miei cari, la voce ancor più sottile
Movete le mani, ma in atto gentile.

BATTISTONE

Attenti, ragazzi facciamoci onor.

BERTRAND *(c. s.)*

Ti porge virtude un serto di fiori;
La gloria ti porge un serto di allori;
Ti seggono a lato prudenza e valor,
Propizia la sorte coroni tue brame;
A te della vita prolunghi lo stame,
E lieta la renda celeste favor.

(Battistone ed i Contadini ripetono c. s.)

TUTTI

Or sì che va benissimo!
Or sì, m' avete/t'abbiamo inteso!
Sarà di tanto spirito
Il General sorpreso.
Tutto il Castel di giubbilo
Fra poco echeggerà...
Un giorno di tripudio
Questo per noi sarà. —

BERTRAND

Ma perchè non è teco
Lucia, tua moglie?

BATTISTONE

Oggi è mercato, ed ella

Deve colà recarsi,
Per certo suo negozio,
Quindi al Castel verrà, che senza lei
Per certo il complimento non farei.
Che gran donna è mia moglie!... e come t'ama!
Le par mille anni di vederti accanto
La tua bella Susetta.

BERTRAND

Il ciel volesse...

BATTISTONE

Io non ci scorgo inciampo. Il Generale
V'ama entrambi del paro:
Seguace tu di sue campagne, ed essa
Dall'estinta Contessa
Non già qual cameriera,
Ma qual figlia raccolta; l'uno all'altra
Voi convenite. E dunque
Perchè non parli?

BERTRAND

Al Generale appunto

Oggi chieder la vo'.

BATTISTONE

Bravo!

BERTRAND

Ma deggio

Pria visitare il Capitan suo figlio,

Che jersera dal ballo

Uscì febricitante.

CONTADINI

Ci fu danza in Castello?

BERTRAND

E assai brillante!

Più di trenta persone,

Fra Dame e Cavalieri,

Giunsero da Parigi.

CONTADINI

Bagattelle!

BERTRAND

Orsù, cugino mio,

Ci rivedrem fra poco. Amici, addio. *(Parte.)*

BATTISTONE

Ora il piano ascoltate

Di madama Lucia.

CONTADINI

Qual piano? Udiamo.

BATTISTONE

Io, che sono un Fattor del Generale;

Rimarrò nel Castello;

Voi cheti cheti uscite pel rastello,

Onde non possa alcuno

Penetrare il disegno, e il grand'effetto

Guastar della sorpresa:

Quindi all'ora del pranzo

Ritornere.

CONTADINI

Ma...

BATTISTONE

Nessun riflesso.

Al detto di Lucia non si contrasta:

Così vuol nostra moglie, e tanto basta.

(Egli entra nel Castello; gli altri escono per via opposta.)

SCENA III.

Sala del Castello, con porta nel mezzo, ai fianchi della quale due grandi finestroni che lascian vedere parte d'una loggia, che mena in detta sala: nel fondo amena prospettiva campestre. Sul davanti, ai due laterali, quattro porte: la seconda a destra conduce nell'appartamento di Edoardo. Eleganti seggiole, e due tavolini: sopra uno di essi vi è un servizio da tè, una tazza e la sotto-coppa.

(Susetta si avvicina alla porta di Edoardo, e vi resta un momento in ascolto.)

Tutto è silenzio! Egli riposa... Il cielo

Prolunghi il suo riposo, e la salute

A lui sorrida. – Del suo stato in forse

Per me d'acute spine

Fu seminato il letto!...
Come nomar quell'indistinto affetto
Che per lui sento? È certo
Puro, fraterno amore...
Fraterno!...
(*Si apre la porta di Edoardo.*)
Ei vien!... Perchè mi balza il core!

SCENA IV.

Edoardo, appoggiandosi al braccio di Bertrand, e detta.

BERTRAND

Coraggio, Capitano...
Io del corpo d'armata
Son qua sostegno e duce.
SUSETTA (*Accorrendo.*)

Oh! No... Vi pare?...

La vostra gamba...

EDOARDO

(*Prendendo il braccio di Susetta.*)

È vero!... ed hai bisogno

Tu medesmo d'appoggio.

BERTRAND

Ah! Per le fila

D'un battaglion quadrato! Essa è ben salda.

(*Battendo sulla gamba di legno.*)

E se questa si rompe

Agevol fia supplirla: ciò che voi

Dir non potreste nel mio caso.

SUSETTA (*Dopo aver fatto sedere Edoardo.*)

Ebbene,

Come state?

EDOARDO

Ah! Susetta... io soffro assai...

Orribilmente io soffro.

BERTRAND

Capitano!

Mi giunge nuovo e strano

Questo contegno vostro!

Vi ho pur veduto allegro in contro al foco;

Ed oggi per sì poco!...

EDOARDO

Tu dici ben; ma se ballato avessi

Dodici contraddanze,

Com'io feci jersera...

BERTRAND

Questo, in mia fè, possibile non era.

Per me gli amori e i zefiri

Batton soltanto un'ala.

EDOARDO

Or da mio padre

Vanne, e di' lui che all'invitata caccia
Lo stato mio d'intervenir mi vieta.

BERTRAND

Cercate voi distrarlo... (*A Susetta.*)

Io lo lascio con voi, Madamigella.

(E' troppo... è troppo bella!...

Son cotto fino all'ossa, e ad onta ancora

Di certe inconvenienze,

(*Guardandosi la gamba di legno.*)

Vo' marciare in avanti) (*Parte.*)

EDOARDO

Ecco il miglior soldato, e il più cattivo

Infermier ch'io mi sappia!

SUSETTA

Per oggi il vostro medico son io.

EDOARDO

Tu!...

SUSETTA

Certo: e per astringervi al riposo

Ed al silenzio, vi starò vicino.

EDOARDO

È mal sicuro il mezzo.

Io, guardando il dottor, potrei scordarmi

Gli ordini suoi.

SUSETTA

Prendete:

(*Offrendogli la tazza ch'era sul tavolino.*)

Ubbidienza signor... zitto!... bevete.

EDOARDO

Come la man ti trema!

SUSETTA

Eh!... di versare ho tema...

(*Mentre ch'egli beve.*)

Vi giova... non è ver? Questa bevanda

Deve calmarvi, rinfrescarvi appieno...

(*Nel momento ch'ella riprende la tazza, Edoardo le bacia la mano.*)

Che fate!...

EDOARDO

Ringraziarti io voglio almeno.

SUSETTA

Più riserva... più rispetto,

(*Allontanandosi da Edoardo.*)

Edoardo, in voi credei...

Ciò ch'io taccio, e dir vorrei

Vi palesi il mio rossor.

(Ti nascondi o cieco affetto,

Ti nascondi nel mio cor.)

EDOARDO

Tremi, e il guardo affiggi al suolo

Nel più fiero turbamento!

Un oggetto di spavento

Edoardo, oh ciel! si fe'!
Se lo brami a te m'involò...
E morrò lontan da te.

SUSETTA

Voi morir!

EDOARDO

Per me non resta
Speme omai di miglior fato...
Io son troppo sventurato,
Io non reggo al mio dolor.

SUSETTA

Ma qual mai cagion funesta
Vi tormenta?

EDOARDO

Amore.

SUSETTA

Amor!...

EDOARDO

Per te gemo...

SUSETTA

Giusto cielo!...

EDOARDO

Sol per te...

SUSETTA

Che dite mai!...

EDOARDO

O Susetta, ognor t'amai,
T'amo... e sempre t'amerò.

SUSETTA

(Io mi perdo!... avvampo!... gelo!...)
Edoardo... (Oh Dio! Che fo?)

EDOARDO

Ah! Proseguì: se nel core,
Se per me ti parla amore,
Struggi un dubbio che m'uccide...
Calma... ah! Calma il mio tormento...
Di' che m'ami, e questo accento
Nuova vita a me darà.

SUSETTA

Deh! Cessate... A questo core
È supplizio... è colpa amore.
Sorte avversa ne divide...
Speme a voi nudrir non lice...
Obbiate un'infelice
Che nel pianto ognor vivrà.

EDOARDO

Sì, che tu m'ami...

SUSETTA

E perdermi

Dunque volete, insano?
Barriera insuperabile

Fra noi s'innalza.

EDOARDO

Invano.

Amor l'abbatte.

SUSETTA

Io misera,

E voi...

EDOARDO

Ci eguaglia amor.

SUSETTA

E qual speranza?...

EDOARDO

Or esserci

Potria qualcun d'inciampo:

Onde parlar più liberi

Ci offre fortuna il campo.

Alla bandita caccia

Tutti ne andranno or, or;

Qui riedi allora...

SUSETTA

Incauta

Esser così potrei?

EDOARDO

Vuoi la mia morte?

SUSETTA

Oh strazio!...

Verrò.

EDOARDO

Già mia tu sei ...

Non è poter fra gli uomini

Che omai ti tolga a me.

SUSETTA ed EDOARDO

Vicino a te, dimentico

Tutte del cor le pene...

Quanto può amare un'anima

Io t'amerò, mio bene...

Ah! Teco io voglio vivere...

Voglio morir con te.

(Edoardo si ritira nel suo appartamento.)

SCENA V.

Bertrand, e detta.

BERTRAND

Susetta, il Conte vi desia. *(Susetta esce.)* La testa

Darei per le muraglie.

SCENA VI.

Battistone e detto.

BATTISTONE

Ebben cugino,
Parlasti al General?

BERTRAND

Sì.

BATTISTONE

Va benissimo!

In breve dunque si faran le nozze!...

Vedrai, cugin, vedrai

Come col matrimonio ingrasserai.

Io con Lucia mia moglie, che fa sempre

Il voler mio, qualora

Non vuol fare a suo modo, il più felice

Son dei viventi!

BERTRAND

Tu di nozze parli,

Mentre io sto sulle mosse

Di partir.

BATTISTONE

Che! Vaneggi?

BERTRAND

Ti favello

Del miglior senno.

BATTISTONE

E come?

BERTRAND

Il Conte vuol che il figlio

Faccia un lungo viaggio, e me destina

Suo Mentore.

BATTISTONE

Cospetto! E la ragione?

BERTRAND

Volli indagarla, ma turbato egli era,

E con voce severa

«Fra poche ore» mi disse

«In punto esser tu dei per la partenza.»

BATTISTONE

Gatta ci cova! Dice ben mia moglie,

Che il signor Edoardo è un diavolello!

Intanto, addio progetto

Del complimento! della festa!...

(Si odono ripetuti suoni di corni da caccia.)

Il corno

Ci risuona d'intorno!

BERTRAND

È il segnal della caccia. Andiamo, andiamo.

Una man mi darai

Per fare il mio bagaglio, e quindi insieme

Beveremo un bicchier pria di lasciarci.

BATTISTONE

Ma senza di Lucia...

BERTRAND

Qual uom tu sei!

Nulla dunque puoi far senza di lei?

BATTISTONE

In ciò consiste appunto

La coniugal felicità! Marito

Diventa, e lo saprai.

BERTRAND

Forse tal giorno io non vedrò giammai!

(Partono. Si ascoltano nuovamente i suoni, e confuse voci nella corte. Intanto diversi Cacciatori traversano la loggia in fondo.)

CORO. PARTE 1

Udiste quei suoni?

PARTE 2

Veloci accorrete...

PARTE 3

Le Dame in vettura...

PARTE 4

I veltri sciogliete...

PARTE 1

In sella signori... Spronate i cavalli...

TUTTI

Allegra... gioconda la caccia sarà! –

Si cingano i boschi, si corran le valli...

Il cervo è predato, scampar non potrà.

(Le voci, che prima erano clamorose, e ripetute dall'eco, a poco a poco si dileguano.)

SCENA VII.

Edoardo in uniforme.

Svanir le voci... il padre...

Tutti si dileguar... Son solo!... Il core

Mi palpita frequente!...

Ogni goccia di sangue è fiamma ardente,

Difficile il respiro!... Eppur la gioia

Tutto m'inonda!... Odo rumore... É dessa!...

La riconosco al calpestio leggiero

Del piè gentil!... Si corra... Oh Dio!... Mio padre!

SCENA VIII.

Bremont, e detto.

BREMONT

Ebben, la tua salute

Come va figliuol mio?

Seppi... Ma che veggio io!

In gran tenuta!... Uscir vuoi tu?

EDOARDO

Siccome

Sto meglio... E voi perchè tornar sì tosto?

BREMONT

Mi sentiva indisposto...

EDOARDO

Quando si dice!... Or dianzi
Vi sentivate bene, ed or!

BREMONT

Più strano

Or sembra a me, che male
Stavi pur dianzi, ed or sei fresco e sano.

EDOARDO

(Qual contrattempo!... Almen potessi avviso
Darne a Susetta...)

BREMONT

Ove ten vai?

EDOARDO

M'è d'uopo...

(Imbarazzato.)

BREMONT

Che t'è d'uopo? – Rispondi. –

EDOARDO

Andar volea... – *(c. s.)*

BREMONT

Ti turbi! ti confondi!

Io per te lo dirò. *(In tuono severo.)*

EDOARDO

Che!...

BREMONT

Da Susetta

Andar volevi.

EDOARDO

(Oh Dio!) (annichilato.)

BREMONT

Tutto m'è noto.

Il tuo pretesto onde restar qui solo

Avvalorò il sospetto,

Che in mente io già nudriva. Interrogata

Da me Susetta, fra singhiozzi e pianto

Il ver parlò.

(Avvicinandosi al figlio, e con dolcezza.)

– Colei

Fu la protetta di tua madre, è quasi

Tua sorella, Edoardo: e tu vorrai

Sedurla?

EDOARDO

Ah! No... giammai...

(Con manifesto scompiglio.)

Giammai sedurla... *(Rinfrancandosi.)*

Io per Susetta avvampo.

Viver non posso più senza di lei;

Ella de' giorni miei

È il sospiro, ella il sogno

Delle mie notti... io l'amo...

L'adoro, e farla mia consorte io bramo.

BREMONT

Tua consorte! Sciagurato!...
Ambo miseri sareste!...
D'un imene sconsigliato
Son le faci ognor funeste.
Speri invano, invan tu brami
Ch'io consenta a tai legami...
Il vederti estinto ancora
Men crudel saria per me.

EDOARDO

Ah! convien, convien ch'io mora...
Tal sentenza un padre diè!

BREMONT

Tu vivrai... vivrai. Più saggio
Saprò rendere mio figlio.

EDOARDO

Come?

BREMONT

Il tempo, ed un viaggio
Ti daran miglior consiglio.

SCENA IX.

Susetta, che rimane in fondo, e detti.

EDOARDO

Io partir?

BREMONT

Sì, tu.

EDOARDO

Non mai.

BREMONT

Son tuo padre: obbedirai.
(Autorevole.)

SUSETTA

Ah!

EDOARDO

Susetta!

BREMONT

Un cenno mio

L'innocente ha tratta qui.
Vi direte estremo addio.

SUSETTA

Parte dunque?...

BREMONT

In questo dì.

(In tuono che non ammette repliche.)

EDOARDO

Cangiarmi ah!, non sperate
Con barbara partenza!
Pietoso rivate
Questa fatal sentenza...

O padre mio, t'imploro
Gemente al vostro piè.

SUSETTA

(Ah! superar non posso
Ancor l'affetto mio...
Egli m'ha il cor commosso...
Ei piange, e piango anch'io...
L'acerbo suo martoro
Tutto risento in me.)

BREMONT

Parti, obbedisci intanto;
Poi ciò che vuole avvenga,
(Intempestivo il pianto
Sul ciglio mio non venga...
È debolezza in loro,
Saria viltade in me.)

EDOARDO

Se in voi poter non hanno
I pianti miei... l'affanno...
Decisa è la mia sorte
Sol resta a me la morte.

SUSETTA

Qual detto pronunciate!

BREMONT

Vaneggia...

EDOARDO

Omai cessate...

Io non vi son più figlio...
Più genitor non ho...

BREMONT

E ardisci?...

SUSETTA

Oh! qual periglio!...

BREMONT

Vanne... ti esecro...

EDOARDO e SUSETTA

Ah!... no.

BREMONT

Tu non merti l'amore paterno;
Dal mio cor ti bandisco in eterno.
Vanne altrove a morir se lo vuoi...
Ogni nodo è troncato fra noi....
Altra mano sul letto di morte
A serrar le mie luci verrà.

EDOARDO

Ciel! che dissi?... che fo?... dove sono?
Padre... ah! padre pietade, perdono.
Il mio stato purtroppo vi dice
Ch'io lo merto... ch'io sono infelice.
Ho nel petto le smanie di morte!...
Negra benda sul ciglio mi sta!

SUSETTA

Me, cagion di sì triste vicende,
Me colpisca il furor che vi accende;
Ma pel figlio vi parli nel petto
Di natura la voce, l'affetto...

(A straziarmi la cruda mia sorte

Più sciagure, più pene non ha!)

(Edoardo ad un corno del padre entra nel suo appartamento. Susetta si pone piangendo il viso fra le mani, e Bremont la conduce dolcemente verso la porta in fondo: ella si ritira.)

BREMONT

Di lei sento pietà! – *(Siede.)* Vegliar degg'io

La sorte sua. – Potrebbe un solo mezzo

Render la pace a tutti!...

Sicuro mezzo, e la ragion mel detta!

Dar marito a Susetta.

Marito! E qual? – Chi giunge?... Ah sì!... D'un lampo

Rischiata è la mente!

Potria ben egli...

SCENA X.

Il suddetto, e Bertrand in abito da viaggio; soprabito turchino, cappello militare, ed il sacco sulle spalle.

BERTRAND

General, presente

(In fondo, e portando la mano al cappello.)

Con armi, con bagaglio e tutto pronto

Per la partenza.

BREMONT

No, cangiai pensiero:

Più non vo' che tu parta.

BERTRAND

E dite il vero!

(Trasportato di gioia, e gettando sacco e cappello sur una seggiola.)

BREMONT

Altro servizio invece

Io ti domando.

BERTRAND

E qual?

BREMONT

Devi ammogliarti.

BERTRAND

Ammogliarmi!

BREMONT

Se m'ami.

BERTRAND

Ah Generale!

A' vostri benefizj, a tante cure

Esser grato degg'io...

É per voi questo braccio, il sangue mio.

Ma un pensiero... Per bacco!...

BREMONT

Alcun cimento

Non correrai: quella che darti io voglio
É un angiol di bontà.

BERTRAND

Non posso: in core

Ho segreta ragion di ricusarmi.

BREMONT

Ragion! pretesto fia.

BERTRAND

Pretesto!

(Colpito al vivo.)

BREMONT

Appunto.

Se lei che t'offro non isposi, è prova
Che tu non m'ami.

BERTRAND

Come!... Che!... Non v'amo?

A che giuoco giuochiamo?

Orsù le burle a monte.

BREMONT

Io no, non burlo:

Nè amicizia, nè amor, nè stima alcuna
Per me tu nudri...

BERTRAND

Oh! corpo d'una bomba!...

(Col massimo calore.)

Se voi non foste, con la spada in mano
Conto vorrei di quest'offesa, e tutto
Spargendo il sangue dalle aperte vene,
Vedreste allora s'io vi voglio bene.

BREMONT

(Dopo un momento di silenzio.)

L'alta cagion del tuo rifiuto, io spero,
Vorrà scoprirmi almeno.

BERTRAND

Tutto paleso a voi... ma non ridete.

Per altra donna in petto

Ignoto io nutro, ma cocente affetto.

Ah! sì, beltade angelica

Di libertà m'ha privo:

Per lei respiro e vivo...

L'amo d'immenso amor.

Non m'è, non m'è possibile

Altra voler che lei...

Strapparmelo potrei,

Ma non cangiarmi il cor...

BREMONT

Via, palesa un tal mistero.

Qual è mai l'oggetto amato?

BERTRAND

È Susetta.

BREMONT

Dici il vero!...

Di Susetta io t'ho parlato.

BERTRAND

General, non ischerziamo...

(Con estremo giubbilo e sorpresa.)

General!...

BREMONT

Sì, tua la bramo.

BERTRAND

E credete che Susetta

Non ricusi?...

(Toccandosi la gamba di legno.)

BREMONT

Ella t'accetta:

Ella è tua.

BERTRAND

Susetta è mia!...

Temo, ah! temo di sognar.

BREMONT

Va tu stesso, e a me l'invia.

BERTRAND

Posso appena respirar.

L'alma grata in tal momento

Dimostrarvi, ah! non potrei...

Manca il detto ai labbri miei...

Ma s'io taccio, parla il cor.

Oltrepassa il mio contento

Ogni brama, ogni speranza!...

Ah! la vita che m'avanza

Un sorriso fia d'amor. *(Parte.)*

BREMONT

Il più da farsi or resta:

Accelerar gli avvenimenti, e l'alma

Piegar della fanciulla. Io non ricuso

Percorrere un sentiero

Tutto ingombro di spine,

Se giunger posso al disegnato fine.

SCENA XI.

Susetta, che timidamente si arresta sulla soglia, e detto.

BREMONT

T'avanza. – Io già non sono

Con te sdegnato: ma, tu stessa il vedi,

La cameriera di mia moglie, sposa

Esser non può del figlio mio. N'è d'uopo

Le convenienze rispettar del mondo.

S'ei ti sposasse, vittima saresti

Di queste offese convenienze: ei stesso

Umiliato in te, ben presto, il credi,
Cesserebbe d'amarti... Allor da ognuno
Mostrata a dito, e sin da lui negletta,
Che sarebbe di te? Parla, Susetta.

SUSETTA

Molto, molto infelice è ver sarei!...
Pur tutto scorderei (*ingenuamente*)
Chiamandolo mio sposo.

BREMONT

(Il cor mi tocca!)

Tu dunque l'ami?...

SUSETTA

Più della mia vita...

Meno del mio dover.

BREMONT

Questo dovere

Appunto invoco. M'odi.
Orfana e derelitta in sen t'accolse
La mia consorte e t'allevò qual figlia:
Ma ben conobbe qual per te nutriva
Fiamma Edoardo, e nel momento estremo,
Dell'avvenir presaga,
Un foglio a te vergò. Leggilo.

(*Le dà una carta.*)

SUSETTA

Ah! queste...

Son queste le sue cifre!...

(*Bacia la lettera; quindi la legge piano e con grande emozione.*)

Oh! giusto cielo!...

La domestica pace raccomanda
A me de' suoi più cari
La mia benefattrice...
Ed io la turbo!... io stessa!... Ahi! me infelice!
Signor, deh! perdonatemi...
Io cado a' vostri piedi.

BREMONT

Sorgi Susetta; un tenero
Amico in me tu vedi.

SUSETTA

Che far degg'io?... (*risoluta.*)

BREMONT

Dal core

Bandir l'infausto amore.

SUSETTA

Sì, lo prometto.

BREMONT

Un ultimo

Sforzo, Susetta, avanza;
Al figlio è d'uopo togliere
Ogni ombra di speranza.
Infin, tu devi... (*esitante.*)

SUSETTA

Ebbene?

BREMONT

Legarti in sacro imene.

SUSETTA

Cielo!...

BREMONT

Susetta!...

SUSETTA

(Ahi misera!)

V'ubbidirò, signor.

BREMONT

Tu piangi?...

(Susetta si volge altrove, per nascondere le lagrime.)

A che nascondarlo?

SUSETTA

M'opprime il mio dolor.

Deh! concedete un gemito

Al cor nel duolo immerso...

Queste dolenti lagrime

L'ultime son ch'io verso:

Esse la fiamma estinguono

D'un infelice amor.

BREMONT

Di tanto sacrificio

Tutta la forza io sento.

Esso però ti libera

Da un tardo pentimento,

E giorni a te risparmi

Di pianto e di dolor.

SCENA XII.

Bertrand, Battistone, e detti.

BATTISTONE

Su, da bravo.

BERNARD

Mi sostieni. *(Piano fra loro.)*

BATTISTONE

Via, coraggio.

BERNARD

Ahimè pavento!...

Generale... *(Avanzandosi)*

BREMONT

A tempo vieni.

Il tuo sposo a te presento.

BERNARD

(Come palpito!...)

SUSETTA

Il mio sposo!...

BREMONT

Prode, onesto ed amoroso.

BERNARD

Ella tace!

BATTISTONE

Ebben: chi tace...

(Piano fra loro.)

BERNARD

Nulla dice; lo capisco.

BREMONT

Non rispondi?

SUSETTA

Se a voi piace;

Ad ogni altro il preferisco.

BERNARD

Che!... fia vero!... Ah! pel contento

L'altro piè mancar mi sento! *(c. s.)*

BATTISTONE

No, per Bacco! or sei marito,

E star dritto a te conviene.

BERNARD

Ah! Susetta, io son rapito,

All'idea di tanto bene...

BREMONT

Renda entrambi il ciel felici.

BATTISTONE

Che piacere!...

SCENA XIII.

Dame, Cavalieri e detti.

BREMONT

Avanti, amici.

Oggi a nozze avventurate

Io v'invito...

SCENA XIV.

Edoardo e detti.

EDOARDO

A nozze!...

SUSETTA

(Oh cielo!...)

EDOARDO

E la sposa?...

CORO

Ov'è?

BREMONT

Mirate.

(Presentando Susetta.)

EDOARDO

Chi!...

CORO

Susetta!

EDOARDO

(Io fremo!)

SUSETTA

(Io gelo!)

CORO

Ma il vivente al ciel gradito,

Che la sposa?...

BERNARD

Eccolo qui.

EDOARDO

Osereste?...

BREMONT

Taci, ardito! (*Piano fra loro.*)

Ella è paga?

EDOARDO

È paga.

BREMONT

Sì. —

EDOARDO

(E deggio crederlo?...

E può lasciarmi?...

Parmi un delirio!...

Un sogno parmi!...

Non so rimuovermi

Dal mio stupor!)

BREMONT

Vorrai più debole (*Piano al figlio.*)

Di lei mostrarti?...

Vorrai la favola

Del mondo farti?

Omai vergognati

D'un folle amor.

SUSETTA

(Al cor, deh! parlami

Sacro dovere:

Tutto circondalo

Del tuo potere

Vi arresta il palpito

D'insano amor.)

BERNARD

L'immenso giubbilo

Che in petto io sento

Non può descrivere

Umano accento...

Tutto a comprenderlo

Non basta un cor.

BATTISTONE

Il matrimonio

Alfin corona

Questa sensibile
 Brava persona!
 La sua letizia
 M'inonda il cor.
 CORO
 Del vostro giubbilo
 Entriamo a parte.
 DONNE
 Susetta è Venere.
 UOMINI
 Bertrand è Marte.
 TUTTI
 E potrebb' essere
(Piano fra loro e sogghignando.)
 Vulcano ancor.
 EDOARDO
 (Oppormi a questo vincolo
 Io voglio; il mondo cada)
 BREMONT
 (Saprò vegliarti, incauto!)
 L'atto a segnar si vada.
 BERNARD
 Sposina...
(Offrendo timidamente la mano a Susetta.)
 SUSETTA
 (Oh duolo!...)
 EDOARDO
 (Oh smania!)
 BREMONT
 Su, porgigli la mano.
 SUSETTA
 Io?...
 BREMONT
 Sì.
 EDOARDO
 (M'assale un tremito!...
 Omai resisto invano...)
(Cadendo sopra una seggiola.)
 SUSETTA
 Oh Dio!...
 BERTRAND, BATTISTONE, e CORO
 Che avvenne?...
 BREMONT
 Ah niente...
 Egro è tuttor, languente...
 Ma non temete.
 SUSETTA
 (Io palpito!...)
 BREMONT
 È nembo passeggero...
 Furente, ricomponiti. *(Piano al figlio.)*

Stai meglio è vero?

EDOARDO

È vero. *(Forzandosi.)*

BERTRAND, BATTISTONE, e CORO

Oh bravo!

EDOARDO

(Il cor mi strazia

Lo sdegno, ed il martir!)

BREMONT

Tu resta: *(Al figlio.)* e voi seguitemi. *(Agli altri.)*

SUSETTA

(Mi sento, oh Dio! morir!)

BREMONT

(Andiam, si sparga intorno

Il grido del contento.

Trionfa del cimento; *(Piano a Susetta.)*

Ne avrai dal ciel mercè.

Questo legame un giorno

Benedirai con me.)

SUSETTA

(M'annienta il mio dolore...

Non so formar parole...

Per me s'oscura il sole,

Trema il terren per me.

Più lacerato un core

No, del mio cor non v'è!)

EDOARDO

(M'investe un rio furore...

Ho sulle ciglia un velo...

Gli uomini, il mondo... il cielo...

Tutto sparisce a me.

Più lacerato un core

No, del mio cor non v'è!)

BERTRAND, BATTISTONE, e CORO

Giorni per me/te ridenti

Prepara amico il fato:

Mortal più fortunato

No, sotto il ciel bon v'è!

Un corso di contenti

L'imene fia per me/te!

Bertrand dà la mano a Susetta e parte con essa; le dame, i Cavalieri, e Battistone li seguono. Bremont arresta Edoardo che voleva raggiungere Susetta; intanto si abbassa la tela.

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Il Teatro rappresenta un elegante Casinetto. Nel fondo vi sono grandi invetriate con persiane: da un lato una porta ed una finestra, dall'altro due porte chiuse innanzi alle quali un paravento non spiegato.

Bremont, e Susetta.

BREMONT (*Entrando.*)

Con te Susetta finalmente io posso
Libero favellar. Del tuo coraggio,
Di tua cieca ubbidienza
Nell'amor del tuo sposo avrai mercede.
E di somnesso amor pegno ei ti diede,
Quando pocanzi udì che restar sola
Con me bramavi.

SUSETTA

È vero, e gli son grata.

Come son grata... ad altri,
Cui piacque allontanarsi nel momento
Fatal delle mie nozze.

BREMONT

Esserne grata

A me tu dei, che il tenni
Chiuso in sue stanze, e poco fa soltanto
Lo trassi a libertà. – Si parli d'altro.
Questo casino, e i campi circostanti
Attigui al parco a te Susetta, io dono,
E a tuo marito.

SUSETTA

Non vorrei che a danno

Del Signor Edoardo...

BREMONT

No, no Susetta, è vano il tuo riguardo.
Egli medesimo sottoscrisse l'atto,
E il suggellò.

(*Dando a Susetta un plico suggellato.*)

Mia cara,

Il ciel vegli propizio al tuo riposo;
In tua casa ti lascio, e col tuo sposo. (*Parte.*)

SUSETTA

Mio sposo!... È dunque ver!... Moglie son io?
Ah! sì purtroppo! ed obbliar quel nome,
E le dolci speranze, e tutto io deggio...
Tranne i suoi benefizii.

(*Aprè il plico, e vi trova un biglietto accluso.*)

Oh Dio!... che veggio!

Un suo foglio! (*Lo legge affrettatamente.*)

«Se cara è a te la vita

» D'un infelice, ah! lascia

» Che per l'ultima volta, un solo istante

» Io ti rivegga...» No, giammai... giammai...

» Ove acconsenti, schiudi

» La finestra, che sporge
» Sull'orticello: se ricusi, pensa
» Che disperato io son, che sta sospeso
» Un ferro sul mio cor... Della mia sorte
» Arbitra sei... decidi: o vita, o morte.»
Ah! s'impedisca...
(*Correndo ad aprire la finestra.*)
Una maligna stella
Mi vuol rea!... Giunge alcun!...

SCENA II.

Bertrand, e detta.

BERTRAND

Madamigella?...

(*Rimanendo presso la porta.*)

SUSETTA

(Oh! buon Dio...)

(*Rinchiude la finestra, e tremando si abbandona sur una sedia.*)

BERTRAND

Che cosa avete?

(*Accorrendo.*)

SUSETTA

Mi sentia... ma non è niente.

BERTRAND

Indisposta, oh ciel! voi siete!...

Aria dunque... nuovo ambiente!...

Si dischiuda...

(*Correndo verso alla finestra.*)

SUSETTA

No... che fate?

Saria peggio... vi fermate.

Questo giorno... il turbamento...

Intendete... ma cessò.

Me medesma in tal momento

Quasi intendere non so.

BERTRAND

Già capisco, che un marito

Sulle prime fa timore. –

Son io forse troppo ardito,

Se vi chieggo d'un favore?

SUSETTA

Dite pur.

BERTRAND

Con ischiettezza,

Con la massima franchezza...

Quale affetto mia vi fece?

All'altar che vi guidò?

SUSETTA

V'estimai... d'amore in vece

La ragion mi consigliò.

BERTRAND

O Susetta, ancor più grato
Esser dunque a voi degg'io.
Quanto il cielo m' ha donato
Tutto è vostro, nulla è mio.

(Con accento tenerissimo: Susetta si commove gradatamente.)

La regina qui sarete,
La regina dell'amore:
Qui su tutto regnerete
Qual regnate sul mio core.
Sarò l'uomo più felice,
Se felice voi farò.

SUSETTA

Questa lagrima vi dice
Quanto il labbro dir non può.

BERTRAND

Or, sebben nel chiuso petto
Il mio cor ne soffra, e gema,
Dell' amor, del mio rispetto
Vi darò la prova estrema.
Generoso il conte in dono
Questo tetto offerse a noi;
Due quartieri qui vi sono,
L'un per me, l'altro per voi:
Una chiave entrambi schiude...
Una chiave!...

(Facendo gran forza a se stesso, si trae rapidamente di tasca una chiave, e la dà a Susetta.)

A voi la dò.

SUSETTA

Ah! se in terra è la virtude
In quell'alma s'annidò.

BERTRAND

Quando per me nel core
Voce parlar vi udrete,
Quando alla stima, amore
In voi succederà,
Allor la renderete
Al tenero consorte...
Essa per me le porte
D'un ciel dischiuderà!

SUSETTA

(Dio, che mi vedi il core
Da te soccorso aspetto:
L'immenso tuo favore
Cangiarmi sol potrà.
In me d'un cieco affetto
Rendi il dover più forte,
E allora alla consorte
L'amante cederà.)

(Bertrand esce.)

SCENA III.

Edoardo, dalla finestra, e detta.

EDOARDO

Susetta!...

SUSETTA

Sconsigliato!... A che venite?

EDOARDO

A reclamar la fede,

Che a me giurasti...

SUSETTA

A piè dell'ara or dianzi

Ad altr' uom la giurai.

EDOARDO

Tu nol dovevi...

Tradita, e traditrice a piè dell'ara

La violenza ti condusse...

SUSETTA

Uscite

Signor, da queste soglie...

Rispettate una moglie...

EDOARDO

Uscir? Non mai, se prima...

SUSETTA

Oh! giusto cielo!

Gente s'avanza... é del fattor la sposa!

EDOARDO

Lucia!...

SUSETTA

Fuggite... l'onor mio, crudele,

Salvatemi l'onor.

EDOARDO

Tu il vuoi ... Non posso!

(Accostandosi alla finestra.)

È qui Bertrand, che agli operai favella.

SUSETTA

Deh! per colà...

(Accennando le invetrate in fondo.)

EDOARDO

Di contadini è tutto

(Guardando a traverso delle persiane.)

Ingombrato il viale!

SUSETTA

Io son perduta!...

EDOARDO

Non temer: prudente,

Cauto sarò. *(Si cela dietro al paravento.)*

SCENA IV.

Lucia, e detti.

LUCIA

Cugina...

(Abbracciandola a più riprese.)

Oh! finalmente

Posso così chiamarti! A me la nuova

Quanto meno aspettata,

Tanto giunse più grata...

Come son lieta!... Ed il tuo sposo!... Ah! quegli

Par matto addirittura!... Eran tre anni

Che t'amava! Quell'uomo

É una gemma, Susetta.

SUSETTA

É vero: ed io

Gli voglio bene.

(Volgendosi dalla parte del paravento.)

LUCIA

Già capisco!... bene!...

Però non l'ami ancor.

SUSETTA

Lucia! che dici?

LUCIA

Quel che negli occhi tuoi chiaro si legge.

Ma non importa: l'amerai. Lo stesso

Avvenne a me.

SUSETTA

Tu dunque sulle prime

Il tuo consorte non amavi?

(Lucia si stringe nelle spalle.)

Almeno

Non eri d'altro innamorata?

LUCIA

Eh! questo

Sulla coscienza non potrei giurarti.

SUSETTA

Come!

LUCIA

Un segreto mio vo palesarti.

Sappi, amabile cugina,

Che sposando mio marito

D'altro affetto ancor la spina

Era qui nel sen ferito.

SUSETTA

Qualche vago contadino?

LUCIA

Non signora, un cittadino.

Che nol sappia Battistone!

SUSETTA

Non temer.

LUCIA

M'affido a te.

Era il figlio del padrone.

SUSETTA
Edoardo?
LUCIA

Giusto.

EDOARDO

(Ahimè!)

(Ritirandosi sollecitamente dietro il paravento.)

SUSETTA

Ma prosegui. Il signorino
Era anch'ei d'amor piagato?

LUCIA

Era cotto il poverino,
Sino agli occhi innamorato,
A miei piedi si gettava,
E piangeva, e delirava.
Mi promise amore eterno,
Mi giurò costanza e fè.

EDOARDO

(Ah! ciarliera dell'inferno!)

SUSETTA

(Come appunto fece a me!)

LUCIA

Ed un giorno... or m'è sfuggito
Che volea precisamente,
Mentre egli era tanto ardito
Che volea continuamente;
Si sdegnò del mio rifiuto,
E furente divenuto
Trasse un arme dalla tasca,
Per uccidersi al mio piè.

EDOARDO

(E la lingua non ti casca?)

SUSETTA

(Come appunto scrisse a me!)

A 3

LUCIA

Io però mi diedi pace
D'un amor sì ardito e strano.
Ad altr'uom donai la mano;
Nè per questo ei s'ammazzò.

SUSETTA

(Stolta! ed io perdeva la pace
Per un cuor così leggiadro!
Qual d'un sogno lusinghiero
Sol di lui mi sovverrò!)

EDOARDO

(Questa donna più loquace
Mai non fu, per mia sciagura...
La prigioniera e la tortura
Qui per lei soffrendo io sto!) –

SUSETTA

Egli dunque non avea
Vero amor per te Lucia?

LUCIA

Ei sposar non mi potea...
Però m'ama tuttavia.

SUSETTA

Che mi dici!

LUCIA

Il ver, Susetta.

Se mi vede il pazzarello
Qualche volta andar soletta
Pel giardino, o pel castello;
Or mi chiama suo conforto,
Or sua vita, or sua delizia...
E l'altr'ieri, per più corto,
M'abbracciò... senza malizia.

EDOARDO

(Benedetta la prudenza!)

LUCIA

Io però!... *(In tuono negativo.)*

SUSETTA

T'intendo già.

LUCIA

Che ho da far? Ci vuol pazienza!
Tutto il tempo aggiusterà.
Non v'è pena, non v'è affanno
Che da lui non spero aita:
Ei c'integra ogni ferita,
Ei risana ogni dolor.

SUSETTA

(Giunse alfine il disinganno!
Ti ringrazio amico cielo.
Da' miei lumi cadde il velo!
Da' suoi lacci è sciolto il cor!)

EDOARDO

(Ogni istante parmi un anno
Fra le angustie in cui mi trovo...
Il mio caso in vero è nuovo!
Mi ha deluso un pazzo amor!)

SCENA V.

Battistone, e detti.

EDOARDO

(Un altro!...). *(Si cela di bel nuovo...)*

BATTISTONE

Moglie mia!... bene arrivata.

(Carezzandola.)

Oh bello! –

(Esaminando il casino.)

È questo dunque

Il regalo di nozze?

LUCIA

E i quattro campi.

BATTISTONE

È molto: eppur se il General sapesse
Quel ch'io so di Bertrand, più fatto avrebbe.

LUCIA

Come, come! Che sai?

BATTISTONE

Certo segreto...

LUCIA

E a me non lo dicesti?

BATTISTONE

Non è mio,

Ma del cugino.

LUCIA

E questa

Non è sua moglie? e tutto

Saper non dee?

BATTISTONE

Ma...

LUCIA

Parla... io così voglio

BATTISTONE

Oh! quando lo vuoi tu,
Chino la testa, e non mi oppongo più. –
Era io dunque a Strasburgo; per faccende
Di mia famiglia, in guarnigion vi stava
Il signor Edoardo, e mio cugino
A raggiungerlo venne: il giorno appunto
Ch'ivi arrivò, più giallo della morte
Corse in mia casa, e «Battiston» mi disse
«Senza un pronto soccorso,
«Domani il Conte non avrà più figlio.»
(*Edoardo ascolta con grande attenzione.*)

LUCIA

Che narri!...

SUSETTA

E qual periglio?...

BATTISTONE

Il Capitan, per certa ballerina
Dovea battersi, ed era il suo rivale
Un demonio, che in quindici duelli
Ne avea spediti quindici all'inferno. –
Ad un caffè, dove costui sovente
Si trattenea, ne andammo... a bella posta
Bertrand gli preme un piè; d'un manrovescio
Quei gli risponde, dell'insulto amaro
Chiede il cugin sollecito riparo...
Siam già sul campo...

LUCIA

Ed ivi?...

BATTISTONE

Non vidi nulla: spaventato gli occhi
Serrai... l'aria fischiar d'un colpo intesi,
Poi d'un secondo... «È morto!»
Qualcun gridò... Credei
Che ucciso avesser me. Per buona sorte
Era il Gradasso.

LUCIA

E tuo cugin?...

BATTISTONE

Pur egli

Steso in terra giacea,
Ed una gamba mutilata avea.

EDOARDO

(Gran Dio!...)

LUCIA

Qual uom!...

SUSETTA

Più di me stessa io l'amo...

LUCIA

Ei vien...

(Andandogli incontro con suo marito.)

EDOARDO

(Piano a Susetta.)

Susetta, amatelo... per sempre
Addio.

(Dopo che Bertrand s'inoltra co' suoi cugini, egli s'invola rapidamente.)

SCENA VI.

Bertrand, e detti.

LUCIA

Cugino... ah! lascia

Ch'io t'abbracci...

BATTISTONE

Sì, stringilo...più forte.

È il re dei galantuomini!

BERTRAND

Che avete?

Susetta... Non m'inganno!... voi piangete!

Delle vostre amarezze

Partecipar degg'io.

SUSETTA

Amarezze?... sol'una a me ne resta.

BERTRAND

E qual?

SUSETTA

Voi mi chiamate

Susetta.

BERTRAND

È ver.

SUSETTA

Perché?

BERTRAND

Perché tal nome

Un caro oggetto mi ricorda, il mio
D'un uom che non amate
Risovvenir mi fa.

SUSETTA

No, v'ingannate.

In voi del ciel benefico
Veggio, e rispetto un dono:
Son vostra moglie, e d'esserla
Lieta, e superba io sono...
Tutto è per noi delirio!
Sol vera è la virtù!
Del vostro nome, ah! piacciavi
Sempre appellar la sposa...
Parmi così rinascere
A vita men penosa.
Parmi che sola, ed orfana
In terra io non son più!

S'ode festevole musica: Bertrand apre le invetriate. Si vede il giardino vagamente illuminato: in fondo al viale è collocata un'orchestra su cui una Banda militare. Contadini d'ambo i sessi sono schierati in doppia lista sul detto viale; intanto che Bertrand gode della sorpresa di Susetta, e la presenta or a questa or a quello, essi s'inoltrano nel casino e cantano il seguente

CORO

Ha congiunti un dolce imene
La bellezza, ed il valor.
Sian di rose le catene,
Nulla estingua il puro ardor.

SCENA ULTIMA.

Bremont, Edoardo (entrambi in abito da viaggio) e detti.

BREMONT

In preda al vostro giubbilo
Amici vi lasciamo:
Ne chiama altrove un ordine,
In breve noi partiamo.

BERTRAND

Come!... partite!... e subito?

BREMONT

In forza d'un rescritto.

EDOARDO

Intanto io non rinuncio
Al don che farti ho dritto.
(Dà un foglio a Bertrand.)

BERTRAND

Che leggo!... A me dei platani
La fattoria donate!

A me sì pingue rendita
Signor voi destinate!
Non posso... perdonatemi,
Non posso, vel ridico.
(Volendo rendergli la carta.)

EDOARDO

Strasburgo risovvieni:
(Piano a Bertrand.)

Taci, ed accetta amico.

BERTRAND

Dono è per voi: prendetelo...
(A Susetta con subita risoluzione.)

Io l'offro al vostro piè.

(Susetta, vivamente commossa, d'una mano accoglie la carta, dell'altra, gli rende la chiave.)

BERTRAND

Che!... Voi!... La mia letizia

Me stesso invola a me!

(Come delirante di gioia.)

SUSETTA

Ah! pur io, pur io mi sento

L'alma piena di contento!...

Egli è puro! egli è trascorso

Dal tuo core, nel mio cor.

Non é tema, nè rimorso

Che lo turbi, o lo molesti:

È il contento dei celesti

Tutto pace, e tutto amor!

TUTTI

Dolci istanti al par di questi

Vi/Ci conceda il fato ognor.

(Intanto si è avanzato un domestico, che ha parlato piano a Bremont.)

BREMONT

I cavalli son già presti. *(Al figlio.)*

Addio, cari. *(Agli altri.)*

SUSETTA, BERTRAND, BATTISTONE, LUCIA, CORO

Addio, signor.

Susetta bacia la mano a Bremont, cercando di esprimergli la sua riconoscenza: egli la pone nelle braccia di Bertrand, quindi parte col figlio. Il suono, e le voci di gioia ripigliano, nel tempo istesso vien giù la tenda.

FINE.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

Musica di Gaetano Donizetti – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1835

PERSONAGGI E INTERPRETI

ENRICO ASTHON	Domenico Cosselli (baritono)
LUCIA	Fanny Tacchinardi Persiani (soprano)
EDGARDO	Gilbert-Louis Duprez (tenore)
ARTURO	Alessandro Giacchini (tenore)
RAIMONDO	Carlo Ottolini Porto (basso)
ALISA	Teresa Zappucci (mezzosoprano)
NORMANNO	Anafesto Rossi (tenore)

LUCIA DI LAMMERMOOR|*DRAMMA TRAGICO IN DUE PARTI*|PARTE PRIMA|LA PARTENZA|IN UN SOLO ATTO|PARTE SECONDA|IL CONTRATTO NUZIALE|IN DUE ATTI|DA RAPPRESENTARSI|NEL REAL TEATRO SAN CARLO|Nell'autunno del 1835|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1835.

Epoca di composizione: maggio 1835 - luglio 1835.

Presentazione ai censori: 10 agosto 1835. Autorizzazione: 12 settembre 1835.

Prima rappresentazione: 26 settembre 1835.

RIASSUNTO
PARTE PRIMA: LA PARTENZA
ATTO UNICO

Nei pressi del castello di Ravenswood, Normanno - il capo degli Armigeri - sta perlustrando la zona insieme ad altri uomini in tenuta da caccia (I, 1). Accanto a lui c'è Enrico che gli rivela che se sua sorella Lucia continua ad opporsi a un matrimonio combinato, la loro famiglia andrà in rovina. Raimondo osserva che Lucia non riesce ad aprirsi all'amore perché è addolorata per la scomparsa della madre. Normanno esclama che, al contrario, Lucia avvampa d'amore. Enrico, stupefatto, chiede spiegazioni e Normanno racconta che poco tempo prima, mentre Lucia passeggiava con la fedele Alina, un toro s'avventò verso di loro, che sarebbero state travolte se uno sconosciuto non avesse colpito a morte l'animale. Da allora, ogni mattina all'alba, Lucia incontra quell'uomo nel parco. Enrico chiede chi egli sia e Normanno risponde che probabilmente è il suo odiato nemico Edgardo (I, 2). I cacciatori ritornano e confermano il sospetto di Normanno: hanno incontrato l'uomo e l'hanno riconosciuto come Edgardo. Enrico giura di vendicarsi, poi s'allontana indignato (I, 3).

La sera, Lucia ed Alisa camminano caute nel parco. Giunte nei pressi di una fontana diroccata, Lucia racconta che in quel punto un Ravenswood, per gelosia, uccise l'amata che cadde nell'acqua e, in una notte di luna, il suo fantasma le è apparso. Alisa interpreta l'evento come un triste presagio ed esorta Lucia a rinunciare a quel pericoloso amore. Lei risponde che non può vivere senza Edgardo (I, 4).

Quando egli arriva, annuncia a Lucia di dover partire all'alba e di voler chiedere la sua mano ad Enrico quella sera stessa. Lucia, spaventata, l'esorta a lasciare segreto il loro amore e allora lui le dona un anello e la dichiara sua moglie. Lei gli promette eterna fedeltà (I, 5).

PARTE SECONDA: IL CONTRATTO NUZIALE.

ATTO PRIMO.

Enrico e Normanno hanno nascosto a Lucia le lettere inviatele da Edgardo e l'hanno convinta che egli ama un'altra donna. Inoltre, hanno combinato un matrimonio con il nobile Arturo (2^ap, I, 1). Nel giorno delle nozze, Lucia appare pallida e affranta. Ribadisce al fratello il suo amore per Edgardo, ma egli è irremovibile e le mostra una lettera (da lui stesso predisposta) che testimonia l'infedeltà di Edgardo (2^ap, I, 2). Anche Raimondo esorta Lucia a dimenticare un amante indegno e a sacrificarsi per il bene della sua famiglia (2^ap, I, 3).

In una sala sontuosa e gremita, tutto è pronto per le nozze (2^ap, I, 4). Giunge Lucia e, spaventata, firma l'atto nuziale. Subito dopo, uno strano fragore annuncia l'arrivo di una persona invano trattenuta: Edgardo (2^ap, I, 5). Nello scompiglio generale, si sguainano le spade, poi Enrico mostra l'atto nuziale ad Edgardo che, incredulo, chiede a Lucia se davvero abbia firmato lei, le rende l'anello e le ordina di restituirgli il suo, che calpesta con sdegno (2^ap, I, 6).

ATTO SECONDO.

Nella notte, tra la pioggia e i lampi, Edgardo sente scalpitare un cavallo (II, 1). Enrico gli si presenta davanti e, per punire l'offesa, gli giura vendetta. Edgardo accetta una sfida a duello per l'indomani mattina presso le tombe dei Ravenswood (II, 2). Nel frattempo al castello proseguono i festeggiamenti (II, 3). Con passo incerto, Raimondo avanza e annuncia un terribile evento: Lucia ha pugnalato Arturo in camera da letto. Tra l'orrore generale, appare Lucia (II, 4). Scarmigliata, parla da sola e invita all'altare Edgardo per le nozze (II, 5). Accorre Enrico e inizia a sgridarla, ma Raimondo lo trattiene e lui capisce che sua sorella sta delirando (II, 6). All'alba, Edgardo si reca sulle tombe dei suoi avi ed invoca anche per sé la pace eterna (II, 7). Poi si reca al castello dove sente i rintocchi di una funerea campana: Lucia sta morendo. Avanza per vederla ancora una volta, ma viene trattenuto (II, 8). Raimondo gli va incontro e gli dice che Lucia è spirata. Per ricongiungersi a lei in cielo, estrae un pugnale e se lo immerge nel petto (s.u.).

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti.

PARTE PRIMA

LA PARTENZA

IN UN SOLO ATTO.

PARTE SECONDA

IL CONTRATTO NUZIALE

IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI

Nel Real Teatro S. Carlo

Nell' autunno del 1835.



NAPOLI

Galla Dipografia Glantina

1835.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

La promessa sposa di LAMMERMOOR, storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto più che altro acconcio per le scene: però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre men rilevanti modificazioni) spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

La poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO

La musica è del maestro Sig. GAETANO DONIZETTI, maestro onorario di S. A. R. il Principe di Salerno, e maestro di contrappunto e compositore nel R. Conservatorio di Napoli.

PERSONAGGI.

LORD ENRICO ASTHON,
Signor *Cosselli*.

MISS LUCIA, di lui sorella,
Signora *Tacchinardi*.

SIR EDGARDO DI RAVENSWOOD,
Signor *Duprez*.

LORD ARTURO BUCKLAW,
Signor *Giacchini*.

RAIMONDO BIDEBENT, educatore e confidente di Lucia,
Signor *Porto*.

ALISA, damigella di Lucia,
Signora *Zappucci*.

NORMANNO, capo degli Armigeri di Ravenswood,
Signor *Rossi*.

CORI E COMPARSE
Dame e Cavalieri, Congiunti di Asthon, Abitanti di Lammermoor.

Paggi, Armigeri e Domestici di Asthon

L'avvenimento ha luogo in Iscozia, parte nel Castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolferag.

L'epoca rimonta al declinare del secolo XVI.

Pochi versi si omettono dalla rappresentazione.

PARTE PRIMA.
LA PARTENZA.
ATTO UNICO.
SCENA PRIMA.

Atrio nel castello di Ravenswood.

Normanno e Coro di abitanti del castello, in arnese da caccia.

NORMANNO, CORO

Percorrete/Percorriamo le spiagge vicine,

Della torre le vaste rovine:

Cada il vel di sì turpe mistero,

Lo domanda... lo impone l'onor.

Fia che splenda il terribile vero

Come lampo fra nubi d'orror!

(Il Coro parte rapidamente.)

SCENA II.

Enrico, Raimondo e detto.

(Enrico si avvanza fieramente accigliato: Raimondo lo segue mesto e silenzioso. – Breve pausa.)

NORMANNO

Tu sei turbato!

(Accostandosi rispettosamente ad Enrico.)

ENRICO

E n'ho ben donde. – Il sai:

Del mio destin si ottenebrò la stella...

Intanto Edgardo... quel mortal nemico

Di mia prosapia, dalle sue rovine

Erge la fronte baldanzosa e ride!

Sola una mano raffermar mi puote

Nel vacillante mio poter... Lucia

Osa respinger quella mano!... Ah! suora

Non m'è colei!

RAIMONDO

(In tuono di chi cerca calmare l'altrui collera.)

Dolente

Vergin, che geme sull'urna recente

Di cara madre, al talamo potria

Volger lo sguardo? Ah! rispettiam quel core,

Che per troppo dolor non sente amore.

NORMANNO

Non sente amor!... Lucia

D'amore avvampa.

ENRICO

Che favelli!...

RAIMONDO

(Oh detto!...)

NORMANNO

M'udite. Ella sen già colà, del parco
Nel solingo vial, dove la madre
Giace sepolta: la sua fida Alisa
Era al suo fianco... Impetuoso toro
Ecco su lor si avventa...
Prive d'ogni soccorso,
Pende sovr'esse inevitabil morte!...
Quando per l'aere sibilar si sente
Un colpo, e al suol repente
Cade la belva.

ENRICO

E chi vibrò quel colpo?

NORMANNO

Tal... che il suo nome ricoprì d'un velo.

ENRICO

Lucia forse?...

NORMANNO

L'amò.

ENRICO

Dunque il rivide?

NORMANNO

Ogni alba.

ENRICO

E dove?

NORMANNO

In quel viale.

ENRICO

Io fremo! –

Nè tu scovristi il seduttore?...

NORMANNO

Sospetto

Io n'ho soltanto.

ENRICO

Ah! parla.

NORMANNO

È tuo nemico.

RAIMONDO

(Oh ciel!...)

NORMANNO

Tu lo detesti.

ENRICO

Esser potrebbe!... Edgardo?

RAIMONDO

Ah!...

NORMANNO

Lo dicesti. –

ENRICO

Cruda... funesta smania
Tu m'hai destata in petto!...
È troppo, è troppo orribile
Questo fatal sospetto!
Mi fe' gelare e fremere!...
Mi drizza in fronte il crin!
Colma di tanto obbrobrio
Chi suora mia nascea! –
Pria che d'amor sì perfido
(*Con terribile impulso di sdegno.*)
A me svelarti rea,
Se ti colpisse un fulmine,
Fora men rio destin.
NORMANNO
Pietoso al tuo decoro,
Io fui con te crudel!
RAIMONDO
(La tua clemenza imploro;
Tu lo smentisci, o ciel.)

SCENA III.

Coro di cacciatori, e detti.

CORO

(*Accorrendo.*)

Il tuo dubbio è omai certezza. (*A Normanno.*)

NORMANNO

Odi tu? (*Ad Enrico.*)

ENRICO

Narrate.

RAIMONDO

(Oh giorno!)

CORO

Come vinti da stanchezza,
Dopo lungo errar d'intorno,
Noi posammo della torre
Nel vestibulo cadente:
Ecco tosto lo trascorre
Un uom pallido e tacente.
Quando appresso ei n'è venuto
Ravvisiam lo sconosciuto. –
Ei su celere destriero
S'involò dal nostro sguardo...
Ci fe' noto un falconiero
Il suo nome.

ENRICO

E quale?

CORO

Edgardo.

ENRICO

Egli!... Oh rabbia che m'accendi,
Contenerti un cor non può!

RAIMONDO

Ah! non credere... ah! sospendi...
Ella... M'odi...

ENRICO

Udir non vo'.

La pietade in suo favore
Miti sensi invan ti detta...
Se mi parli di vendetta
Solo intender ti potrò. –
Sciagurati!... il mio furore
Già su voi tremendo rugge...
L'empia fiamma che vi strugge
Io col sangue spegnerò.

NORMANNO e CORO

Quell'indegno al nuovo albore
L'ira tua fuggir non può.

RAIMONDO

(Ahi! qual nembo di terrore
Questa casa circondò!)
(*Enrico parte: tutti lo seguono.*)

SCENA IV.

Parco. – Nel fondo della scena un fianco del castello, con picciola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena, fontana altra volta coperta da un bell'edificio, ornato di tutti i fregi della gotica architettura, al presente dai rottami di quest'edificio sol cinta. Caduto n'è il tetto, rovinate le mura e la sorgente che zampilla di sotterra, si apre il varco fra le pietre, e le macerie poste intorno, formando indi un ruscello. – È sull'imbrunire. Sorge la luna.

Lucia ed Alisa

LUCIA

(*Viene dal castello, seguita da Alisa: sono entrambe nella massima agitazione. Ella si volge d'intorno, come in cerca di qualcuno; ma osservando la fontana, ritorce altrove lo sguardo.*)

Ancor non giunse!...

ALISA

Incauta!... a che mi traggi!...

Avventurarti, or che il fratel qui venne,
È folle ardir.

LUCIA

Ben parli! Edgardo sappia
Qual ne minaccia orribile periglio...

ALISA

Perchè d'intorno il ciglio
Volgi atterrita?

LUCIA

Quella fonte mai,
Senza tremar, non veggo... Ah! tu lo sai.
Un Ravenswood, ardendo
Di geloso furor, l'amata donna
Colà trafisse: l'infelice cadde
Nell'onda, ed ivi rimanea sepolta...
M'apparve l'ombra sua...

ALISA

Che intendo!...

LUCIA

Ascolta.

Regnava nel silenzio
Alta la notte e bruna...
Colpia la fonte un pallido
Raggio di tetra luna...
Quando sommesso gemito
Fra l'aure udir si fe'
Ed ecco su quel margine
L'ombra mostrarsi a me!
Qual di chi parla muoversi
Il labbro suo vedea,
E con la mano esanime
Chiamarmi a sé pareva.
Stette un momento immobile,
Poi rapida sgombrò,
E l'onda pria sì limpida,
Di sangue rosseggiò! –

ALISA

Chiari, oh ciel! ben chiari e tristi
Nel tuo dir presagi intendo!
Ah! Lucia, Lucia desisti
Da un amor così tremendo.

LUCIA

Io?... che parli! Al cor che geme
Questo affetto è sola speme...
Senza Edgardo non potrei
Un istante respirar...
Egli è luce a' giorni miei,
E conforto al mio penar.
Quando rapito in estasi
Del più cocente amore,
Col favellar del core
Mi giura eterna fe';

Gli affanni miei dimentico,
Gioia diviene il pianto...
Parmi che a lui d'accanto
Si schiuda il ciel per me!

ALISA

Giorni di amaro pianto
Si apprestano per te!
Egli s'avanza... La vicina soglia
Io cauta veglierò... (*Rientra nel Castello.*)

SCENA V.

Edgardo, e detta.

EDGARDO

Lucia, perdona

Se ad ora inusitata
Io vederti chiedea: ragion possente
A ciò mi trasse. Pria che in ciel biancheggi
L'alba novella; dalle patrie sponde
Lungi sarò.

LUCIA

Che dici!...

EDGARDO

Pe' franchi lidi amici
Sciolgo le vele: ivi trattar m'è dato
Le sorti della Scozia. Il mio congiunto,
Athol, riparator di mie sciagure,
A tanto onor m'innalza.

LUCIA

E me nel pianto

Abbandoni così!

EDGARDO

Pria di lasciarti

Asthor mi vegga... stenderò placato
A lui la destra, e la tua destra, pegno
Fra noi di pace, chiederò.

LUCIA

Che ascolto!...

Ah! no... rimanga nel silenzio avvolto
Per or l'arcano affetto...

EDGARDO (*Con amarezza.*)

Intendo! – Di mia stirpe
Il reo persecutore
Ancor pago non è! Mi tolse il padre...
Il mio retaggio avito
Con trame inique m'usurpò... Nè basta?
Che brama ancor? che chiede

Quel cor feroce, e rio?
La mia perdita intera, il sangue mio?
Ei mi abborre...

LUCIA

Ah! no...

EDGARDO

Mi abborre...

(Con più forza.)

LUCIA

Calma, oh ciel! quell'ira estrema.

EDGARDO

Fiamma ardente in sen mi scorre!

M'odi.

LUCIA

Edgardo!...

EDGARDO

M'odi, e trema.

Sulla tomba che rinserra

Il tradito genitore,

Al tuo sangue eterna guerra

Io giurai nel mio furore:

Ma ti vidi... in cor mi nacque

Altro affetto, e l'ira tacque...

Pur quel voto non è infranto...

Io potrei compirlo ancor!

LUCIA

Deh! ti placa... deh! ti frena...

Può tradirne un solo accento!

Non ti basta la mia pena?

Vuoi ch'io mora di spavento?

Ceda, ceda ogn'altro affetto;

Solo amor t'infiammi il petto...

Ah! il più nobile il più santo

De' tuoi voti è un puro amor!

EDGARDO *(Con subita risoluzione.)*

Qui, di sposa eterna fede

Qui mi giura, al cielo innante.

Dio ci ascolta, Dio ci vede...

Tempio, ed ara è un core amante;

Al tuo fato unisco il mio.

(Ponendo un anello in dito a Lucia.)

Son tuo sposo.

(Ne' tempi a cui rimonta questo avvenimento, fu in Iscozia comune credenza, che il violatore di un giuramento fatto con certe cerimonie, soggiacesse in questa terra ad un'esemplare punizione celeste, quasi contemporanea all'atto dello spergiuro. Perciò allora i giuramenti degli amanti, lungi dal riguardarsi come cosa di lieve peso, avevano per lo meno l'importanza di un contratto di nozze. La

più usitata di queste cerimonie era, che i due amanti rompevano, e si partivano una moneta. Si è sostituito il cambio dell'anello, come più adatto alla scena.)

LUCIA

E tua son io.

(Porgendo a sua volta il proprio anello a Edgardo.)

A' miei voti amore invoco.

EDGARDO

A' miei voti invoco il ciel.

LUCIA, EDGARDO

Porrà fine al nostro foco

Sol di morte il freddo gel.

EDGARDO

Separarci omai conviene.

LUCIA

Oh parola a me funesta!

Il mio cor con te ne viene.

EDGARDO

Il mio cor con te qui resta.

LUCIA

Ah! talor del tuo pensiero

Venga un foglio messaggiero,

E la vita fuggitiva

Di speranza nudrirò.

EDGARDO

Io di te memoria viva

Sempre, o cara serberò.

LUCIA, EDGARDO

Verranno a te sull'aura

I miei sospiri ardenti,

Udrai nel mar che mormora

L'eco de' miei lamenti...

Pensando ch'io di gemiti

Mi pasco, e di dolor,

Spargi una mesta lagrima

Su questo pegno allor.

EDGARDO

Io parto...

LUCIA

Addio...

EDGARDO

Rammentati!

Ne stringe il cielo!...

LUCIA

E amor.

(Edgardo parte; Lucia si ritira nel castello.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.
IL CONTRATTO NUZIALE.
ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.

Gabinetto negli appartamenti di Lord Asthon.

Enrico, e Normanno.

(Enrico è seduto presso un tavolino: Normanno sopraggiunge.)

NORMANNO

Lucia fra poco a te verrà.

ENRICO

Tremante

L'aspetto. A festeggiar le nozze illustri

Già nel castello i nobili congiunti

Di mia famiglia accolsi; in breve Arturo

Qui volge...

(Sorgendo agitatissimo.)

E s'ella pertinace osasse

D'opporsi?...

NORMANNO

Non temer: la lunga assenza

Del tuo nemico, i fogli

Da noi rapiti, e la bugiarda nuova

Ch'egli s'accese d'altra fiamma, in core

Di Lucia spegneranno il cieco amore.

ENRICO

Ella s'avanza!... Il simulato foglio

Porgimi, ed esci sulla via che tragge

(Normanno gli dà un foglio.)

Alla città regina

Di Scozia; e qui fra plausi, e liete grida

Conduci Arturo. *(Normanno esce.)*

SCENA II.

Lucia, e detto.

(Lucia si arresta presso la soglia: la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti ch'ella sofferse ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale.)

ENRICO

Appressati, Lucia.

(Lucia si avvanza alcuni passi macchinalmente, e sempre figgendo lo sguardo immobile negli occhi di Enrico.)

Sperai più lieta in questo dì vederti,

In questo dì, che d'imeneo le faci

Si accendono per te. – Mi guardi, e taci!

LUCIA

Il pallor funesto, orrendo

Che ricopre il volto mio,
Ti rimprovera tacendo
Il mio strazio... il mio dolor.
Perdonar ti possa Iddio
L'inumano tuo rigor.

ENRICO

A ragion mi fe' spietato
Quel che t'arse indegno affetto...
Ma si taccia del passato...
Tuo fratello io sono ancor.
Spenta è l'ira nel mio petto,
Spegni tu l'insano amor.

LUCIA

La pietade è tarda omai!...
Il mio fin di già s'appressa.

ENRICO

Viver lieta ancor potrai...

LUCIA

Lieta! e puoi tu dirlo a me?

ENRICO

Nobil sposo...

LUCIA

Cessa... ah! cessa.

Ad altr'uom giurai la fè.

ENRICO

Nol potevi... (*iracondo.*)

LUCIA

Enrico!...

ENRICO

Or basti. (*raffrenandosi.*)

Questo foglio appien ti dice,
(*Porgendole il foglio, ch'ebbe da Normanno.*)
Qual crudel, qual empio amasti.
Leggi.

LUCIA

Il core mi balzò!

(*Legge: la sorpresa, ed il più vivo affanno si dipingono nel suo volto, ed un tremito l'investe dal capo alle piante.*)

ENRICO

Tu vacilli!... (*Accorrendo in di lei soccorso.*)

LUCIA

Me infelice!...

Ahi!... la folgore piombo!
Soffriva nel pianto... languiva nel dolore...
La speme... la vita riposi in un core...
Quel core infedele ad altra si diè!...
L'istante di morte è giunto per me.

ENRICO

Un folle ti accese, un perfido amore:
Tradisti il tuo sangue per vil seduttore...

Ma degna dal cielo ne avesti mercè:

Quel core infedele ad altra si diè!

(Si ascoltano echeggiare in lontananza festivi suoni, e clamorose grida.)

LUCIA

Che fia!...

ENRICO

Suonar di giubbilo

Senti la riva?

LUCIA

Ebbene?

ENRICO

Giunge il tuo sposo.

LUCIA

Un brivido

Mi corse per le vene!

ENRICO

A te s'appresta il talamo...

LUCIA

La tomba a me s'appresta!

ENRICO

Ora fatale è questa!

M'odi.

LUCIA

Ho sugli occhi un vel!

ENRICO

Spento è Guglielmo... a Scozia

Comanderà Maria...

Prostrata è nella polvere

La parte ch'io seguia ...

LUCIA

Tremo!...

ENRICO

Dal precipizio

Arturo può sottrarmi,

Sol egli...

LUCIA

Ed io?...

ENRICO

Salvarmi

Devi.

LUCIA

Ma!...

ENRICO

Il devi. *(In atto di uscire.)*

LUCIA

Oh ciel!...

ENRICO

(Ritornando a Lucia, e con accento rapido, ma energico.)

Se tradirmi tu potrai,

La mia sorte è già compita...

Tu m'involi onore, e vita;

Tu la scure appresti a me...

Ne' tuoi sogni mi vedrai

Ombra irata e minacciosa!...

Quella scure sanguinosa

Starà sempre innanzi a te!

LUCIA

(Volgendo al cielo gli occhi gonfi di lagrime.)

Tu che vedi il pianto mio...

Tu che leggi in questo core,

Se respinto il mio dolore

Come in terra in ciel non è

Tu mi togli, eterno Iddio

Questa vita disperata...

Io son tanto sventurata,

Che la morte è un ben per me!

(Enrico parte affrettatamente. Lucia si abbandona su d'una seggiola, ove resta qualche momento in silenzio; quindi vedendo giungere Raimondo, gli sorge all'incontro ansiosissima.)

SCENA III.

Raimondo, e detta.

LUCIA

Ebben?

RAIMONDO

Di tua speranza

L'ultimo raggio tramontò! Credei

Al tuo sospetto, che il fratel chiudesse

Tutte le strade, onde sul Franco suolo,

All'uom che amar giurasti

Non giungesser tue nuove: io stesso un foglio

Da te vergato, per sicura mano

Recar gli feci... invano!

Tace mai sempre... Quel silenzio assai

D'infedeltà ti parla!

LUCIA

E me consigli?...

RAIMONDO

Di piegarti al destino.

LUCIA

E il giuramento?...

RAIMONDO

Tu pur vaneggi! I nuziali voti
Che il ministro di Dio non benedice
Nè il ciel, nè il mondo riconosce.

LUCIA

Ah! cede

Persuasa la mente...

Ma sordo alla ragion resiste il core.

RAIMONDO

Vincerlo è forza.

LUCIA

Oh sventurato amore!

RAIMONDO

Deh! T'arrendi, o più sciagure

Ti sovrastano, infelice...

Per le tenere mie cure,

Per l'estinta genitrice

Il periglio d'un fratello

Ti commova; e cangi il cor ...

O la madre nell'avello

Fremerà per te d'orror.

LUCIA

Taci... taci: tu vincesti...

Non son tanto snaturata.

RAIMONDO

Oh! qual gioia in me tu desti!

Oh qual nube hai disgombrata!...

Al ben de' tuoi qual vittima

Offri, Lucia, te stessa;

E tanto sacrificio

Scritto nel ciel sarà.

Se la pietà degli uomini

A te non fia concessa,

V'è un Dio, v'è un Dio, che tergere

Il pianto tuo saprà.

LUCIA

Guidami tu... tu reggimi...

Son fuori di me stessa!...

Lungo, crudel supplizio

La vita a me sarà!

(Partono.)

SCENA IV.

Magnifica sala, pomposamente ornata pel ricevimento di Arturo. Nel fondo maestosa gradinata, alla cui sommità è una porta. Altre porte laterali.

Enrico, Arturo, Normanno, cavalieri e dame congiunti di Asthon, paggi, armigeri, abitanti di Lammermoor, e domestici, tutti inoltrandosi dal fondo.

ENRICO, NORMANNO, CORO

Per te d'immenso giubbilo
Tutto s'avviva intorno,
Per te veggiam rinascere
Della speranza il giorno.
Qua l'amistà ti guida,
Qui ti conduce amor,
Qual astro in notte infida,
Qual riso nel dolor.

ARTURO

Per poco fra le tenebre
Sparì la vostra stella;
Io la farò risorgere
Più fulgida, e più bella...
La man mi porgi Enrico...
Ti stringi a questo cor.
A te ne vengo amico,
Fratello, e difensor.
Dov'è Lucia?

ENRICO

Qui giungere
Or la vedrem... Se in lei
Soverchia è la mestizia,
Maravigliar non dei.
Dal duolo oppressa e vinta
Piange la madre estinta...

ARTURO

M'è noto. – Or solvi un dubbio:
Fama suonò, ch'Edgardo
Sovr'essa temerario
Alzare osò lo sguardo...

ENRICO

È ver... quel folle ardia...

NORMANNO, CORO

S'avanza a te Lucia.

SCENA V.

Lucia, Alisa, Raimondo, e detti.

ENRICO

(Presentando Arturo a Lucia.)

Ecco il tuo sposo...

(Lucia fa un movimento come per retrocedere.)

Incauta!...

Perder mi vuoi?

(Sommessamente a Lucia.)

LUCIA

(Gran Dio)

ARTURO

Ti piaccia i voti accogliere

Del tenero amor mio...

ENRICO

(Accostandosi ad un tavolino su cui è il contratto nuziale, e troncando destramente le parole ad Arturo.)

Omai si compia il rito.

T'appressa. *(Ad Arturo.)*

ARTURO

Oh dolce invito!

(Avvicinandosi ad Enrico che sottoscrive il contratto, egli vi appone quindi la sua firma. Intanto Raimondo, ed Alisa conducono la tremebonda Lucia verso il tavolino.)

LUCIA

(Io vado al sacrificio!...)

RAIMONDO

(Reggi buon Dio l'afflitta)

ENRICO

Non esitar.

(Piano a Lucia, e scagliandole furtive, e tremende occhiate.)

LUCIA

(Me misera!...

Piena di spavento, e quasi fuori di se medesima, segna l'atto.)

La mia condanna ho scritta!)

ENRICO

(Respiro!)

LUCIA

(Io gelo ed ardo!

Io manco...)

(Si ascolta dalla porta in fondo lo strepito di persona, che indarno trattenuta, si avvanza precipitosa.)

TUTTI

Qual fragor!...

(La porta si spalanca.)

Chi giunge?...

SCENA VI.

Edgardo, alcuni servi, e detti.

EDGARDO

Edgardo.

(Con voce ed atteggiamento terribile. Egli è ravvolto in gran mantello da viaggio, un cappello con l'ala tirata giù, rende più fosche le di lui sembianze estenuate dal dolore.)

GLI ALTRI

Edgardo!...

LUCIA

Oh fulmine!... (*Cade tramortita.*)

GLI ALTRI

Oh terror!...

(*Lo scompiglio è universale. Alisa, col soccorso di alcune Dame solleva Lucia, e l'adagia sur una seggiola.*)

ENRICO

(Chi rattiene il mio furore,
E la man che al brando corse?
Della misera in favore
Nel mio petto un grido sorse!
É mio sangue! io l'ho tradita!
Ella sta fra morte e vita!...
Ahi! che spegnere non posso
Un rimorso nel mio cor!)

EDGARDO

(Chi mi frena in tal momento?...
Chi troncò dell'ire il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
Son la prova d'un rimorso!...
Ma, qual rosa inaridita,
Ella sta fra morte e vita!...
Io son vinto... son commosso...
T'amo, ingrata, t'amo ancor!)

LUCIA

(*Riavendosi.*)
(Io sperai che a me la vita
Tronca avesse il mio spavento...
Ma la morte non m'aita...
Vivo ancor per mio tormento! –
Da' miei lumi cadde il velo...
Mi tradì la terra e il cielo!...
Vorrei pianger, ma non posso...
Ah! mi manca il pianto ancor!)

ARTURO, RAIMONDO, ALISA, NORMANNO, CORO

(Qual terribile momento!...
Più formar non so parole!...
Densa nube di spavento
Par che copra i rai del sole! –
Come rosa inaridita
Ella sta fra morte e vita!...
Chi per lei non è commosso
Ha di tigre in petto il cor) –

ENRICO, ARTURO, NORMANNO, CAVALIERI

T'allontana, sciagurato...
O il tuo sangue fia versato...
(*Scagliandosi con le spade denudate contro Edgardo.*)

EDGARDO

(Traendo anch'egli la spada.)

Morirò, ma insieme col mio

Altro sangue scorrerà.

RAIMONDO

(Mettendosi in mezzo alle parti avversarie, ed in tuono autorevole.)

Rispettate, o voi, di Dio

La tremenda maestà.

In suo nome io vel comando,

Deponete l'ira e il brando.

Pace pace... egli abborrisce

L'omicida, e scritto sta:

Chi di ferro altrui ferisce,

Par di ferro perirà.

(Tutti ripongono le spade. Un momento di silenzio.)

ENRICO *(Facendo qualche passo verso Edgardo, e guardandolo biecamente di traverso.)*

Ravenswood in queste porte

Chi ti guida?

EDGARDO *(Altero.)*

La mia sorte,

Il mio dritto... sì; Lucia

La sua fede a me giurò.

RAIMONDO

Questo amor per sempre obblia;

Ella è d'altri!...

EDGARDO

D'altri!... ah! no.

RAIMONDO

Mira.

(Gli presenta il contratto nuziale.)

EDGARDO

(Dopo averlo rapidamente letto, e figgendo gli occhi in Lucia.)

Tremi!... ti confondi!

Son tue cifre?

(Mostrando la di lei firma.)

A me rispondi:

Son tue cifre? *(Con più forza.)*

LUCIA

Sì...

(Con voce simigliante ad un gemito.)

EDGARDO

(Soffocando la sua collera.) Riprendi

Il tuo pegno, infido cor.

(Le rende il di lei anello.)

Il mio dammi.

LUCIA

Almen...

EDGARDO

Lo rendi.

(Lo smarrimento di Lucia lascia divedere, che la mente turbata della infelice intende appena ciò che fa: quindi si toglie tremando l'anello dal dito, di cui Edgardo s'impadronisce sul momento.)

Hai tradito il cielo, e amor!

(Sciogliendo il freno del represso sdegno getta l'anello, e lo calpesta.)

Maledetto sia l'istante

Che di te mi rese amante...

Stirpe iniqua... abbominata

Io dovea da te fuggir!...

Ah! di Dio la mano irata

Ti disperda...

ENRICO, ARTURO, NORMANNO, CAVALIERI

Insano ardir!

Esci, fuggi il furor che mi/ne accende

Solo un punto i suoi colpi sospende...

Ma fra poco più atroce, più fiero

Sul tuo capo abborrito cadrà...

Sì, la macchia d'oltraggio sì nero

Col tuo sangue lavata sarà.

EDGARDO

(Gettando la spada, ed offrendo il petto a' suoi nemici.)

Trucidatemi, e pronubo al rito

Sia lo scempio d'un core tradito...

Del mio sangue bagnata la soglia

Dolce vista per l'empia sarà!...

Calpestando l'esangue mia spoglia

All'altare più lieta ne andrà!

LUCIA

(Cadendo in ginocchio.)

Dio lo salva... in sì fiero momento

D'una misera ascolta l'accento...

É la prece d'immenso dolore

Che più in terra speranza non ha...

É l'estrema domanda del core,

Che sul labbro spirando mi sta!

RAIMONDO, ALISA, e DAME

Infelice, t'invola... t'affretta... *(A Edgardo.)*

I tuoi giorni... il suo stato rispetta.

Vivi ... e forse il tuo duolo fia spento:

Tutto è lieve all'eterna pietà.

Quante volte ad un solo tormento

Mille gioie succeder non fa!

Raimondo sostiene Lucia, in cui l'ambascia è giunta all'estremo: Alisa, e le Dame son loro d'intorno.

Gli altri incalzano Edgardo fin presso la soglia. Intanto si abbassa la tela.

FINE DEL PRIMO ATTO, DELLA PARTE SECONDA.

PARTE SECONDA.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Salone terreno nella torre di Wolferag, adiacente al vestibulo. Una tavola spoglia d'ogni ornamento, ed un vecchio seggiolone ne formano tutto l'arredo. Vi è nel fondo una porta che mette all'esterno: essa è fiancheggiata da due finestroni, che avendo infrante le invetrate, lasciano scorgere gran parte delle rovine di detta torre, ed un lato della medesima sporgente sul mare. È notte: il luogo vien debolmente illuminato da una smorta lampada. Il cielo è orrendamente nero; lampeggia, tuona, ed i sibili del vento si mescono coi scrosci della pioggia.

EDGARDO

Edgaro è seduto presso la tavola, immerso ne' suoi melanconici pensieri; dopo qualche istante si scuote, e guardando a traverso delle finestre.

Orrida è questa notte

Come il destino mio!

(Scoppia un fulmine.)

Sì, tuona o cielo...

Imperversate o turbini... sconvolto

Sia l'ordine delle cose, e pera il mondo...

Io non m'inganno! scalpitar d'appresso

Odo un destrier! – s'arresta!

Chi mai della tempesta

Fra le minacce e l'ire

Chi puote a me venirne?

SCENA II.

Enrico e detto.

ENRICO

Io

(Gettando il mantello, in cui era involuppato.)

EDGARDO

Quale ardire!...

Asthon!

ENRICO

Sì.

EDGARDO

Fra queste mura

Osi offrirti al mio cospetto!

ENRICO

Io vi sto per tua sciagura.

Non venisti nel mio tetto?

EDGARDO

Qui del padre ancor s'aggira

L'ombra inulta... e par che frema!

Morte ogn'aura a te qui spira!

Il terren per te qui trema!...

Nel varcar la soglia orrenda
Ben dovesti palpitar.
Come un uom che vivo scenda
La sua tomba ad albergar!

ENRICO

(Con gioia feroce.)

Fu condotta al sacro rito,
Quindi al talamo Lucia.

EDGARDO

(Ei più squarcia il cor ferito!...
Oh tormento! oh gelosia!)

ENRICO

Di letizia il mio soggiorno,
E di plausi rimbombava;
Ma più forte al cor d'intorno
La vendetta a me parlava!
Qui mi trassi... in mezzo ai venti
La sua voce udia tuttor;
E il furor degli elementi
Rispondeva al mio furor!

EDGARDO

Da me che brami?

(Con altera impazienza.)

ENRICO

Ascoltami:

Onde punir l'offesa,
De' miei la spada vindice
Pende su te sospesa...
Ch'altri ti spenga? Ah! mai...
Chi dee svenarti il sai!

EDGARDO

So che al paterno cenere
Giurai strapparti il core.

ENRICO

Tu!...

EDGARDO

Quando? *(Con nobile disdegno.)*

ENRICO

Al primo sorgere

Del mattutino albore.

EDGARDO

Ove?

ENRICO

Fra l'urne gelide
Dei Ravenswood.

EDGARDO

Verrò.

ENRICO

Ivi a restar preparati.

EDGARDO

Ivi... t'uccideró.

A DUE

O sole, più rapido a sorger t'appresta...

Ti cinga di sangue ghirlanda funesta...

Così tu rischiara – l'orribile gara

D'un odio mortale, d'un cieco furor.

Farà di nostr'alme atroce governo

Gridando vendetta, lo spirito d'Averno...

(L'uragano è al colmo.)

Del tuono che mugge – del nembo che rugge

Più l'ira è tremenda, che m'arde nel cor.

(Enrico parte: Edgardo si ritira.)

SCENA III.

Galleria nel castello di Ravenswood, vagamente illuminata per festeggiarvi le nozze di Lucia.

Dalle sale contigue si ascolta la musica di liete danze. Il fondo della scena è ingombro di paggi ed abitanti di Lammermoor del castello. Sopraggiungono molti gruppi di Dame e Cavalieri sfavillanti di gioia, si uniscono in crocchio, e cantano il seguente

CORO

Di vivo giubbilo

S'innalzi un grido:

Corra di Scozia

Per ogni lido;

E avverta i perfidi

Nostri nemici,

Che più terribili,

Che più felici

Ne rende l'aura

D'alto favor;

Che a noi sorridono

Le stelle ancor.

SCENA IV.

Raimondo, Normanno e detti.

(Normanno traversa la scena, ed esce rapidamente.)

RAIMONDO

(Trafelato, ed avanzandosi a passi vacillanti.)

Cessi... ahi cessi quel contento...

CORO

Sei cosperso di pallore!...

Ciel! Che rechi?

RAIMONDO

Un fiero evento!

CORO

Tu ne agghiacci di terrore!

RAIMONDO

(Accenna con mano che tutti lo circondino, e dopo avere alquanto rinfrancato il respiro.)

Dalle stanze ove Lucia

Trassi già col suo consorte,

Un lamento... un grido uscia,

Come d'uom vicino a morte!

Corsi ratto in quelle mura...

Ahi! terribile sciagura!

Steso Arturo al suol giaceva

Muto freddo insanguinato!...

E Lucia l'acciar stringeva,

Che fu già del trucidato!...

(Tutti inorridiscono.)

Ella in me le luci affisse...

» Il mio sposo ov'è? » mi disse:

E nel volto suo pallente

Un sorriso balenò!

Infelice! della mente

La virtude a lei mancò!

TUTTI

Oh! qual funesto avvenimento!...

Tutti ne ingombra cupo spavento!

Notte, ricopri la ria sventura

Col tenebroso tuo denso vel.

Ah! quella destra di sangue impura

L'ira non chiami su noi del ciel. –

RAIMONDO

Eccola!

SCENA V.

Lucia, Alisa e detti.

(Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile ad uno spettro, anzicchè ad una creatura vivente. Il di lei sguardo impietrito, i moti convulsi, e fino un sorriso malaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anco i segni di una vita, che già volge al suo termine.)

CORO

(Oh giusto cielo!

Par dalla tomba uscita!

LUCIA

Il dolce suono

Mi colpì di sua voce!... Ah! quella voce

M'è qui nel cor discesa!...

Edgardo! Io ti son resa:

Fuggita io son da' tuoi nemici... – Un gelo
Mi serpeggia nel sen!... trema ogni fibra!...
Vacilla il piè!... Presso la fonte, meco
T'assidi alquanto... Ahimè!... sorge il tremendo
Fantasma e ne separa!...
Qui ricovriamci, Edgardo, a piè dell'ara...
Sparsa è di rose!... Un'armonia celeste
Di', non ascolti? – Ah l'inno
Suona di nozze!... Il rito
Per noi, per noi s'appresta... Oh me felice!
Oh gioia che si sente, e non si dice!
Ardon gl'incensi... splendono
Le sacre faci intorno!...
Ecco il ministro! Porgimi
La destra... Oh lieto giorno!
Alfin son tua, sei mio!
A me ti dona un Dio...
Ogni piacer più grato
Mi fia con te diviso...
Del ciel clemente un riso
La vita a noi sarà!
RAIMONDO, ALISA, e CORO
In sì tremendo stato,
Di lei, signor, pietà.
(Sporcendo le mani al cielo.)
RAIMONDO
S'avanza Enrico!...

SCENA VI.

Enrico, Normanno e detti.

ENRICO *(Accorrendo.)*

Ditemi:

Vera è l'atroce scena?

RAIMONDO

Vera, pur troppo!

ENRICO

Ah! perfida!...

Ne avrai condegna pena...

(Scagliandosi contro Lucia.)

RAIMONDO, ALISA, CORO

T'arresta... Oh ciel!...

RAIMONDO

Non vedi

Lo stato suo?

LUCIA

Che chiedi?...

(Sempre delirando.)

ENRICO

Oh qual pallor!

(Fissando Lucia, che nell'impeto della collera non aveva prima bene osservata.)

LUCIA

Me misera!...

RAIMONDO

Ha la ragion smarrita.

ENRICO

Gran Dio!...

RAIMONDO

Tremare, o barbaro,

Tu dei per la sua vita.

LUCIA

Non mi guardar sì fiero...

Segnai quel foglio è vero... –

Nell'ira sua terribile

Calpesta, oh Dio! l'anello!...

Mi maledice!... Ah! vittima

Fui d'un crudel fratello,

Ma ognor t'amai... lo giuro...

Chi mi nomasti? Arturo! –

Ah! non fuggir... Perdono...

GLI ALTRI

Qual notte di terror!

LUCIA

Presso alla tomba io sono...

Odi una prece ancor. –

Deh! tanto almen t'arresta,

Ch'io spiri a te d'appresso...

Già dall'affanno oppresso

Gelido langue il cor!

Un palpito gli resta...

É un palpito d'amor.

Spargi di qualche pianto

Il mio terrestre velo,

Mentre lassù nel cielo

Io pregherò per te...

Al giunger tuo soltanto

Fia bello il ciel per me!

(Resta quasi priva di vita, fra le braccia di Alisa.)

RAIMONDO, ALISA, CORO

Omai frenare il pianto

Possibile non è!

ENRICO

(Vita di duol, di pianto

Serba il rimorso a me!)

Si tragga altrove... Alisa,
Pietoso amico... (*A Raimondo.*) Ah! voi
La misera vegliate...
(*Alisa e le Dame conducono altrove Lucia.*)

Io più me stesso

In me non trovo!...

(*Parte nella massima costernazione: tutti lo seguono, tranne Raimondo e Normanno.*)

RAIMONDO

Delator! gioisci

Dell'opra tua.

NORMANNO

Che parli!

RAIMONDO

Sì, dell'incendio che divampa e strugge
Questa casa infelice hai tu destata
La primiera favilla.

NORMANNO

Io non credei...

RAIMONDO

Tu del versato sangue, empio! tu sei
La ria cagion!... Quel sangue
Al ciel t'accusa, e già la man suprema
Segna la tua sentenza... Or vanne, e trema.
(*Egli segue Lucia: Normanno esce per l'opposto lato.*)

SCENA VII.

Parte esterna del Castello, con porta praticabile: un appartamento dello stesso è ancora illuminato internamente. In più distanza una cappella: la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood. – Albeggia.

EDGARDO

Tombe degli avi miei, l'ultimo avanzo
D'una stirpe infelice
Deh! raccogliete voi. – Cessò dell'ira
Il breve foco... sul nemico acciaro
Abbandonar mi vo'. Per me la vita
È orrendo peso!... l'universo intero
È un deserto per me senza Lucia!...
Di liete faci ancora
Splende il castello! Ah! scarsa
Fu la notte al tripudio!... Ingrata donna!
Mentr'io mi struggo in disperato pianto,
Tu ridi, esulti accanto
Al felice consorte!
Tu delle gioie in seno, io ... della morte!
Fra poco a me ricovero
Darà negletto avello...

Una pietosa lagrima
Non scorrerà su quello!...
Fin degli estinti, ah! misero!
Manca il conforto a me!
Tu pur, tu pur dimentica
Quel marmo dispregiato:
Mai non passarvi, o barbara,
Del tuo consorte a lato...
Rispetta almen le ceneri
Di chi moria per te.

SCENA VIII.

Abitanti di Lammermoor, dal castello, e detto.

CORO

Oh meschina! oh caso orrendo!
Più sperar non giova omai!...
Questo dì che sta sorgendo
Tramontar tu non vedrai!

EDGARDO

Giusto cielo!... Ah! rispondete:
Di chi mai, di chi piangete?

CORO

Di Lucia.

EDGARDO

Lucia diceste! (*Esterrefatto.*)

CORO

Sì; la misera sen muore.
Fur le nozze a lei funeste...
Di ragion la trasse amore...
S'avvicina all'ore estreme
E te chiede... per te geme...

EDGARDO

Ah! Lucia! Lucia!...

(*Si ode lo squillo lungo, e monotono della campana de' moribondi.*)

CORO

Rimbomba

Già la squilla in suon di morte!

EDGARDO

Ahi!... quel suono al cor mi piomba! –
È decisa la mia sorte!...
Rivederla ancor vogl'io...
Rivederla, e poscia... (*Incamminandosi.*)

CORO

Oh Dio!... (*Trattenendolo.*)

Qual trasporto sconsigliato!...
Ah! desisti... ah! riedi in te...

(Edgardo si libera a viva forza, fa alcuni rapidi passi per entrare nel castello, ed è già sulla soglia, quando n'esce Raimondo.)

SCENA ULTIMA.

Raimondo e detti.

RAIMONDO

Ove corri sventurato?

Ella in terra più non è.

(Edgardo si caccia disperatamente le mani fra' capelli, restando immobile in tale atteggiamento, colpito da quell'immenso dolore che non ha favella. Lungo silenzio.)

EDGARDO

(Scuotendosi.)

Tu che a Dio spiegasti l'ali,

O bell'alma innamorata,

Ti rivolgi a me placata...

Teco ascenda il tuo fedel.

Ah! se l'ira dei mortali

Fece a noi sì lunga guerra,

Se divisi fummo in terra,

Ne congiunga il Nume in ciel.

(Trae rapidamente un pugnale e se lo immerge nel cuore.)

Io ti seguo...

(Tutti si avventano, ma troppo tardi, per disarmarlo.)

RAIMONDO

Forsennato!...

CORO

Che facesti!...

RAIMONDO, CORO

Quale orror!

CORO

Ahi tremendo!... ahi crudo fato!...

RAIMONDO

Dio, perdona un tanto error.

(Prostrandosi, ed alzando le mani al cielo: tutti lo imitano: Edgardo spira.)

FINE.

EUFEMIO DA MESSINA

Dramma in due atti

Musica di Giuseppe Persiani – Napoli, Teatro Del Fondo, 1836.

PERSONAGGI E INTERPRETI

TEODOTO	Napoleone Moriani (tenore)
SELENE	Fanny Tacchinardi-Persiani (soprano)
NICETO	Domenico Raffaelli (baritono)
EUFEMIO	Giorgio Ronconi (baritono)
ALAMIR	Achille Balestracci (tenore)

EUFEMIO DA MESSINA|*DRAMMA IN DUE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|*Nell'inverno del 1836.*|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1836.

Epoca di composizione: 1835.

Prima rappresentazione: gennaio 1836.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Nell'atrio del palazzo pubblico di Messina i senatori camminano agitati perché il fragore delle armi si avvicina e la città rischia di essere conquistata dai musulmani (I, 1). Sopraggiunge Niceto e comunica che l'esercito è sconfitto (I, 2); poi arriva un gruppo di guerrieri; Teodoto, loro guida, incoraggia i concittadini a resistere e a lottare per la patria (I, 3).

Alamiro, messaggero dei Saraceni, reca la proposta del suo capo Assano: se la giovane Selene verrà condotta da lui, la guerra avrà fine e la città conserverà la libertà. Teodoto, padre di Selene ed esarca di Messina, acconsente, seppure con grande dolore (I, 4). Selene, che vive ritirata e votata a Dio, appare in abito bianco, simile a una vittima sacrificale. Abbraccia ripetutamente il padre che, di nascosto, le dona un pugnale; poi parte con Alamir (I, 5).

Nel suo padiglione, Eufemio attende impaziente, ricordando il tempo in cui Teodoto lo bandì per allontanarlo da Selene e lui, per riscattarsi, andò a combattere con i Saraceni (I, 6). Poiché Alamir non ritorna, gli Emiri insistono per dare l'estremo assalto alla città (I, 7). Infine il messaggero arriva ed Eufemio ordina a tutti di ritirarsi per rimanere solo con Selene (I, 8). La ragazza, spaventata, appena lo vede gli corre incontro con slancio, ma s'arresta non appena si rende conto che egli è diventato musulmano. Egli le confessa il suo amore, ma lei snuda il pugnale, che però lascia cadere a terra, ammettendo di amarlo (I, 9). Quando escono dalla tenda, l'accampamento li festeggia (I, 10). Selene appare serena, ma s'incupisce all'arrivo degli ambasciatori da Messina (I, 11).

Si tratta, infatti, di Niceto e Teodoto. Quest'ultimo, riconoscendo Eufemio, ordina a Selene di rientrare a Messina, ma lei esita. Lui le chiede il suo pugnale e tenta d'ucciderla, ma viene trattenuto. Eufemio ordina alle guardie di allontanare Teodoto e trattiene Selene che, in lacrime, cerca di seguire il padre.

ATTO SECONDO

Niceto, Teodoto ed altri guerrieri siciliani sono prigionieri dei Saraceni (II, 1). Alamir comunica l'ordine di Eufemio: tutti saranno liberati, tranne Teodoto, che sarà giustiziato. L'Esarca incoraggia gli amici e li invita a difendere la patria, poi esprime il suo unico dispiacere: Selene accanto all'empio Eufemio (II, 2).

Nella notte, Eufemio siede insonne e corrucciato, con le schiave che voluttuosamente lo circondano cantando (II, 3). Alamir ed alcuni emiri vanno da lui per chiedere il consenso all'esecuzione di Teodoto. Egli tentenna, consapevole del dolore che recherà a Selene; poi ordina di procedere (II, 4). Immediatamente Selene chiede la grazia; Eufemio è disposto a salvare suo padre se lei accetta di fuggire insieme a lui in un altro paese. Dapprima Selene rifiuta, poi acconsente. Teodoto è salvo ed Eufemio ordina di allestire le navi, poi esce dalla tenda. Alamir, che non vuole rinunciare alla vittoria definitiva e alle razzie, propone a Selene d'accompagnarla in città insieme al padre (II, 5).

Nel frattempo, tra i messinesi si diffonde lo sconforto (II, 6), ma all'arrivo di Teodoto si rianimano (II, 7). S'ode un lontano fragore e arrivano donne e fanciulli spaventati, ai quali Teodoto suggerisce di ritirarsi nel vicino tempio. Selene chiede al padre di donarle l'anello contenente il veleno, così da poterlo bere all'arrivo di Eufemio; poi si rifugia nel chiostro adiacente al tempio, perché non si ritiene degna di partecipare alla preghiera dei giusti (II, 8). Il frastuono aumenta e s'ode la voce di Eufemio che chiama Selene. Lei sugge il veleno (II, 9) e, appena lui la raggiunge, s'informa della sorte del padre e poi inizia a perdere le forze. Nel vederla morire, Eufemio chiede perdono a Dio per tutte le sue nefandezze e si converte, stringendo l'amata tra le braccia (s.u.).

EUFEMIO DA MESSINA

DRAMMA IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO DEL FONDO

Nell'inverno del 1836.



NAPOLI,

Dalla Tipografia Plautina

1836.

DECORAZIONI.

Atrio, eseguito dal Signor *Fico* allievo della Reale scuola di Scenografia.

Accampamento, eseguito dal Signor *Binghencomer*.

Luogo remoto, eseguito dal Signor *Bianchi*.

Chiosstro, eseguito dal Signor *Castagna* allievo della Reale scuola di Scenografia.

La musica è del Maestro Sig. GIUSEPPE PERSIANI.

AVVERTIMENTO.

Il maestro Persiani sin dall'anno 1830 vestì di musica un Dramma di Felice Romani intitolato Eufemio da Messina: dovendosi riprodurre in Napoli questo lavoro, per meglio adattarlo all'attuale compagnia, egli stimò necessario di modificarlo, laonde fu necessario del pari il modificarne la poesia. Invitato ad eseguir queste riduzioni, e stretto da imperiose cagioni, non meno che dall'amicizia onde sono avvinto al signor Persiani, mi accinsi all'opera, ed oltre l'aver praticate non poche mutazioni nel primo atto del mentovato Dramma, ne rifeci quasi interamente il secondo. Ho creduto indispensabile il render palese tutto ciò, mentre se da un lato non poteva il libro esser più fregiato del nome di Romani, dall'altro la mia delicatezza non permetteva ch'io m'arrogassi parte dell'altrui lavoro.

SALVADORE CAMMARANO.

PERSONAGGI.

TEODOTO, Esarca di Messina,
Signor *Moriani*.

SELENA, di lui figlia,
Signora *Tacchinardi-Persiani*.

NICETO, Duce Messinese,
Signor *Raffaelli*.

EUFEMIO, Condottiero dei Saraceni, sotto il nome di Assan
Signor *Ronconi*.

ALAMIR, Capo degli Emiri,
Signor *Balestracci*.

CORI
Solitari, Senatori, Guerrieri Messinesi, Emiri, Schiave Saracene.

COMPARSE
Scudieri dell'Esarca, Fanciulli Messinesi, Popolo Messinese, Soldati Saraceni.

*L'azione ha luogo in Messina, e nelle sue vicinanze.
L'epoca rimonta al 825.*

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Atrio nel Palazzo pubblico di Messina. A traverso dell'intercolumnio gran piazza della Città: fra i molti edifizj che la decorano, avviene uno più maestoso, ch'è l'asilo ove è ritirata Selene.

All'alzarsi del sipario la musica esprime il fragore di lontana battaglia. I Senatori sono sparsi per la scena tutti agitati, e porgendo l'orecchio al tumulto.

CORO PARTE 1

Ascoltate... risuona più forte

Lo squillar delle trombe frementi ...

PARTE 2

Cresce, cresce alle mura, alle porte

L'incalzar de' cavalli accorrenti.

PARTE 1

Più distinti risuonano i gridi

PARTE 2

Più vicino il tumulto si fa.

TUTTI

Dio de' padri! e fia vero che in preda

Ci abbandoni al crudel musulmano?

Che il tuo culto distrutto tu veda?

Che in Sicilia trionfi il Corano?

Ah! difendi, sostieni i tuoi fidi,

Salva, salva l'oppressa città.

SCENA II.

Niceto, dal fondo della scena, e detti.

CORO PARTE 1

Vien Niceto!...

PARTE 2

Smarrito ed afflitto!...

TUTTI

Che mai rechi?

NICETO

Terribil evento.

CORO

E l'Esercito?...

NICETO

È vinto, sconfitto.

CORO

E l'Esarca?

NICETO

In catene, o già spento,

Nulla via di salute ci resta,

Tranne quella per certo funesta,

Che il legato del barbaro Assano

A proporci fra poco verrà.

CORO

Ah! si ceda... resistere è vano...

Altro scampo Messina non ha.

SCENA III.

Teodoto, seguito da alcuni guerrieri, e detti.

TEODOTO

Si ceda!... Ho bene inteso?

Siciliane labbra

La codarda parola han proferita?

Ah! no; fu inganno il mio.

(Alza la visiera che celava il suo volto.)

NICETO

L'Esarca!...

SENATORI

In vita!... –

TEODOTO

In Messina il Ciel mi guida,

Che nel rischio a me fu scampo...

L'ira estrema ond'ardo e avvampo

Passi a voi da questo cor.

Di me degno, e della patria

Il Senato io spero ancor.

SENATORI

Qual soccorso omai ne avanza?

NICETO

Come, in chi sperar tu puoi?

TEODOTO

Il coraggio, e la costanza

Son la speme degli eroi.

GUERRIERI

Sì, coraggio...

SENATORI

Avversa sorte

Ne persegue...

GUERRIERI

Ardire, ardir.

TEODOTO

Tutto vince un'alma forte...

Siam noi stessi l'avvenir.

(Si ascolta un lontano squillar di trombe.)

NICETO

Dell'orator l'arrivo

Annunzia già quel suon!...

SENATORI

Oh nero giorno!...

TEODOTO

Io vivo.

Con voi fratelli, io son.

Un sol voto, un sol desio

Il cor vostro accenda, e il mio:

E de' barbari strumenti

Al tumulto e l'echeggiar

Di morir giuriam frementi,

O la patria vendicar.

(Tutti ripetono il giuramento.)

SCENA IV.

Alamir con seguito di Saraceni, Popolo, e detti.

ALAMIR

Orgogliosi nemici, a voi l'estrema

Proposta io reco del possente Assano.

Il ferro musulmano,

Che sul capo vi sta, fia ch'ei rimova,

Se ubbidienti al suo voler vi trova.

TEODOTO

Parla.

NICETO e CORO

Che vuol?

ALAMIR

Una donzella sola,

Nel suo campo si tragga; ed ella in dono

Di tutti i cittadin la vita ottiene.

TEODOTO

Una donzella!

NICETO e CORO

E qual fia mai?

ALAMIR

Selene.

CORO

Ella!...

NICETO

Gran Dio!...

TEODOTO

Mia figlia!

(Lungo silenzio.)

ALAMIR

Nessun risponde?

TEODOTO

Teco

Verrà Selene.

CORO

Giusto ciel!

TEODOTO

Si appelli.

(Ad alcuni del popolo, che corrono al sacro edificio.)

NICETO

E tu suo padre, vorrai tu?...

TEODOTO

L'Esarca

di Messina son io.

NICETO

Per poco ancora

Deh! m'odi, e un solo istante

Pria d'appigliarti a sì crudel consiglio

Meglio rifletti.

TEODOTO

Ogni riflesso è vano,

Fatal, funesto quando oprar conviene,

L'ultimo addio del padre abbia Selene.

NICETO

Mirala, in mezzo a folta

Di popolo corona, esce l'afflitta

Dal santo asilo, in cui volea suoi giorni

Consacrare all'Eterno, ed innocente

Vittima al sacrificio ella somiglia.

TEODOTO

(Reggi, ah! reggi, o mio cor.)

SCENA V.

Selene appare scortata dalla moltitudine, sul limitare del sacro asilo, vestita di bianco, e coronata di fiori.

SELENE

Ah! padre!

(Correndo verso lui.)

TEODOTO

Ah! figlia!

Meco le sia concesso

Per poco rimaner.

(Tutti si ritirano al di là dell'atrio, ma senza allontanarsi alla vista dello spettatore.)

Vieni al mio seno:

Tu di costanza hai d'uopo... A te l'inspiri

Questo amplesso paterno.

SELENE

A quale incarco

È la tua figlia eletta?

TEODOTO

Di Messina allo scampo, alla vendetta.

SELENE

Ah! parla.

TEODOTO

Il duce musulman te chiede

Riscatto ai Messina.

SELENE

Oh ciel!... Dovrei?...

TEODOTO

Eccoti un ferro.

(Le dà cautamente un pugnale, in modo che alcuno nol vegga.)

SELENE

Intesi. *(Celandolo c. s.)*

TEODOTO

Fatal dal padre ricevesti un dono!...

Di trattarlo saprai?

SELENE

Tua figlia io sono.

Sacra fiamma il cor m'accende

Forza in me dal ciel discende...

Il gran passo a cui m'appresto

Benedica il genitor.

(Cadendo alle sue ginocchia.)

NICETO e CORO

Ahi! qual surse di funesto

Di spavento, e di dolor!

TEODOTO

Giusto ciel che il cor mi vedi,

Tu fermezza a lei concedi.

ALAMIR

Tronca omai le tue dimore...

(Avanzandosi impaziente. Dopo qualche momento il popolo rientra nell'atrio.)

Rieder deggio al mio signore.

TEODOTO

Figlia...

(L'abbraccia a più riprese, quindi superando se stesso la spinge verso Alamir.)

Vanne.

SELENE

Addio Messina...

Padre, addio. *(Incamminandosi.)*

TEODOTO

M'abbraccia ancor...

Reggi tu, bontà divina,

Reggi tu di un padre il cor.

SELENE

(Abbracciando le donne.)

Se il nostro addio fu l'ultimo,

Se più non ci vedremo,

Serbate ognor memoria
Di questo amplesso almen.

TEODOTO

(Il mio tormento estremo
Mi squarcia il core in sen!)

SELENE

O padre mio non piangere...
(*Sommessamente.*)

Al mio trionfo io volo:
Serto d'eterna gloria
Serbato è in ciel per me.

TEODOTO

(Vorrei frenare il duolo...
Ma padre il ciel mi fè!)

NICETO e CORO

(Ch'ei regga a tanto duolo
Possibile non è.)

(*Selene parte con Alamir, ed il seguito di lui: gli altri si allontanano per opposta via.*)

SCENA VI.

Padiglione di Eufemio.

Entra Eufemio pensoso, e resta un momento in cupo silenzio.

Nè ritorna Alamir!... Potrian gli stolti
Sfidar la mia vendetta, e di Messina
Provocar la caduta! –
Quando l'Esarca mi bandì, che reo
Gridò quel puro affetto
Ch'io nudria per la figlia,
Vili, e codardi tutti
I cittadin lasciava; ed or ch'io riedo
Possente in armi, tutti eroi li vedo!
Ah! sì, son tali... ed io,
Io che li danno a morte, io che di stragi
Colmo il terren natìo
Un rinegato, un traditor son io.
Ah! Selene, io tal non era
Quando gli occhi in te pascea:
Dal tuo viso in me piovea
Santa luce di virtù.
Un crudele, un'alma fiera
Del tuo cor, del ciel m'ha privo...
Io per te, per te sol vivo,
E rapita a me sei tu!
Pera, ah! pera chi mi rende
A tal segno sventurato!
Guardie, all'armi.

(Si ode lo squillo de' barbari strumenti.)

SCENA VII.

Emiri, e detto.

EMIRI

Il cenno attende

Tutto il campo omai schierato.

Inquieto, intollerante

Dell'indugio d'Alamir.

EUFEMIO

Sì, fia pago in breve istante

Il suo nobile desir.

Al suon della tromba – che intorno rimbomba

Più l'ira m'infiama... si accresce l'ardir.

(Almen di Messina – nell'alta rovina

Accanto al mio bene potessi morir!)

EMIRI

Del chiesto cimento – affretta il momento:

De' prodi guerrieri seconda l'ardir.

SCENA VIII.

Alamir, e detti.

ALAMIR

Signor...

EUFEMIO

Solo ritorni?

ALAMIR

Ella mi segue...

EUFEMIO

Ti segue!... Oh gioja!... Qui la traggi... ah! vola.

(Alamir esce.)

Ciascun si apparti.

(Gli Emiri si ritirano.)

SCENA IX.

Detto, e Selene introdotta da Alamir, che tosto parte.

EUFEMIO

(Il piè vacilla, il core

Trema smarrito in petto,

E sensi non ritrova in faccia a lei.)

SELENE

(Nume de' padri miei,

Tu rinfranca il mio cor.)

(Rimane in fondo della scena.)

EUFEMIO

Selene!

SELENE

Oh cielo!...

Qual voce!... qual sembiante!...

(Avvicinandosi.)

EUFEMIO

Oh mio tesoro!...

Ti ricupero alfin!

SELENE

Eufemio!...

(Riconoscendolo.)

EUFEMIO

Ah! vieni...

Il tuo fido amator t'invita al seno.

SELENE

Eufemio... *(Corre verso lui, ma nel momento di abbracciarlo retrocede inorridita, sclamando.)*

Ah!... giusto cielo! È un saraceno!

Fuggi, ah! fuggi: un Nume irato

Si frappone, e ci minaccia...

La tua vista il cor m'agghiaccia,

La tua voce è a me d'orror.

EUFEMIO

Senti, ah! senti: iniquo fato

Reo mi volle, e reo son io;

Mi rinfacci il fallo mio

Cielo e patria, non l'amor.

SELENE

Insensato! e che pretendi?

EUFEMIO

Farti mia... sì mia: tu il sei...

(Afferrandole una mano.)

SELENE

No... al mio fido asil mi rendi...

EUFEMIO

Mille volte pria morrei.

SELENE

Sciagurato!... e tu morrai...

(Snuda il pugnale.)

EUFEMIO

Ti presento inerme il cor.

(Cadendo a' suoi piedi.)

SELENE

(Vibra il ferro, ma a mezzo il colpo il pugnale le cade di mano.)

Ah! spergiura tu mi fai

Alle leggi, al genitor!

(Coprendosi il volto con le mani, e piangendo amaramente.)

EUFEMIO

(Avvicinandosi a Selene in tuono supplichevole.)

In quello sguardo,

In quell'accento

Lasciami scorgere

Il mio contento...

Per te quest'anima

Nacque ad amar!

SELENE

(A quello sguardo,

A quell'accento

Più di resistere

Valor non sento!...

Per lui quest'anima

Nacque ad amar!)

EUFEMIO

Ah! se l'antico amore

È spento nel tuo core,

Omai che tardi? svenami.

(Raccogliendo il pugnale, ed offrendolo a Selene.)

SELENE

Più nol poss'io.

EUFEMIO

Che sento!...

Dunque tu m'ami... oh giubbilo!...

Sì, m'ami...

SELENE

Oh mio tormento!

EUFEMIO

Messina è salva, illesa;

Pace a Sicilia è resa...

Altro di mie conquiste,

Altro non vo che te.

SELENE

Il cor più non resiste!...

Io... No... son fuor di me!

(Per tradirsi.)

EUFEMIO

Se tu m'ami, s'io t'adoro

Caro ben serena i rai.

Lieta appien con me sarai

Nelle gioie dell'amor.

SELENE

Ah! pur troppo, o mio tesoro,

Del mio core hai tu la palma!...

Inondar mi sento l'anima

Dalle gioie dell'amor.

(Escono dalla tenda.)

SCENA X.

Accampamento saraceno.

L'esercito è schierato: le schiave recano ghirlande, gli Emiri sopraggiungono.

EMIRI

Di liete grida, e plausi
Rimbombi il monte, il pian.
Or che la bella vergine
A voi conduce Assan.

LE SCHIAVE

Bel raggio d'amore,
Sorriso d'Aprile,
O fior d'ogni fiore,
Donzella gentile,
D'un cor che delira
Soave mercè,
Deh! vieni, e ci mira
Prostrate al tuo piè.

SCENA XI.

Eufemio, e Selene, quindi Alamir, e detti.

(Eufemio presenta Selene, le schiave si prostrano, e le acclamazioni vengono ripetute più fragorosamente.)

ALAMIR

A rafferma la già proposta pace,
Dalla città son giunti
Ambasciatori al campo.

SELENE

(Misera me!...)

EUFEMIO

Sian tratti al mio cospetto.

(Ad un cenno di Alamir si avanzano i sotto indicati.)

SCENA XII.

Teodoto, e Niceto con loro seguito, e scortati da guerrieri Saraceni, e detti.

TEODOTO

Assan... Chi veggo! Oh cielo!...

NICETO, TEODOTO

Eufemio!

EUFEMIO

Teodoto!

SELENE

(Ove mi celo?)

TEODOTO

Tu saraceno! indegno!...
Contro la patria armato!
Ah! non a torto odiato
Fosti, o fellow da me.

EUFEMIO

Sì, del tuo cieco sdegno
Tu vedi il triste oggetto:
Se a colpa io fui costretto,
Empio, lo fui da te.

SELENE

Ah! per pietà...

EUFEMIO

Costei

Più che la vita amai,
Per innalzarmi a lei
Sangue e sudor versai,
E vergognoso esiglio
Fu del valor mercè!
Dì, lo rammenti, ingrato?

TEODOTO

Rammento, sì rammento
Che nel tuo cor malnato
Covavi il tradimento:
Che per sedurre i miei
Fingevi amore e fé.
Sposa io volea costei
Ad uom miglior di te.

EUFEMIO

E lo volesti invano:
Ella mi amava, ed ama.

TEODOTO

T'ama!... T'illude, insano,
Cieca ed inutil brama.
Mai non ti amò Selene,
Nè amarti mai poté.
A lui tu dillo. (*A Selene.*)

SELENE

Ahi, misera!...

Dove son io?

TEODOTO

Che vedo!

Piangi! Gran Dio!... – Rispondimi.

SELENE

Ah! sì, l'amai... perdono...
Fuor di me stessa io sono...
L'amo, e più saldo e forte
Di mia ragione è amor.

TEODOTO

Perfida!... l'ami!

EUFEMIO

Oh sorte!...

NICETO e CRISTIANI

Oh infamia!

TEODOTO e SELENE

Oh mio rossor!

(Qualche istante di terribile silenzio. Teodoto guarda ferocemente la figlia ed Eufemio, quindi alza gli occhi al cielo, sembra ispirato da mite pensiero, e si volge ad Eufemio con accento pacato.)

TEODOTO

Ah! rendila al padre,

Al tempio, agli altari:

Le barbare squadre

Rimanda sui mari.

Ritorna pentito

Al culto tradito,

E l'empia tua vita

Scordata sarà.

EUFEMIO

Ch'io stesso mi tolga

Il ben che mi resta?

Ah! scoppi, mi colga

Del ciel la tempesta.

Per lei son caduto,

Per lei son perduto...

In vita, ed in morte

Compagno mi avrò.

SELENE, TEODOTO, EUFEMIO, NICETO

(Ciel, qual conflitto atroce

Provo d'affetti in core!

Strazio non v'ha maggiore...

Pena più ria non v'ha!)

(Il cielo si turba.)

TEODOTO

Sciagurato!... *(Ad Eufemio.)*

Or tu mi rendi

Il mio ferro. *(A Selene.)*

SELENE

Il ferro!... oh pena!...

TEODOTO

Il mio ferro. *(Con più forza.)*

EUFEMIO

É questo: il prendi.

TEODOTO

Muori, perfida...

TUTTI *(Arrestandolo.)*

Ah! ti frena.

SELENE

Deh! lasciate ch'ei m'uccida...

Morte io vò.

TEODOTO

Spergiura! infida!...

M'apri, m'apri, o ciel, la via

D'involarla al seduttor.

EUFEMIO

Parti, indegno, parti, pria

Che divampi il mio furor.

ALAMIR, EMIRI

Parti. (*Minacciosi.*)

NICETO

Vieni, o sventurato. (*Traendolo seco.*)

SELENE

Ah! tu sol non partirai...

(*Correndo al padre.*)

EUFEMIO

Guardie, olà, da voi scacciato

Sia costui...

SELENE

Giammai, giammai...

Vo fuggir, vo pianger seco,

Morir voglio di dolore...

EUFEMIO

Insensata!... vieni meco...

(*Strappandola al padre.*)

TEODOTO

Io ti perdo... Oh mio furore!...

Il fellon la toglie al cielo!

EUFEMIO

Ella è mia, del ciel non è...

(*Scoppia un fulmine.*)

SELENE

(Ahi! sul cor mi scende un gelo!...)

TEODOTO

Dio già freme intorno a te.

(*Si solleva una furiosa tempesta.*)

TEODOTO e NICETO

Tuona o cielo, ed alle ultrici

Tue saette il freno allenta

Di Sicilia i rei nemici

Tu scompiglia, tu spaventa:

Al guerriero sfortunato

Non negar la tua pietà.

EUFEMIO, ALAMIR, SARACENI

Taci insano: pria che scenda

(A Teodoto.)

Sul tuo capo estrema pena,

Tu vedrai di strage orrenda

La cittade ingombra, e piena...

A compiangere il tuo fato

Un de' tuoi non resterà.

SELENE

(Ah! di Dio la voce io sento

Nel muggir della procella!...

Di rimorso, e di spavento

La sua voce a me favella!...

Troppo, ah! troppo io l'ho sdegnato...

Io non merto omai pietà)

(L'uragano è al colmo. Teodoto è condotto via da' suoi, sempre incalzato dai Saraceni. Eufemio strascina altrove Selene, che tenta invano seguire il padre.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Accampamento come prima.

Niceto, Teodoto, ed altri guerrieri siciliani fra catene, e circondati da una squadra di barbari.

NICETO, TEODOTO e SICILIANI

Vinti siamo noi: la sorte

Fra i barbari pugnò!...

Altro implorar che morte

Vinto guerrier non può.

SCENA II.

Alamir, e detti.

ALAMIR

Stolti, che osaste violar la pace,

Su noi piombando non attesi, udite

Di Assano e degli Emiri

L'alta sentenza.

NICETO, TEODOTO, e SICILIANI

Che ne rechi? Morte?

Noi l'attendiam.

ALAMIR

Morte ad un solo, agli altri,

Vil gregge, è dato riveder Messina,

Onde annunziarle che fra poco in polve

Al suol cadrà.

NICETO e SICILIANI

Chi morir dee?

ALAMIR

L'Esarca.

(Parla sommessamente al capo della squadra saracena, e parte. Tranne l'Esarca, i prigionieri son liberati dalle catene.)

NICETO e SICILIANI

L'Esarca!... Oh ciel!

TEODOTO

Da prodi

Separiamoci, o guerrieri. Il fato avverso

Sfoghi tutto il rigor nel sangue mio,

Ma rispetti la Patria. Amici, addio.

(Porge la destra ora all'uno, ora all'altro: tutti si affollano intorno di lui nella più viva desolazione; egli è commosso, e cade in ginocchio, volgendo gli occhi al cielo.)

Ciel, se d'un cor morente

Giungono a te le grida,

Sì valorosa gente

Reggi, difendi, e guida,

Padri, e guerrieri siano

Felici più di me.

SICILIANI

La palma del martirio

S'appresta in ciel per te.

(Teodoto sorge.)

NICETO

Troppo il tuo fato è barbaro!...

Mancar per te mi sento...

TEODOTO

Pel cielo, per la patria

A morte andrei contento,

Se triste una memoria

Non si destasse in me.

NICETO

Qual mai?...

TEODOTO

Selene...

NICETO e SICILIANI

Oh misero!...

TEODOTO

Tradi l'onor, la fè!

Vado a morte, e in man dell'empio

Lasciar deggio, ahimè, la figlia!...

Ella a chiudere le ciglia

Non verrà del genitor! –

Freno al pianto ... all'ora estrema

Di sperar non mi togliete,

Che a vendetta rimanete,

Che la patria in me non muor.

NICETO e SICILIANI

Non si pianga... non si gema...

D'ira sol tra noi si frema:

E giuriam nel cor profondo

Odio eterno al traditor.

(Teodoto vien condotto altrove dai Musulmani, gli altri partono per lato opposto.)

SCENA III.

Padiglione di Eufemio.

Eufemio entra accigliato, e va a sedere, rimanendo immobile, come persona preoccupata da foschi pensieri: le schiave lo circondano voluttuosamente, intuonando a coro un canto lusinghiero, onde rimuoverlo dalla sua fissazione. È notte: la scena vien rischiarata da vaghi doppiieri.

SCHIAVE

Rifulga ognor per te

Di tersa luce il sol,

Non vanta il nostro suol

Prode simile.

Fra mille fior non v'è
Di te più amabil fior,
Tu l'opra sei d'amor
La più gentile.

SCENA IV.

Alamir, alcuni Emiri, e detti.

ALAMIR

Pende sul capo all'abborrito Esarca
Di morte il ferro; un cenno tuo si vuole
Onde vibrarlo.

EUFEMIO

(Un cenno, un sol mio cenno

E di Selene il genitor fia spento!

Rabbrivir mi sento

A questa idea!... le fiamme

Son quasi estinte in me dell'odio antico!...

Eppure egli m'oppresses!... ei m'è nemico!

Quando nell'aspro esilio,

Da lui scacciato, andai,

Di vane preci, e gemiti

La terra... il ciel stancai...

Ma non senti quel barbaro

Un moto di pietà!

E condannando il perfido

Provar degg'io rimorso?

Ah! no.... vendetta scuotiti,

Sciogli dell'ire il corso...

Di quel furore accendimi

Che perdonar non sa.)

Lo svenate.

(Alamir si muove per uscire.)

SCENA V.

Selene, e detti.

SELENE

Oh ciel! Suspendi... *(Ad Alamir.)*

M'odi... ah! m'odi. *(Ad Eufemio.)*

EUFEMIO

Che pretendi?

SELENE

Grazia.

EUFEMIO

No... la spero invano.

Ei m'offese, io vo che mora.

SELENE

Ah! col padre, disumano,
Spegner dei la figlia ancora.

(Con l'accento del più vivo cordoglio. Eufemio cerca nascondere la sua commozione. Un momento di silenzio.)

EUFEMIO

Donna, ascolta. I giorni suoi
Ad un patto serbar puoi.
Mia ti giura, ed altro suolo
Ne raccolga, ne difenda.

SELENE

Fiero bivio!...

EUFEMIO

Giura.

SELENE

Oh duolo!...

EUFEMIO

Morte al crudo... Morte orrenda.
(Ad Alamir.)

SELENE

No... son tua.

EUFEMIO

Fia vero!

SELENE

Il padre...

EUFEMIO

Lo salvasti. – Ch'egli viva.
Si radunino le squadre,
Si abbandoni questa riva...
(Gli Emiri partono. Alamir si turba fieramente.)
Di partenza il cenno io stesso
Alle navi recherò...
Ah! del giubbilo l'eccesso
L'alma mia frenar non può!
Dell'amor che mi ferve nel seno
Non si esprime l'immenso poter...
A ridirlo l'accento vien meno...
Nol comprende l'umano pensier.
Il mio sangue... la vita darei
(A Selene con tutta la tenerezza.)
Per vederti dal pianto cessar...
Se potessi di gioia vorrei,
Gioia eterna il tuo core bear.

LE SCHIAVE

(Oh tre volte felice costei!
Oh beato l'amante del par!)

SELENE

(Ah! costanza, e valor non potei
Nel periglio del padre serbar!)

ALAMIR

(Oh dispetto!... E dovrem per costei
La conquista, le prede lasciar!)
(*Eufemio parte frettoloso.*)

Uscite.

(*Alle schiave, che tosto ubbidiscono. Egli si accosta a Selene, e le parla con voce sommessa. Si esegua tutta la scena rapidamente.*)

Ascolta, o donna.

Sull'affricana sponda
Fra le schiave d'Assan venir ti piace,
O ritornar col padre al suol natio?

SELENE

E nella scelta dubbitar poss'io?
Ma pur qual raggio di speranza?...

ALAMIR

Il tempo

Che stringe, in vani accenti
Spendere non vuoi. – Omar?
(*Compare un Emiro.*)

Tua fede a prova

Lungamente conobbi: un grave incarco
T'affido io quindi. Alle vicine mura
Della città, costei col padre adduci.
Il favor della notte, e il tuo consiglio
Proteggano la fuga. – Or vanne. (*A Selene.*)

SELENE

(Oh cielo!...

Che dirà l'infelice!...)

ALAMIR

Omai t'affretta...

Breve indugio è fatale!...
Vuoi che sorga un inciampo, e che distrugga
Ogni via di salvezza?

SELENE

Ah! no... si fugga.

(*Parte con l'Emiro.*)

ALAMIR

Sciogliere le vele al vento,
E abbandonar queste ridenti piagge,
Che marcammo col sangue!... O folle Assano,
Tu lo sperasti invano!
Già t'ascolto gridar vendetta, ed armi
La fuga risapendo
Della sicala donna!...
Già fra le stragi al musulman si appresta

La bramata rapina!...
Vediam qual Dio salvar ti può Messina (*Parte.*)

SCENA VI.

Parte di Messina, presso l'interno delle mura: da un lato vasta porta d'un tempio. Segue la notte: il cielo è orrendamente fosco.

Niceto, ed alcuni guerrieri messinesi, tutti nel massimo abbattimento.

NICETO e GUERRIERI

Cupa cupa, bruna bruna,
Senza stelle, senza luna,
Cinta il crin di nubi orrende,
Mesta notte regna in ciel...
Pari al fato che ne attende,
La ricopre un fosco vel!

SCENA VII.

Teodoto, Selene, e detti.

La luna si mostra alquanto fra le dense nubi che la circondano.

TEODOTO

Diletti amici!... Il vostro Duce ancora
Fra le braccia stringete...

NICETO

A noi tu riedi!...

GUERRIERI

Oh qual grata sorpresa!...

NICETO

Vergine illustre! a noi tu pur sei resa!

SELENE

Ambi soccorse il ciel...

TEODOTO

Taci... Risuona

Un lontano fragor!

(Si ode il clangore delle trombe saracene, ma in grande distanza, e voci che gridano.)

Perduti siamo!...

SCENA VIII.

Molte donne, e fanciulli, accorrendo nella più spaventevole desolazione.

TEODOTO

Che avvenne?

DONNE

Il saracen ferocemente

A noi s'appressa, e incenerir minaccia

La dolce patria.

SELENE, NICETO e GUERRIERI

Oh cielo!...

GUERRIERI

Che più ne resta omai?

TEODOTO

Morir da forti.

Seguitemi alle mura.

DONNE

E noi?

TEODOTO

Vi accolga

L'asilo del signor

(Indicando il tempio, in atto di partire.)

SELENE

M'odi ... un estremo

Dono ti chieggo... a gran periglio io resto!...

Se in man di lui cadessi?... In questa gemma

(Accennando un anello che il padre ha in dito.)

Pronto velen si chiude... a me la porgi...

Tu morirai di spada.

TEODOTO

Or sei mia figlia!

(Le dà l'anello.)

SELENE

Deh! padre, il tuo perdon pria di lasciarmi.

TEODOTO

L'avesti.

DONNE

Al tempio, al tempio.

GUERRIERI

All'armi, all'armi.

(Intanto la scena si è riempita di altri guerrieri, e di popolo.)

GLI UOMINI

A morte andiam, ma intrepidi

Con alma, e fronte ardita...

Si pugnì fin che un'aura

Ne scaldi ancor di vita...

Ci avvolga di Messina

Lo scempio, e la rovina...

Morendo con la patria,

Bello il morir sarà!

LE DONNE

E noi colà, nel tempio

La morte aspetteremo...

Ivi fra i sacri cantici

Innanzi a Dio morremo.

Vittime della guerra

Non ci vedrem più in terra...

Ma tutti un'altra patria

In ciel ne accoglierà!

(Lo squillo delle trombe musulmane a poco a poco si è avvicinato. Molti messinesi incrocicchiano le spade, in atto d'irrevocabile giuramento; gli altri si concedano dalle donne. La madre benedice il figlio, la consorte abbraccia lo sposo, la sorella il fratello: alcuni fanciulli si avviticchiano alle paterne ginocchia, altri teneramente stretti al seno dai padri, son poi resi alle braccia materne. Tutti in somma si porgono l'estremo addio fra baci ed amplessi, ma non spargendo una lagrima sola.)

SCENA IX.

Chiostro adiacente al tempio, di cui alla scena che precede comparve la porta. Nel fondo d'un'arcata si vede il cielo: tortuosa scala da un lato.

(Odesi in lontano una flebile musica: dopo qualche intervallo si avvanza Selene.)

Nel sacro orror di queste ascose volte

Si attenda il fato estremo...

Il labbro mio contaminar non deve

La preghiera de' giusti... Io pur fra quelli

Una volta pregava, e un'aura santa

I miei recava al nume inni canori,

Siccome effluvio di nascenti fiori.

Ah! nel cielo accolte, e grate

Le mie preci furo un dì!

» Corso d'ore sì beate

» Come rapido fuggì!

Qual dell'alba appena uscita

Covre un nembo lo splendor,

Tal sull'alba di mia vita

Negro vel distese amor!

CORO DAL TEMPIO

Misti al fumo degli incensi

Ite al ciel devoti sensi,

Esauditi a lui v'ergete

Sovra l'ali della fè.

SELENE

Sacri cori, a Dio porgete

Un accento ancor per me.

(Cessa la musica, si ascolta grande scompiglio. Le squille dell'ospizio suonano a stormo.)

Misera me! qual tetro

Batter di squille! Un indistinto e sordo

Rumor si spande, qual di mar lontano

Per tempesta sconvolto.

Cozzar di ferri ascolto,

Calpestio di fuggenti. Intorno, intorno

L'aria fiammeggia!... Oh patria, oh cara patria!...

Tu fosti!

(Lo strepito è vicinissimo: odesi la voce di Eufemio, che grida terribilmente.)

Ov'è Selene?...

Selene ov'è?

SELENE

Lo riconosco, è desso...
Ecco il momento... *(Sugge il veleno.)*
Or venga.

SCENA ULTIMA.

Traversano la scena alcuni Messinesi fuggitivi, inseguiti dai Saraceni, che prorompono d'ogni lato con spade nude, e fiaccole incendiarie. Dopo un momento comparisce Eufemio in cima alla scala, seguito da pochi Musulmani: le donne rifuggite nel tempio, alcuni solitarj del luogo, e detta.

EUFEMIO

Alfin ti giungo!...

Sottrarti a me pensavi?
Sottrarti a me?... Fin dell'averno in grembo
Ti avrei seguita.

SELENE

Ov'è mio padre?

EUFEMIO

A tutti

I miei nemici la cittade è rogo.

SELENE

Ah! parricida atroce!
Infame rinnegato!... Odi qual pianto
Suona sui venti? È l'ultimo lamento
Della patria spirante; è la sua voce
Che delle fiamme allo stridor confusa
Al ciel s'innalza, e innanzi a Dio t'accusa.

EUFEMIO

Sì, di misfatti orrendi
Carco son io; ma sento
Meno il rimorso, se in mercè ne ottengo
Sì bella preda. – Seguimi...

SELENE

Ti scosta...

Della morte io son preda.

EUFEMIO

Oh!... che favelli!...

(Osservandola attentamente.)

Qual sospetto crudel m'ingombra il seno!...
Dì: che facesti mai?

SELENE

Presi un veleno.

EUFEMIO

Oh ciel!... Pur troppo i suoi languenti sguardi
Dan fede al labbro!... Ite... un soccorso...
(Ai suoi che son rimasti in fondo.)

SELENE

È tardi.

Già per le vene rapido...

Mi corre il fero... toscò.

EUFEMIO

(Con tutta la forza di un disperato furore.)

Del nume, o braccio vindice

Alfin ti riconosco!... –

Per ottener Selene

Sfidai cimenti, e pene!...

Per ottenerla in cenere

Messina è al suol caduta!

Per lei divenni un perfido!...

L'alma ho per lei venduta!...

Oh rabbia!... e deggio perderla!...

Ed ella è tolta a me?

Che tardi averno a schiuderti?

Vivo m'accogli in te.

SELENE

Lungi... a morir traetemi,

Lungi dal... rinegato...

EUFEMIO

Ah!... no, Selene... arrestati...

Pietà d'un disperato...

De' miei trasporti orribili

Io son pentito... io fremo...

Deh! non odiare un misero

In questo punto estremo.

SELENE

Bagnato, oh, ciel! di lagrime

Il ciglio... suo... non è?

Saria... saria possibile

Che... Iddio parlasse a te!

(Animata da speranza celeste, raccoglie le ultime sue forze, e si avvicina ad Eufemio, secondata da tutti i cristiani.)

SELENE e CORO

Chiedi, ah! chiedi al ciel perdono

(Con vivissimo accento.)

EUFEMIO

Ei non m'ode... un empio io sono!

Il mio brandò, il furor mio

Sparsè il sangue dei fratelli!

SELENE

Non v'è fallo innanzi a Dio

Che il rimorso nol cancelli.

Piangi, piangi al suol prostrato,

Ed il ciel perdonerà...

Tutto il sangue ch'hai versato

Col tuo pianto laverà.

CORO

Piangi, piangi o rinegato

Ed il ciel perdonerà.

EUFEMIO

(A quei detti ignota calma

(Si odono in lontano le grida dei Saraceni vittoriosi.)

Sento piovermi sull'alma!...)

SELENE

Deh! che tardi?... Già mi preme...

Della morte... il freddo gelo...

Ah! non togliermi la speme...

Di vederti... meco... in cielo.

Te lo chiede un core amante

Nell'estremo... suo... respir.

CORO

Ella muore: in tale istante

Cedi; ah! cedi al suo martir.

EUFEMIO

(Con gli occhi gonfi di lagrime.)

No, più reggere non posso...

Io son vinto... io son commosso...

(Si scioglie le bende saracene che gli circondano la fronte, le getta, e le calpesta.)

Di Selene adoro il Dio,

E m'atterro al suo poter.

(Cade in ginocchio, ponendo la destra sulla croce che fregia il mantello d'un solitario.)

CORO

Egli è salvo!

(Con grido unanime.)

SELENE

Oh gioja!...

(Eufemio scorgendo che Selene è per mancare, sorge, e la raccoglie fra le braccia.)

Addio...

(Spira, volgendo teneramente l'ultimo sguardo ad Eufemio.)

CORO

È spirata nel piacer!

FINE.

BELISARIO

Tragedia lirica in tre parti

Musica di Gaetano Donizetti – Venezia, Teatro La Fenice, 1836.

PERSONAGGI E INTERPRETI

GIUSTINIANO	Saverio Giorgi (basso)
BELISARIO	Celestino Salvatori (baritono)
ANTONINA	Carolina Ungher (soprano)
IRENE	Antonietta Vial (mezzosoprano)
ALAMIRO	Ignazio Pasini (tenore)
EUDORA	Amalia Badessi (soprano)
EUTROPIO	Adone Dell'Oro (tenore)
EUSEBIO / OTTARIO	Giovanni Rizzi (basso)

BELISARIO|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE PARTI*|Parte prima IL TRIONFO|Parte seconda L'ESILIO|Parte terza LA MORTE|DA RAPPRESENTARSI|NEL GRAN TEATRO LA FENICE|*Nel Carnevale dell'anno 1836.*|VENEZIA|TIPOGRAFIA DI COMMERCIO.

Epoca di composizione: 1832.

Prima rappresentazione: 4 febbraio 1836.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: IL TRIONFO.

Nel Palazzo Imperiale di Bisanzio tutti acclamano Belisario, prode condottiero (I, 1). Sua figlia Irene vorrebbe correre fino alla spiaggia per riabbracciarlo (I, 2). In disparte, la moglie Antonina confabula con il suo amante Eutropio e s'accerta che la tresca che hanno ordito contro il marito sia ben condotta. Lui la rassicura e lei giustifica il suo desiderio di vendetta: Belisario è un parricida che ordinò allo schiavo Proclo di uccidere il piccolo figlio, ma Proclo -impietosito- abbandonò il bimbo su una riva deserta (I, 3).

Giustiniano elogia Belisario per aver sconfitto i Goti (I, 4); viene celebrato il trionfo dell'eroe (I, 5). L'imperatore rimette al condottiero i prigionieri ed egli li dichiara liberi. Tutti s'allontanano tranne uno, Alamiro, che gli chiede di rimanergli accanto per affetto, confidandogli di essere greco d'origine, figlio di padre ignoto che lo abbandonò, cresciuto da un Barbaro. Giustiniano gli rivela di aver perso un figlio e lo accoglie con paterno affetto (I, 6). Irene abbraccia finalmente il padre, mentre Antonina appare turbata e annuncia al marito la scomparsa di Proclo (I, 7). Giunge Eutropio con le guardie ed ordina a Belisario di deporre la spada e presentarsi all'imperatore (I, 8).

Nell'aula senatoria è convocato un incontro urgente (I, 9). Giustiniano rivela che Belisario è accusato di fellonia (I, 10) ed Eutropio mostra una lettera ove egli promette di uccidere l'imperatore per succedergli sul trono. Belisario nega decisamente e Giustiniano convoca Antonina, destinataria della missiva (I, 11). Avanzano Antonina, Irene ed Alamiro; la sposa conferma essere vera quella lettera e, in aggiunta, accusa il marito di parricidio, come le ha svelato Proclo sul letto di morte. Belisario rimane visibilmente scosso e racconta che un tempo aveva sognato che suo figlio avrebbe minacciato l'impero greco; preoccupato, s'era rivolto ad un sacerdote che gli aveva suggerito di sacrificare il figlio in nome della patria. Tutti inorridiscono, ma lo condannano a morte (I, 12).

PARTE SECONDA: L'ESILIO.

Nei pressi delle prigioni, popolani e soldati compiangono Belisario (II, 1). Alamiro chiede se è vera la notizia che Giustiniano ha tramutato la sentenza di morte in condanna all'esilio. Gli rispondono che è vero ma che Eutropio, con una frode, ha accecato Belisario (II, 2). Giunge Irene, intenzionata ad essere guida al padre; Alamiro vorrebbe vendicarlo (II, 3). Le guardie lo conducono fuori dal carcere; la vicinanza della figlia gli è di grande conforto (II, 4).

PARTE TERZA: LA MORTE.

Su monti inospitali camminano a fatica Irene e Belisario. Irene vede avanzare verso di loro un esercito di Barbari (III, 1). Canti di guerra rimbombano (III, 2); Alamiro e Ottario sono a capo dei guerrieri. Udendo la voce di Alamiro, Belisario s'alza in piedi, austero. Alamiro lo vede e si getta ai suoi piedi, poi s'abbracciano e scoprono d'essere padre e figlio. La medaglietta che cinge il collo di Alamiro reca la scritta "In questo segno vincerai" ed è la stessa che Antonina aveva donato al neonato Alessi; inoltre, il pugnale che reca con sé è quello di Belisario, con l'elsa istoriata con Giunio che immola i figli. Tutti si commuovono, ma Ottario esige che Alamiro mantenga la promessa di combattere con lui contro i Greci. Alessi, però, non osa schierarsi contro la patria ed alza il pugnale per uccidersi, ma Ottario lo ferma, lo libera dal giuramento e parte con i Barbari (III, 3).

Dalla sua tenda, Giustiniano rende noto che l'indomani scenderà sul campo di battaglia (III, 4). Antonina gli compare dinnanzi e confessa che Belisario è stato ingiustamente accusato da lei e da Eutropio. L'imperatore la condanna a morte e lei chiede soltanto di rivedere il consorte per implorare il perdono. Grida di gioia echeggiano dal campo (III, 5). Giunge Irene ed annuncia alla madre che suo figlio è vivo e che i nemici sono in fuga: al grido di "Belisario è con voi" le truppe greche si sono rianimate, sconfiggendo i Barbari (III, 6). Alessi però arriva dicendo che Belisario, ferito, sta spirando (III, 7). Tutti lo compiangono. Lui saluta Giustiniano e gli affida i figli, poi spira davanti ad Antonina che gli chiede perdono, non riceve risposta e muore ai suoi piedi (s. u.).

BELISARIO

Tragedia Lirica in tre Parti

Parte Prima

IL TRIONFO

Parte Seconda

L' ESILIO

Parte Terza

LA MORTE

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

Nel Carnovale dell' Anno 1836



VENEZIA

TIPOGRAFIA DI COMMERCIO

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

Fu base di questo lavoro, che oso offrirvi, una tragedia di Holbein, che il valente artista drammatico Luigi Marchionni ridusse per le scene italiane. Il *Belisario* di Holbein, pari a quello della storia, colse ovunque allori copiosi e meritati; reputerò il mio non meno avventuroso, se voi, delle cose teatrali integri e scienti giudici, gli accorderete una sola fronda di quegli allori.

Vivete felici.

L'autore

PERSONAGGI

GIUSTINIANO, Imperatore d'Oriente,
Signor *Saverio Giorgi*.

BELISARIO, supremo Duce delle sue armi,
Signor *Celestino Salvatori*.

ANTONINA, moglie di Belisario,
Signora *Carolina Ungher*.

IRENE, loro figlia,
Signora *Antonietta Vial*.

ALAMIRO, prigioniero di Belisario,
Signor *Ignazio Pasini*.

EUDORA, amica d'Irene,
Signora *Amalia Badessi*.

EUTROPIO, capo delle guardie Imperiali,
Signor *Adone Dell'Oro*.

EUSEBIO, custode delle prigioni,
Signor *Giovanni Rizzi*.

OTTARIO, Duce degli Alani, e dei Bulgari,
Signor *Giovanni Rizzi*.

CORI
Senatori, Popolo, Veterani, Alani, e Bulgari, Donzelle, Pastorelle dell'Emo

COMPARSE
Guardie Imperiali, Prigionieri Goti, Guerrieri Greci, Pastori dell'Emo.

L'azione ha luogo parte in Bisanzio, parte nelle vicinanze dell'Emo. L'epoca rimonta al 580 dell'era Cristiana.

I versi virgolati si omettono per brevità.

PARTE PRIMA.

IL TRIONFO.

SCENA PRIMA.

Atrio interno del Palagio imperiale, con trono a destra. A traverso dell'intercolumnio magnifica veduta di Bisanzio.

Senatori dalla Reggia, e popolo, accorrendo da più parti.

TUTTI

Serto erto di eterni lauri
Impongasi alla chioma
Del prode, onde Bisanzio
Emula fu di Roma.
Invitto Belisario,
Gloria di nostra età,
Quanto vivranno i secoli
Il nome tuo vivrà.
(*Si dileguano.*)

SCENA II.

Irene da un lato, Eudora dall'altro, entrambe con seguito di Donzelle.

IRENE

Corri, amica... voliam sulla sponda
All'amplesso del forte che arriva...
Vè: pe' trivi già il popolo inonda,
Odi il suon della calca festiva...
Delle trombe frammisto allo squillo
Del trionfo già l'inno intuonò,
Salutando l'augusto vessillo
Che il terror fra i nemici portò.
La man terribile – del vincitore
Di baci fervidi – io coprirò.
E al sen stringendomi – del genitore,
Rapita in estasi – d'amor sarò.
Un pianto tenero – forse gli accenti
Sul labbro timido – mi troncherà...
Ma quelle lagrime – sieno eloquenti;
Ma quel silenzio – tutto dirà!

TUTTE

Giorni di gloria – giorni ridenti
Brillar sul Bosforo – il ciel farà.
(*Partono.*)

SCENA III.

Antonina ed Eutropio, da opposte vie.

ANTONINA

Plauso! Voci di gioia!...

EUTROPIO

Il vulgo insano
Corre sul lido a festeggiar l'incontro

Del reduce tuo sposo.

ANTONINA

Mio sposo un parricida!

EUTROPIO

Oh!... Che favelli!

ANTONINA

Ascolta, e del mio sdegno

Abbi sicuro pegno. –

Lo schiavo di... colui, Proclo, morendo

A me narrò, che di svenare il figlio

Belisario gl'ingiunse, ond'ei lo trasse

Fuor di Bisanzio, e a trucidarlo il ferro

Alzò, ma il ferro dalla man gli cadde

E tutto inorridito

Abbandonò, fuggendo, il pargoletto

Sovra deserta sponda...

Pasto forse alle belve... o in preda all'onda!

EUTROPIO

Che intesi!... Ahi! snaturato genitore!

Io ti compiango.

ANTONINA

Immenso è il mio dolore!

Sin la tomba è a me negata!...

Sin le ceneri del figlio!

Ah! di lagrime il mio ciglio

Viva fonte ognor sarà...

Madre, oh Dio! più sventurata

Mai la terra non avrà!

EUTROPIO

Ti conforta: dell'eccesso

Pagherà quell'empio il fio;

Ma rammenta che promesso

Era un premio all'amor mio!

La tua destra...

ANTONINA

Or dimmi: ordita

Fu la trama?

EUTROPIO

È appien compita.

Una man fedele, esperta

Già le cifre simulò.

ANTONINA

La sua perdita?...

EUTROPIO

Fia certa.

ANTONINA

Vendicata almen sarò!

Ombra pallida e diletta,

Che t'aggiri a me d'intorno,

Meco esulta... è questo il giorno

Che il delitto punirà.

O desio della vendetta,
Tu sei vita a me soltanto...
Io versai dirotto pianto,
Altri il sangue verserà.

EUTROPIO

Irne incontro a lui frattanto...

Simular ti converrà.

(Le guardie imperiali cominciano a disporsi per l'atrio. Antonina ed Eutropio partono.)

SCENA IV.

Giustiniano, e guardie.

GIUSTINIANO

O nume degli eserciti,

A te sia laude eterna:

Guidò ne' campi italici

L'aïta tua superna

Il duce formidabile

Che i Goti debellò,

E il serto mio di splendida

Gemma novella ornò.

(Ascende al trono.)

SCENA V.

I predetti. Trionfo di Belisario. Esce prima la banda militare, che vien seguita dal popolo, quindi i Magistrati ed il Senato: segue poi con marcia trionfale l'esercito di Belisario. Alcuni guerrieri portano i tesori predati, fra i quali è la corona ed il manto di Vitige, re dei Goti.

Intanto che si avanzano le schiere si canta il seguente

CORO

L'inno della vittoria

Spanda sì forte un grido,

Che, valicato il pelago,

Scorra di lido in lido,

E dica ai regni nordici

In suono di terror:

"V'è un Belisario!" e i Barbari

Dipinga di pallor.

SCENA VI.

Belisario comparisce sopra magnifico carro: ha il capo cinto da una corona di alloro, ed un purpureo manto è sovrapposto alla sua aurea armatura. Sono d'intorno al Duce i Goti prigionieri, fra i quali è Alamiro: i veterani chiudono il trionfo.

CORO

Invitto Belisario,

Gloria di nostra età:

Quanto vivranno i secoli

Il nome tuo vivrà.

BELISARIO

Cesare, hai vinto; e l'itala contrada,

Di natura dolcissimo sorriso
Della vittoria è frutto.
Mira al tuo piè le spoglie opime, e questi
Giovani prigionieri, al cui valore
Mal rispondea fortuna.
Deh! se mercede alcuna
Sperar mi lice, tua pietade imploro
Per essi; e te, cui la pietade è istinto,
Non preghi indarno il vincitor pel vinto.

GIUSTINIANO

Tremendo in guerra, umano in pace, e sempre
Sei grande, o Belisario!
(Accennando i prigionieri.)

I lor destini

A te commetto.

(Scende dal trono.)

Abbracciarmi. – Rifulga

Alta letizia intorno,
Tutto festeggi così lieto giorno.

(Parte seguito dai Magistrati, dal Senato, e dalle guardie. L'esercito ed il popolo escono pel fondo.)

BELISARIO

Liberi siete. Addio.

(Ai prigionieri che cadono alle sue ginocchia, tranne Alamiro.)

(Li rialza; ed essi partono.)

Che veggio!... Il dono

Sprezzi forse, Alamiro?

ALAMIRO

Io?... Ti son grato;

Ma già tel dissi, al fianco tuo m'annoda

Tale un poter che libertà m'è grave

Lungi da te.

(Abbracciandolo.)

BELISARIO

Rimani

Adunque meco: in libertà rimani.

Ho tutto il cor commosso

Da ignoto affetto, che spiegar non posso!

Quando di sangue tinto,

E fra catene avvinto,

In riva al Trasimeno

Tratto mi fosti al piè,

Tenera voce in seno

Mi favellò per te!

ALAMIRO

Ah! se mi fia ricetta

Di Belisario il tetto,

Di mia crudel fortuna

Gli oltraggi scorderò...

Nel suol che a me fu cuna

Almen la tomba avrò.

BELISARIO

Sei tu greco?... Il ver dicesti?

ALAMIRO

Greco io son.

BELISARIO

Da chi nascesti?

ALAMIRO

Tal mistero il ciel m'asconde!...

Fui da un Barbaro allevato:

Ei del Bosforo alle sponde

Mi rinvenne abbandonato.

BELISARIO

E costui su greco suolo

Che traeva?

ALAMIRO

Desio di preda.

BELISARIO

Derelitto in terra e solo

Più non sei: per te succeda

Dì sereno a trista aurora.

Ebbi un figlio e lo perdei!...

La sua morte io piango ancora...

Or quel figlio a me tu sei.

ALAMIRO

Io tuo figlio!... a me tu padre!...

Ah! di gioia ho pieno il cor!

BELISARIO

Ne' miei lari...

ALAMIRO

Fra le squadre...

BELISARIO

Sempre insieme ...

ALAMIRO

Uniti ognor.

A 2.

Sui campi della gloria

Noi pugneremo a lato:

Trema o sorrida il fato,

Vicino a te starò...

La morte o la vittoria

Con te dividerò.

SCENA VII.

Appartamento nel palazzo di Belisario.

Irene ed Eudora, incontrandosi da parti opposte.

IRENE

Belisario vedeste?

EUDORA

Altrove ei mosse il piede,

E forse al tempio...

IRENE

Noi correremmo ver lui; ma all'alta gioia
Mal resse il cor di mia madre, e priva
Restò di sentimento.

Or ch'ella è in tutto calma,
Di letizia e d'amore esulti l'alma.

Vedrò al fine il padre amato
Dopo i lunghi miei lamenti,
Or che in Grecia sospirato
Tornò il Duce de' valenti
Quel che ognor sfida cimenti
Che i nemici debellò.

I trofei, le vinte schiere
Prova or son di quel potere
Che al trionfo lo chiamò.

(Damigelle frettolose.)

IRENE

Ebben! Qual nuova?

CORO

Il padre alla magion se n' viene.

IRENE

Oh gioia! Ov'è la madre?

(Eudora parte.)

Si affretti a un tanto bene.

CORO

Forse ella più impaziente

Ad incontrarlo uscì.

IRENE

(Alle Damigelle.)

Tenere spose madri amorose,

Cessate omai di palpitar.

Non più timori non più perigli,

A voi si rendono e sposi e figli

Tornate o popoli ad esultar.

CORO

Torniamo in giubilo ad esultar.

(Entra Belisario, Eudora, Antonina, e Donzelle.)

IRENE

Padre!...

(Correndogli incontro.)

BELISARIO

Irene, m'abbraccia...

IRENE

Alfin son teco!...

(L'abbraccia.)

Noi correremmo ver te; ma della gioia

Al violento assalto

Mal resse il cor della tua sposa, e priva

Finor di sentimento...

BELISARIO

Oh ciel! Traveggo!...

(Colpito dal turbamento di Antonina.)

Sulla turbata fronte...
Del duolo hai tu, non del piacer le impronte!
Che fu? Nuova sciagura...

ANTONINA

Nuova!... Ti rassicura:
Quale innanzi al partir, tal rivedrai
La tua magion... Sol Proclo il ciel... togliea
Da questa valle di dolore albergo,
(*Con accento vibrato.*)
E di colpe.

BELISARIO

(Il suo fallo Iddio perdoni!...)

SCENA VIII.

Eutropio, Guardie, Alamiro, Irene, Belisario.

EUTROPIO

Cesare a te m'invia: l'acciar deponi.

IRENE, EUTROPIO, ALAMIRO E DONZELLE

Come!...

BELISARIO

Vaneggi tu?...

EUTROPIO

Di arditi accenti

Passò stagion! Quell'orgogliosa fronte

Piega al voler d'Augusto.

IRENE

Ed osi?...

ALAMIRO

Audace!...

BELISARIO

Tacete... È forza l'obbedir... ma il brando

Di Belisario non lo avrà che un prode.

(*Lo dà ad Alamiro.*)

Andiamo.

(*Ad Eutropio con nobile intrepidezza.*)

IRENE

Padre!...

ALAMIRO

Signor, deh! lascia...

(*Volendo seguire Belisario, egli con un gesto autorevole impone loro di rimanere, e parte con Eutropio e le guardie.*)

EUDORA, DONZELLE

Oh cielo!...

ANTONINA

(Comincia la vendetta!)

ALAMIRO

Io fremo!...

IRENE

Io gelo!

(*Partono.*)

SCENA IX.

Aula senatoria.

Da un lato molti seggi fra' quali uno più elevato per l'Imperatore. Vi è un tavolino, su cui alcuni papiri, il volume delle leggi, ed una spada.

Senatori.

TUTTI

Che mai sarà!

Perchè solleciti

Così ne aduna?...

Sovrasta a Cesare

Sventura alcuna?

ALCUNI

Forse un colpevole

Punir si deve?

GLI ALTRI

Forse la patria

Danno riceve?

TUTTI

Ma il prence tacito

Qui volge e solo...

Nel volto torbido

Profondo duolo

Sulto gli sta!...

Che mai sarà!

SCENA X.

Giustiniano e Senatori.

GIUSTINIANO

(Va mestamente a sedere: ad un suo cenno tutti si adagiano.)

Sostegni del mio trono, un fero evento

Ogni gioia distrusse! Innanzi tratto

Accusato d'orribile misfatto,

Tal vi fia, che il vederlo, il sol vederlo

Vi agghiaccierà le vene.

SENATORI

Chi?

GIUSTINIANO

Belisario.

SENATORI

Belisario!

GIUSTINIANO

Ei viene.

SCENA XI.

Belisario fra Guardie, Eutropio dal lato opposto, e detti.

Belisario si avvanza imperturbato.

GIUSTINIANO

S'apra il giudizio.

(Un senatore siede presso il tavolino. Eutropio va a collocarsi in piedi accanto ad esso.)

EUTROPIO

Belisario accuso

Di fellonia!

BELISARIO

Che intendo!

EUTROPIO

Al declinar di questo giorno istesso

Del suo trionfo le ribelli squadre,

Da lui compre e sedotte,

Dovean, franta ogni legge, e spento il Giusto,

(Indicando Giustiniano con simulato raccapriccio.)

Coronare il suo crin del serto augusto.

BELISARIO

Calunnia infame!

EUTROPIO

A contestar l'accusa

Queste produco sue medesme cifre.

(Accennando i papiri sul tavolino.)

BELISARIO

Ch'io vegga.

(Lanciandovi uno sguardo.)

È ver, son mie.

GIUSTINIANO

Leggile.

BELISARIO

(Dopo aver letto.)

Orrenda

Inesplicabil trama!...

Son questi i fogli che inviai dal campo

Alla consorte... ma d'averno forse

Una furia maligna

Alle amorose note altre ne aggiunse!

GIUSTINIANO

Dunque?

BELISARIO

Il vero chiarir potria la sposa,

Ma che non libra Astrea sull'equa lance

L'odio e l'amor m'è noto.

GIUSTINIANO

Ella s' avanzi.

SCENA XII.

I suddetti ed Antonina, seguita da Irene ed Alamiro.

BELISARIO

Irene sposa... ah! voi nol crederete...

Mi trasse iniqua sorte

pel cammin del trionfo incontro a morte.

ALAMIRO

A morte!

IRENE

Oh Dio!

BELISARIO

Rimira.

Su questi fogli, che smarristi al certo,

Nemica man fra le mie cifre intruse

Segni ribelli.

(Dà i fogli ad Antonina che cerca nascondere la sua orribile agitazione.)

Or leggi,

E dì se tu gli avesti

Tali, o donna, da me.

ANTONINA *(Rinfrancata da uno sguardo furtivo di Eutropio.)*

Sì.

BELISARIO

Sì, dicesti? *(Come colpito da un fulmine.)*

(Irene, Alamiro, Giustiniano, ed i Senatori fanno un movimento di sorpresa e di orrore.)

IRENE

Ah madre!...

GIUSTINIANO, SENATORI

É reo?...

ANTONINA

Sincero

Fu il labbro mio.

ALAMIRO

Crudel!

BELISARIO

Sposa, ed attesti!...

ANTONINA

Il vero.

GIUSTINIANO, SENATORI

Reo Belisario!

TUTTI TRANNE ANTONINA ED EUTROPIO

Oh ciel!

BELISARIO

Da chi son io tradito!...

Non reggo a tanto duol!...

E ancora inorridito

Non si nasconde il sol!

ANTONINA

(Renda il mio core ardito

Tutto il materno duol...

L'iniquo sia punito,

E poi m'inghiotta il suol)

IRENE

(Non regge il cor ferito

Non regge a tanto duol!...

Ah! fugga inorridito,

A noi si asconda il sol!)

ALAMIRO

(Eccesso empio, inaudito!

Ira m'ingombra e duol...
Non fugge inorridito...
Non si nasconde il sol?)

EUTROPIO

(Renda quel core ardito
Tutto il materno duol)

GIUSTINIANO, SENATORI

(Tramonterà vestito
Per noi di lutto il sol!)

BELISARIO

(Conducendo la figlia ad Antonina.)

Madre tu fosti, e moglie:
L'infame accusa or toglie
La vita a me, l'onore:
Ad essa il genitore!
Se tacque nel tuo petto
Il maritale affetto,
Dovea nell' alma impura
Tacerti ancor natura?

ANTONINA *(Volgendosi ai Senatori.)*

Natura invoca, e scempio
Egli ne fea... quest'empio!...

BELISARIO

Che!...

ANTONINA

Proclo...

BELISARIO

Ebben?

ANTONINA

Morendo

Svelò l'arcano orrendo.

BELISARIO

Dio!...

(Retrocede vacillando, e coprendosi il volto con estremo terrore.)

IRENE e ALAMIRO

Freme!...

GIUSTINIANO e SENATORI

Asconde il ciglio!...

ANTONINA

Quel mostro uccise il figlio!

IRENE e ALAMIRO

Ahi!

GIUSTINIANO e ANTONINA

Parricida ancor!

IRENE, ALAMIRO, GIUSTINIANO e SENATORI

Oh giorno di terror!

(Giustiniano ed i Senatori si alzano e circondano Belisario rabbriviti.)

BELISARIO

(È convulso a segno di non poter parlare; egli accenna all'Imperatore ed al Senato di frenare il raccapriccio ed ascoltarlo; e dopo si volge ad essi con voce interrotta.)

Sognai... fra genti... barbare...
 Terribile un guerriero...
 Che minacciava... i cardini
 Crollar... del greco impero.
 Chiesi di lui... ripetere
 Del figlio intesi il nome...
 Nel sen mi corse un brivido!...
 Mi si drizzar le chiome!
 Interpretò lo spirito
 Del sogno un uom di Dio.
 Ed all'oriente infausto
 Predisse il sangue mio.
 Fremetti... della patria
 Crudo mi fè il periglio...
 Mandò natura un gemito...
 E cadde estinto il figlio.
 IRENE e ALAMIRO/ANTONINA e EUTROPIO
 Misero genitor!/Barbaro genitor!
 GIUSTINIANO e SENATORI
 Oh giorno di terror!
 ANTONINA
 Pera l'empio che offese natura...
 Cielo e terra colpevole il grida...
 Non lo sposo, il crudel parricida
 Spento plachi il mio giusto furor.
 Ah! dovunque mi volgo, m'aggiro
 L'ombra inulta del figlio rimiro!
 La sua voce, il suo gemito estremo
 Mi ricerca le fibre del cor.
 BELISARIO
 Per me suona già l'ora funesta...
 Empia sposa la scure mi appresta!
 Ah! tu almen sulla tomba paterna
 Spargi, o figlia, una lagrima, un fior.
 (*Al Senato.*)
 Se mi danna l'offesa natura,
 Se di morte colpevol mi grida,
 Grecia taccia... mi fè parricida
 Della patria il santissimo amor.
 IRENE e ALAMIRO
 (Le sue leggi sconvolse natura!
 Reo di morte sua sposa lo appella!...
 Ahi! del padre/prode tramonta la stella!
 Tutto è duolo, spavento ed orror!)
 EUTROPIO
 (Il rigor dell'estrema sciagura
 Su quel capo abborrito già piomba:
 La sua colpa gli aperse la tomba,
 Ve lo spinge vendetta ed amor.)
 GIUSTINIANO e SENATORI
 (Freme il turbine, il cielo si oscura,

Mugghia il tuono, ed in tanta procella

D'oriente sparisce la stella!

Tutto è duolo, spavento ed orror!

Belisario è condotto altrove dalle Guardie, Irene ed Alamiro lo seguono desolati. Antonina ed Eutropio si allontanano per lato opposto. Giustiniano ed i Senatori rimangono atteggiati di grave dolore.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

L'ESILIO.

SCENA PRIMA.

Parte remota di Bisanzio, da un lato ingresso delle prigioni.

Molti Veterani ed alcuni del popolo, sparsi per la scena in diversi gruppi.

TUTTI

Oh Duce!...

VETERANI

Oh eccesso orribile!...

POPOLO

Oh di funesto!

TUTTI

Questo di tue vittorie,

Il frutto è questo!

SCENA II.

Alamiro e detti.

ALAMIRO

Voi piangete, amici!

Di Belisario voi piangete! Ah dunque

Fama bugiarda a me suonò che avea

Cesare in bando la mortal sentenza

Di Belisario commutata? Iniqua

Sentenza, che livor dettò per certo,

E non giustizia, al rio Senato!

CORO

Il vero

Udisti, sì; ma d'un misfatto estremo

Non giunse il grido a te: lo ascolta.

ALAMIRO

Io tremo!

CORO

Comando fu di Cesare,

Che il volto suo giammai

Veder più non dovessero

Di Belisario i rai.

Eutropio scellerato,

Da un demone ispirato,

Con sanguinosa frode

Il cenno pervertì.

ALAMIRO

Che osò quel vil? (*Palpitante.*)

CORO

Del prode

Sugli occhi estinse il dì.

(Alamiro, inorridito, si copre il viso con ambe le mani. Lungo silenzio.)

ALAMIRO

A sì tremendo annunzio

Gelar m'intesi il core!...

Entro le vene un fremito
Correr mi fè l'orrore;
E le cadenti lagrime
Sul ciglio m'impietrò!
Del dì la luce infausta
Per sempre a me s'asconda,
Cupra me pur la squallida
Notte che lui circonda...
Almen l'orrendo strazio
Del grande io non vedrò. –
CORO
Vien la figlia!
ALAMIRO

In quale stato!

SCENA III.

Irene, Eudora, Donzelle e detti.

ALAMIRO

Il tuo duolo, il tuo spavento
Ben m'attestan che svelato
T'era già l'atroce evento.

IRENE

Ah purtroppo!

ALAMIRO

Chi fia guida

Nell'esilio a quel tradito?

IRENE

Io.

ALAMIRO

Sta bene: a me s'affida
Altro incarco, e sia compito...
(Non a caso questo brando
Belisario a me donò!
L'empia trama... il crudo bando
Vendicar ben io saprò.)
Misera figlia... Irene addio.
Di me favella col genitor.
(Il suo tormento accresce il mio!...
Quel pianto amaro mi scende al cor!
Trema Bisanzio! sterminatrice
Su te la guerra discenderà;
Ed ogni lagrime dell'infelice
Un rio di sangue ti costerà!)

IRENE

Ahi! la tua vista, padre infelice,
Il cor nel petto mi squarcerà!

EUDORA e CORO

Chi non compiangere quest'infelice
Ha cor di tigre... o cor non ha.
(*Alamiro parte.*)

IRENE

Amici, è forza separarci... A voi

Raccomando la madre...

Deh! non piangete; or di costanza ho d'uopo.

Quando lungi sarò, de' casi miei

Parlando nel pensier spargete allora

Del sovvenir la lagrima pietosa.

(Li abbraccia.)

Non più... Vi arrida il ciel.

(A tutti che si allontanano piangendo. Ella rimane un momento in tetro silenzio, quindi è scossa dallo stridore della ferrea porta delle prigioni, che si dischiude.)

S'apre la trista

Soglia crudel!... Chi n'esce?... Oh fera vista!

(Retrocedendo inorridita.)

SCENA IV.

Belisario, Eusebio, Guardie, e detti.

BELISARIO *(Ha una benda oscura sugli occhi.)*

Aura più lieve qui respiro! Ah dunque

Fui dal mio carcer tratto!

IRENE

(Ahi! non oso mirarlo!)

EUSEBIO

È qui dappresso

Stuolo guerrier che deve

Al boreal confine

Tradurti.

(Irene porge ad Eusebio un papiro, ed egli lo legge con sorpresa.)

Belisario, un regal cenno

Chi ti conduca nell'esilio invia.

Ho di pietà compresa,

Di duol, di meraviglia

L'anima tutta! O sovrumana figlia!) *(Parte.)*

BELISARIO

O tu, che della eterna, orribil notte

Che ricopre il mio ciglio

Esser devi la stella, a me t'appressa.

IRENE

(Ciel!...)

BELISARIO

Dove sei?

(Irene gli porge la destra.)

Tu dunque

Nell'aspro esilio vuoi seguirmi? Ah! certo

Infelice esser dei, che pietà senti

D'un infelice!

IRENE

(Il mal... frenato pianto...)

Niega al labbro gli accenti!...)

BELISARIO

Ai lari miei

Vanne... vola... ritorna... io qui t'aspetto...

Vo' per l'ultima volta

Veder mia figlia... Oh Dio! vederla! – Il labbro,

Fino il mio labbro stesso,

Prestar fede non puote all'empio eccesso!

Se vederla a me non lice,

Bramo udirla... udirla almeno!

Qui l'adduci, ah! fa che al seno

La mia figlia io stringa ancor.

Benedir quell'infelice

Non si vieti al genitor.

IRENE (*Interpolatamente ai versi che precedono.*)

(Chi mi regge... chi m'aita

In sì barbaro momento?

L'alma, oh Dio! mancar mi sento!...

Sento, oh Dio, spezzarsi il cor!

Ah! per me, per me la vita

Sarà tutta di dolor!)

BELISARIO

Va, la guida a queste braccia.

(*Irene gli bacia la mano bagnandola di lagrime.*)

Che! tu piangi!

IRENE

Padre!

(*Cadendo alle sue ginocchia.*)

BELISARIO

Oh Dio...

La sua voce!...

IRENE

Ah! padre mio!

BELISARIO

Sei tu, figlia?...

IRENE

Ed al tuo piè.

BELISARIO

Sorgi Irene... il padre abbraccia...

E fia ver!...

IRENE

Son io!...

BELISARIO

Con me!...

Ah se potessi piangere,

Di duol non piangerei...

Di tenerezza lagrime

Di gioia io spargerei...

Non son, non son più misero

Figlia, vicino a te!

IRENE

Seguirti io vo', dividere

Il tuo crudel destino,

Le pene dell'esilio,
Gli stenti del cammino...
E nella tomba scendere,
O padre mio, con te.

BELISARIO

Ma tu, seguendo un povero,
Di cibo, e di ricetto
Sovente avrai penuria.

IRENE

Un antro a me fia tetto,
E frutti avrò dagli alberi,
Umor dal fonte avrò.

BELISARIO

Ma sola, per gl'insospiti
Deserti!...

IRENE

E non son teco?

BELISARIO

E se d'affanni carico,
Più che d'età, il cieco,
Soccombe?

IRENE

Allor degli orfani

Il padre invocherò.

BELISARIO (*Vivamente commosso.*)

Dunque andiam: de' giorni miei

Tu sei l'angelo, tu il duce:

Tu fra l'ombre sei la luce

Del tradito genitor,

E degli occhi che perdei

Tu mi sei più cara ancor!

IRENE (*Volgendo gli occhi al cielo.*)

O Signor, tu sei ristoro

Di chi soffre ingiusto oltraggio,

Deh! su noi tu spandi un raggio

Del celeste tuo favor.

Per mio padre io sol t'imploro

Dio di pace, Dio d'amor.

(*Partono circondati dalle guardie.*)

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.

LA MORTE.

SCENA PRIMA.

In fondo i gioghi altissimi dell'Emo. Il davanti è ingombro d'alberi e sassi muscosi.

Belisario, senza benda, ed Irene; entrambi avanzandosi a stento, come persone travagliate da lungo viaggio.

IRENE

Qui siedì, o padre, e le tue stanche membra

Abbian dopo il penoso

Lunghissimo cammin breve riposo.

(Facendolo sedere sopra di un sasso: ella si adagia a' suoi piedi, appoggiando il capo alle ginocchia di lui.)

BELISARIO *(In tuono querulo ed accarezzandole il capo.)*

Di te m'incresce... Ah! l'astro

Che sì fulgente al nascer tuo splendea,

Con gli occhi miei s'estinse...

(Lontano squillar di trombe, che vien ripetuto da tutti gli echi delle balze circostanti.)

Al clangor di barbarici metalli

Odo i monti muggir, muggir le valli.

(Irene ascende una roccia per osservare da lontano.)

È dunque ver quanto narrare udimmo,

Che un torrente di Barbari dall'Emo

Precipita, ed il corso ad arrestarne

Muovon l'armi d'Augusto!

IRENE

Oh ciel!

BELISARIO

Che vedi?

IRENE

Lunga tratta d'armati a questa volta

Rapida muove... Ah! Padre *(Tornando a Belisario.)*

Fuggiam...

BELISARIO

Non fugga Belisario.

IRENE *(Conducendolo entro uno speco incavato a piè d'una rupe.)*

Almeno

Meco ritratti di quest'antro in seno.

SCENA II.

Dalle sommità dell'Emo discende un'orda di Alani e Bulgari. Alamiro ed Ottario sono fra i Duci. Al suono di barbari strumenti si dice il seguente Coro, ripetuto sempre dall'eco.

Diffondasi terribile

Grido di guerra:

Tremi la terra,

Rimbombi il ciel.

E all'urto irresistibile

Di nostra possa

Scorra per l'ossa

De' greci un gel.

SCENA III.

Belisario ed Irene compariscono sul limitare dell'antro e detti.

ALAMIRO

Impavidi guerrieri,
Quel che vedemmo veleggiar da lungi
Nembo di polve, le coorti asconde
Del greco imperator: l'ora s'appressa
Delle pugne.

(Sommessamente fra loro.)

BELISARIO

Qual voce!

IRENE

È Alamiro.

OTTARIO

E tu credi

Che all'opra ne fian ligi?...

ALAMIRO

Sì, risuonar di Belisario il nome
Udrassi appena, e i prodi,
Che sotto l'elmo incanutir seguendo
L'invitto duce, a vendicarne i torti
Pugnando avrem consorti.

OTTARIO

Dunque s'incontri l'inimico.

ALAMIRO

All'aure

Delle battaglie alzate

La voce.

OTTARIO

All'armi!

CORO

All'armi!

(Avviandosi.)

BELISARIO

Olà fermate.

(Gettando il bastone ed atteggiandosi a maestoso contegno.)

ALAMIRO

Belisario!

OTTARIO e CORO

Egli!...

(Lo circondano compresi di meraviglia.)

ALAMIRO

Ah! stringo

Le tue ginocchia...

BELISARIO

Scostati...

Degno non sei tu di baciare la polve
Che calpesta il mio piè. – D'ingiusta guerra
Far strumento il mio nome! E me chiamasti
Padre! E greco sei tu? – Vil menzognero!

ALAMIRO

Quel detto al cor m'è fero
Più di mortal saetta!
Non son uso a mentir... Su greco lido
Da vandalo nocchier lattante ancora,
Fui raccolto.

IRENE

Ah! che dici!...

BELISARIO

Qual grido!... E perchè tremi?
(Sempre appoggiato all'omero d'Irene.)

IRENE

O padre, il giorno
Che dal fatal consesso uscì la madre,
A me svelò che il servo tuo non spese
Il pargoletto Alessi, ma sul margo
Lo abbandonò del mar...

BELISARIO

Che ascolto!...

ALAMIRO

Ah! forse!...

BELISARIO

Tu dunque?...

ALAMIRO

Il vero io dissi.

(Si trae dal seno una croce annodata ad una catena.)
Su questo della fè simbolo augusto,
Che sino dalle fasce
Al collo mi pende, lo giuro.

BELISARIO

Oh figlia,

Deh! tu rimira.

IRENE

Avvi sull'orlo il motto:

“In questo segno vincerai”.

BELISARIO

La madre

D'Alessi al collo il divin segno impose
Nel dì che a lui diè vita,
Ed egualmente... il pio...
Motto sculto vi... stava...

IRENE e ALAMIRO

Eterno Iddio!

BELISARIO, IRENE, ALAMIRO

Ch'ei/io fosse/i... Oh quai momenti!

Parla... prosegui ancor...

(IRENE e BELISARIO ad ALAMIRO, – ALAMIRO a BELISARIO)

(Mi mancano gli accenti...)

La gioia opprime il cor!)

IRENE

Di!... su qual riva il barbaro

T'invenne?

ALAMIRO

Ove con l'onde

Del maestoso Bosforo

Il Ponto... si confonde.

IRENE

Fui quivi!...

BELISARIO

Ah! frena i palpiti,

Cuor mio...

IRENE

Nè dell'evento

Un pegno... un qualche indizio...

Avesti?

ALAMIRO

Or mi rammento!...

Questo pugnale il vandalo

Raccolse a me dappresso.

BELISARIO

Oh s'io vedessi!

IRENE

Ah! porgilo...

BELISARIO

È qui sull'elsa espresso...

Forse un romano?...

ALAMIRO

È Giunio

Che immola i figli...

BELISARIO

È il mio

È... il mio pugnale!...

IRENE

Più dubbio

Non resta... omai...

ALAMIRO

Son io

Figlio di Belisario?

OTTARIO e CORO

Suo figlio!

BELISARIO

Alessi... qui...

(Stendendogli le braccia.)

ALAMIRO

Padre!...

IRENE

Fratello!...

BELISARIO

Abbracciami!...

TUTTI

Oh avventurato di!

(Alamiro, ora Alessi, si è precipitato fra le braccia del padre, che gli tiene la destra sul capo: Irene stringe teneramente il fratello al seno. Analogo movimento dei Barbari.)

BELISARIO, IRENE, ALAMIRO
Se il figlio/fratel/padre stringere
Mi è dato al seno,
Più non desidero,
Son pago/a appieno.
Sfido i tuoi fulmini,
Sorte crudel.

A questo tenero
Soave amplesso
Tanto del giubilo
È in me l'eccesso,
Che parmi d'essere
Rapito/a in ciel!

BELISARIO
Figli, partiam: qui l'aura
È d'atre nebbie infesta,
Ma non fia tardo a sperderle
Il vento.

OTTARIO e CORO

Olà, t'arresta.

Rendimi il Duce: mutuo
Ne stringe un giuramento
Fin che non sia Bisanzio
Spianata al suol.

BELISARIO

Che sento!

OTTARIO e CORO

E il patto inviolabile
Non scioglierem giammai.

BELISARIO

Giurasti?

(Ad Alamiro che gli sta d'accanto.)

ALAMIRO

Allor... *(Interdetto.)*

BELISARIO *(Con forza.)*

Rispondimi:

Giurasti?

ALAMIRO

È ver, giurai.

Sol morte il voto infrangere

Può che mi stringe seco...

Dunque si muoia...

(Impugnando lo stile per trafiggersi.)

IRENE e OTTARIO

Arrestati...

(Trattenendogli il braccio.)

OTTARIO

No 'l fermi tu?

(Scuotendo Belisario.)

BELISARIO

Son cieco. *(Con sublime intrepidezza.)*

OTTARIO

Vivi: io scioglio la sacra alleanza.

(Ottario disarmo Alessi e lo spinge verso Belisario.)

OTTARIO e CORO

Noi rechiamo a' nemici la morte.

È segnata de' greci la sorte...

Belisario fra lor non sarà!

IRENE, BELISARIO e ALAMIRO

Fia delusa l'ardita speranza:

Regge un nume dei Greci la sorte.

Per la patria pugnando da forte

Belisario ogni greco sarà.

(Squillano le trombe dei Barbari, ed essi partono guidati da Ottario. Belisario coi figli entra dal lato medesimo, ma per altra via.)

SCENA IV.

Tenda di Giustiniano, che aprendosi nel mezzo, lascia scorgere nell'ultima distanza le sommità dell'Emo.

Giustiniano e Guardie.

GIUSTINIANO *(Ad alcune guardie che, ricevuto l'ordine, partono.)*

Itene al campo, e sia palese al duce

Ch'io giunsi, e che prefiggo

Alla battaglia il nuovo dì.

SCENA V.

Antonina e detto.

Ella è cinta di gramaglie, il suo volto è pallido e consunto, la sua chioma scarmigliata: giunta appena si arresta ansante sul limitare.

GIUSTINIANO

Chi veggio?

ANTONINA

Un'empia.

GIUSTINIANO

A che venisti?

ANTONINA

A far palese

Delitto orrendo.

GIUSTINIANO

E scioglierai tu sempre

Ad accusar le labbra?

ANTONINA

Oh! chiuse allora

Morte le avesse, che menzogna infame

Ad attestar si aprì! *(In tono solenne.)*

Inorridisci o Cesare: quel grande

Che mio consorte più nomar non oso,

È innocente.

GIUSTINIANO (*Vivamente colpito.*)

Che dici!

ANTONINA

Le cifre accusatrici

Man compra simulò: del tradimento

Eutropio ebbi ministro.

GIUSTINIANO

Ah! scellerati!...

Morte ad entrambi...

ANTONINA

Morte?...

È giusta... la desio... – Per queste balze
Corro in traccia di lui... Morire io voglio,
Ma pentita al suo piè... ma ch'io distolga
Dal nefando mio capo

L'alta minaccia del flagello eterno,
S'apra per me la tomba, e non l'averno.

Da quel dì, che l'innocente
Spinsi in preda a tanti affanni,
Da quel dì che il ciel clemente
Cancellar dovea dagli anni,

De' viventi l'odio io sono...
Di me stessa io son l'orror...

La speranza del perdono
Sol mi regge in vita ancor.

(*Odesi fuor della tenda un rumore che si avvicina, e voci che gridano.*)

VOCI

Vittoria!

GIUSTINIANO

Intorno echeggia

Di liete grida il ciel!... Che fia?... Si veggia...

SCENA VI.

Irene circondata dai Pastori dell'Emo e dalle Guardie imperiali, e detti.

GIUSTINIANO

Irene!...

ANTONINA

Figlia!...

IRENE

Oh madre!...

Fauste nuove ad entrambi... Il figlio tuo
Spento non è.

ANTONINA

Che parli!...

IRENE

In Alamiro

Abbracciarlo potrai.

ANTONINA

Ciel!... Non deliro?...

Tu non m'inganni?...

IRENE (*A Giustiniano.*)

Fugge

L'oste nemica.

GIUSTINIANO

Fugge!

IRENE

Inarcherai

Per la sorpresa il ciglio, allor che noto

Il vincitor de' barbari ti fia.

GIUSTINIANO

Chi?... Parla.

IRENE

Belisario.

ANTONINA

Ei!...

GIUSTINIANO

Come, narra,

Come potea?...

IRENE

La china

D'un erto colle che sovrasta al campo

De' greci scendevam, quando le trombe

Squillare udimmo... Impetuoso turbine

Su tuoi piombò l'Alano, e i tuoi fuggiro.

Ciò dissi al padre che avvampò di sdegno,

E dal figliuol scortato

Discese al pian, "Fermatevi" esclamando:

Belisario è con voi. La nota voce

I fuggitivi arresta;

Torna la speme in ogni cor... Sul carro

Del sommo Duce alzan l'eroe repente;

E quei l'occhio è del campo, egli la mente.

Tutto cangiasi allor... quanto l'aspetto

Di Belisario ardir nei Greci infonde,

Tanto ne scema ai Barbari! Tremenda

Arde, ma breve la tenzon... scomposte

Son già le file del nemico, infrante

Già le temute insegne...

Chi pria fuggava or fugge, o cade estinto,

Trionfa il Greco, il vincitore è vinto.

GIUSTINIANO

Oh giorno!... Oh Belisario!...

ANTONINA

Ah! pria ch'io muoia

Una lagrima ancor spargo di gioia!...

(Si sente di lontano un funebre suono di trombe misto di grida dolorose. Tutti sono colpiti dal presentimento di somma sciagura.)

TUTTI

Di pianto, di gemiti

Il cielo rimbomba!

In suono funereo

Echeggia la tromba!
Ignoto terror
Mi scende nel cor!

SCENA VII.

Alessi e detti.

ALAMIRO

Piangete: son nunzio
Di nuova dolente.

IRENE

Il padre?...

ANTONINA

Quai palpiti!...

ALAMIRO

Dall'orda fuggente
Un dardo partì,
E a morte il ferì.

IRENE

Ahi padre!

ANTONINA e GIUSTINIANO

Qual fulmine!

ALAMIRO

Ei tratto qui viene...

SCENA ULTIMA.

Accompagnato da lugubre musica vien condotto Belisario sugli scudi dei Veterani. Guardie e detti.

TUTTI TRANNE BELISARIO

Funesto spettacolo!

IRENE

Me misera!... *(Correndo al padre.)*

BELISARIO

Irene!

TUTTI TRANNE BELISARIO

Ricopriti o ciel
D'un lugubre vel.

GIUSTINIANO

Amico... *(Con voce soffocata dal pianto e stringendo la destra di Belisario.)*

BELISARIO

A te, Cesare,

Dei figli la sorte
Affido... rammentalo...
Nell'ora... di... morte...

GIUSTINIANO

Lor padre sarò.

ANTONINA *(Cadendo a piè di Belisario nell'estrema desolazione.)*

Perdono...

(Belisario tocca dalla di lei voce, schiude la bocca, e fa un movimento come per alzarsi, ma la parola vien meno sulle convulse sue labbra, un tremore lo investe in tutta la sua persona, e ricade estinto.)

TUTTI

Spirò!

(Lungo ed angoscioso silenzio. Antonina resta immobile nel suo terrore, con gli occhi spaventevolmente fitti sul corpo di Belisario.)

ANTONINA *(Prorompendo in tutto l'impeto della disperazione.)*

Egli è spento, e del perdono

La parola a me non disse.

Di mia voce udendo il suono

Forse in cor me maledisse...

Forse in ciel del fallo mio...

Or m'accusa innanzi a Dio... –

In eterno è a me rapita

Ogni speme di mercè.

GIUSTINIANO e CORO

Aborrita dai mortali,

Condannata dall'Eterno,

Vivi, iniqua, e tutti i mali

Prova in terra dell'averno...

Frema il cielo a te d'intorno...

Nieghi a te la luce il giorno...

Ogni istante di tua vita

Cruda morte sia per te.

ANTONINA

Cielo irato hai sciolto il corso

Al tremendo tuo furore!...

Non ha speme il mio rimorso...

Non ha pianto il mio dolore...

Calpestata, oppressa, abbietta,

Sin dai figli maledetta,

Ogni istante di mia vita

Un supplizio fia per me.

(Fugge dissennata, ma giunta innanzi al cadavere di Belisario, si arresta ad un tratto, e cacciandosi le mani fra' capelli, ed alzando uno strido, precipita al suolo.)

IRENE e ALAMIRO

La sciagura è omai compita!

Tutto il ciel rapisce a me!

(Movimento universale di orrore.)

FINE.

L'ASSEDIO DI CALAIS

Dramma lirico in tre atti

Musica di Gaetano Donizetti – Napoli, Teatro San Carlo, 1836

PERSONAGGI E INTERPRETI

EDOARDO III	Luigi Lablache (baritono)
ISABELLA	Eloisa Manzocchi (soprano)
EDMONDO	Nicola Tucci (tenore)
UN INCOGNITO	Pietro Gianni (basso)
EUSTACHIO DE SAINT-PIERRE	Paul Barroilhet (baritono)
AURELIO	Almerinda Manzocchi (mezzosoprano)
ELEONORA	Caterina Barili Patti (soprano)
GIOVANNI D'AIRE	Sig. Cimino (tenore)
GIACOMO DE WISANTS	Sig. Freni (tenore)
PIETRO DE WISANTS	Giovanni Revalden (baritono)
ARMANDO	Giuseppe Benedetti (basso)

L'ASSEDIO DI CALAIS|*DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|*La sera de' 19 novembre 1836.*|IN OCCASIONE DEL GIORNO ONOMASTICO|DI|S. M. MARIA ISABELLA|REGINA MADRE|DI S. M. IL RE N. S.|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1836.

Epoca di composizione: giugno-settembre 1836.

Prima rappresentazione: 19 novembre 1836.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Di notte, mentre i guerrieri inglesi dormono in un accampamento nei pressi di Calais, Aurelio si cala da una fune, ruba del pane e lo lega alla corda che qualcuno ritira. All'improvviso un inglese lo nota, dà l'allarme ed egli fugge, poi si tuffa nel mare (I, 1). All'alba, nel Palazzo Municipale di Calais, Eustachio deplora lo stato di inedia in cui versa la città e teme per il figlio Aurelio che ritarda. (I, 2) Giunge sua nuora Eleonora e, affranta, gli comunica che Aurelio è perduto: avventuratosi tra i nemici per recuperare cibo per il loro bambino affamato, non è più tornato (I, 3). Arriva Giovanni esultante poiché Aurelio s'è salvato (I, 4) e, infatti, questi corre ad abbracciare il padre e la sposa. Ma un rimbombo inquietante proviene dalla città (I, 5). Giovanni annuncia che il popolo avanza verso il Palazzo, aizzato da alcuni traditori che incolpano Eustachio della carestia (I, 6). Giunti presso il Maire, costoro alzano le spade, ma si arrestano davanti al suo atteggiamento intrepido ed autorevole. Eustachio intuisce che l'Incognito che guida i rivoltosi è un Inglese, le guardie lo disarmano e tutti gli altri gli chiedono perdono, mentre s'innalzano grida di guerra contro gli invasori (I, 7).

ATTO SECONDO

Aurelio, addormentatosi accanto al figlio, sogna che gli Inglesi entrano in città e s'avventano su di lui e sul suo bambino. Svegliatosi angosciato, interpreta il sogno come un triste presagio (II, 1). Giovanni gli comunica che è arrivato un messaggero del re inglese per trattare la pace (II, 2). Magistrati e Ufficiali sono già riuniti nella sala delle udienze, mentre all'esterno il popolo invoca pietà (II, 3). Il messaggero comunica che re Edoardo III è disposto a concludere la guerra se sei cittadini di Calais si recano da lui per essere giustiziati. Tutti s'indignano, tranne Eustachio che, magistrato supremo, promette le sei vittime entro sera; quindi firma un foglio ed invita altri volontari ad unirsi a lui. Aurelio vorrebbe sostituire il proprio nome a quello del padre, che però non glielo permette. Infine le sei vittime inneggiano alla patria e s'incamminano (II, 4).

ATTO TERZO

Edoardo III attende impaziente (III, 1) e quando il messo l'assicura che le sei vittime stanno arrivando, esulta (III, 2). La Regina lo raggiunge tra il clamore delle trombe (III, 3). All'arrivo delle vittime, sul campo cade un lugubre silenzio (III, 4). Il Re rimane sorpreso nel vedere il Maitre alla testa delle vittime; Eustachio gli consegna le chiavi della città ed egli pronuncia la condanna a morte (III, 5), tra il fragore dei tanti cittadini di Calais recatisi in campo nemico per implorare pietà (III, 6). La Regina interviene e, vedendo le accorate suppliche dei congiunti delle vittime, s'inginocchia davanti al Re e lo prega d'essere clemente. Il Re la rialza e perdona i cittadini di Calais, mentre nel campo si diffondono canti di giubilo (III, s.u.).

L' ASSEDIO DI GALAIS

Dramma lirico in tre atti

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO

La sera de' 19. novembre 1836.

IN OCCASIONE DEL GIORNO ONOMASTICO

DI

S. M. MARIA ISABELLA

REGINA MADRE

di S. M. il Re N. S.



NAPOLI,

Dalla Tipografia Glautina,

1836.

La poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del Cavaliere GAETANO DONIZETTI, maestro onorario di S. A. R. il Principe di Salerno, e Maestro di contrappunto e composizione nel Real Conservatorio di Napoli.

I balli analoghi sono composti dal Sig. SALVADORE TAGLIONI, Maestro di perfezionamento delle Reali Scuole di ballo e compositore de' Reali Teatri di Napoli, tranne la danza scozzese, ch'è del Sig. HENRY

Architetto de' Reali Teatri, Sig. Cav. *D. Antonio Niccolini*.

1. Veduta del porto di Calais, assediata per terra e per mare (notte rischiarata dalla luna) Eseguita dai signori *Pelandi*, e *Galluzzi Leopoldo*.

2. Sala terrena negli appartamenti di Eustachio (spunta il giorno) – Eseguita dal sig. *Belloni*.

3. Atrio del Palagio Municipale. – Eseguito dal signor *Pelandi*.

4. Stanza con alcova, ed ingresso ad un oratorio domestico. – Eseguita dai signori *Pelandi* e *Morrone*.

5. Sala del Consiglio. – Eseguita dai signori *Belloni* e *Morrone*.

6. Accampamento inglese, con veduta esterna della tenda reale. – Eseguito dai signori *Belloni* e *Galluzzi Leopoldo*.

7. Interno del padiglione di Odoardo III Re d'Inghilterra. – Eseguito dai signori *Pelandi*, *Mattioli* e *Morrone*.

8. Veduta della Città, e delle sue torri. – Eseguita dal sig. *Pelandi*.

N. B. *Il porto di Calais veduto da lungi, come nell'interno della Città, non offre prospettive di edifizj da presentare idea dell'epoca del presente Dramma, nè corrispondenti all'effetto che si richiede nelle decorazioni teatrali: quindi lo scenografo, in conformità di ciò che altre volte già fece pel medesimo soggetto, ha ideato scene analoghe al carattere del tempo, ed al luogo dell'azione; ma non tratte dal vero.*

Appaltatore della Copisteria e proprietario assoluto degli Spartiti in partitura, Sig. *Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Quérjau*.

Capi macchinisti, Signori *Luigi Corazza* e *Domenico Pappalardo*.

Direttori del vestiario, Signori *Tommaso Novi* e *Francesco Castagna*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita dal Signor *Luigi Spertini*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Scipione Cerrone*.

PERSONAGGI

EDOARDO III, Re d'Inghilterra e pretendente alla corona di Francia,
Signor *Lablache Federico*.

ISABELLA, Regina d'Inghilterra,
Signora *n. n.*

EDMONDO, Generale Inglese,
Signor *Tucci*.

UN INCOGNITO,
Signor *Gianni*.

EUSTACHIO DE SAINT-PIERRE, Maire di Calais,
Signor *Barroilhet*.

AURELIO, suo figlio,
Signora *Manzocchi Almerinda*.

ELEONORA, moglie di Aurelio,
Signora *Barili*.

FILIPPO, fanciullo, figlio di Aurelio e di Eleonora,
Signor *n.n.*

Congiunti del Maire:

GIOVANNI D'AIRE,
Signor *Cimino*.

GIACOMO DE WISANTS,
Signor *Freni*.

PIETRO DE WISANTS,
Signor *Revalden*.

ARMANDO,
Signor *Benedetti Giuseppe*.

CORI
Dame della Regina, Ufficiali inglesi, Popolo di Calais d'ambo i sessi, Magistrati ed Ufficiali francesi.

COMPARSE
Soldati inglesi e francesi.

L'azione ha luogo parte nel campo di Edoardo, e parte nella città di Calais.

L'epoca rimonta all'anno 1347 dell'era vulgare.

BALLI ANALOGHI.

Danza di prigionieri Scozzesi, eseguita da cori d'ambo i sessi delle Reali Scuole. Musica del cavaliere *Gaetano Donizetti*.

Passo a quattro, eseguito da' signori Grillo e Guillet e signore Del Cicco e Spadacino. Musica del signor *Antonio Vaccari*.

Passo d'assieme, eseguito dal signor Lefevre in unione alle allieve delle Reali Scuole signore Valli, Libonati, Negri, De Majo, Sciabran, De Simone. Musica espressamente scritta dal signor *Antonio Vaccari*.

Danza armata, eseguita da corifei d'ambo i sessi nella quale vi prenderanno parte anche i primi ballerini sopra descritti. Musica del cavaliere *Gaetano Donizetti*.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

I posti avanzati del Campo Inglese: in fondo parte delle mura di Calais, bagnate dal mare.

I Guerrieri inglesi giacciono immersi in profondo sonno. Aurelio col soccorso d'una scala di corde, scende dai merli, ed involati alcuni pani li connette alla estremità d'una fune, che tosto ritira la sua preda. Sventuratamente un guerriero si desta, e dà il segnale d'allarme: parte del campo si leva a rumore.

GUERRIERI. PARTE 1

All'armi...

GUERRIERI. PARTE 2

Circondatelo...

Non abbia via di scampo...

GUERRIERI. PARTE 1

Protetto dalle tenebre

Ei qualche trama ordì!...

GUERRIERI. PARTE 3

All'armi...

GUERRIERI. PARTE 4

Orrende insidie

Certo son tese al campo!...

(Intanto Aurelio dandosi velocemente alla fuga, ed essendogli impedito d'accostarsi alle mura, si precipita fra l'onde, salvandosi a nuoto.)

GUERRIERI. PARTE 1

Ov'è?...

GUERRIERI. PARTE 2

Disparve!...

GUERRIERI. PARTE 3

Ah! rapido

Solcando il mar fuggì!

(Molti accorrono verso il lido, scoccando, ma invano, contro Aurelio un nembo di strali.)

TUTTI

Fuggi codardo, un'aura

Ti resta ancor di vita:

Per te non fia ricovero

Ma tomba la città.

Ove le mura or sorgono

Di questa gente ardita,

Un monte di cadaveri

Fra poco sorgerà.

(Si ritirano.)

SCENA II.

Vestibulo interno del Palagio Municipale: in fondo veduta di Calais, e parte de' suoi baluardi.

Albeggia. Tremenda quiete regna da per tutto.

EUSTACHIO si avvanza cupamente assorto ne' suoi pensieri.

Qual silenzio funesto! – Un gemer fioco
Sol tratto tratto l'interrompe!... Ahi! pianto
È dell'afflitto, che spirarsi accanto
Mira il padre, o il fratello! È derelitta
Sposa, che plora del compagno estinto
Sulla gelida salma!
È singhiozzo di madre, a cui le fonti
S'inaridir, che vita
Furo al lattante pargolo... ed ei muore
Sul grembo onde già nacque! – Orrendo stato!
Fatal penuria! Omai
E soccorso, e alimenti, e speme... e tutto,
Tutto ne manca ... tranne
Il patrio amore. – Ecco raggiorna affatto,
E ancora il figlio mio
Non veggo!...

SCENA III.

Eustachio ed Eleonora

ELEONORA

Egli è perduto...

(Nella estrema desolazione.)

EUSTACHIO

Egli!... Gran Dio!...

Perduto!... Che dicesti?... Ah! narra...

ELEONORA

Il pegno

Del suave imeneo che a lui mi strinse
Già langue da più dì, che scarso il nudre
Cibo malsano, il padre
Lo guarda e geme... e volge entro la mente
Il pensier di salvarlo...

EUSTACHIO

Ebben?

ELEONORA

Fra l'ombre

Della notte ravvolto
Nel campo ostil discende...

EUSTACHIO

Ahimè!... Che ascolto!

ELEONORA

Alcun lo scorge...

EUSTACHIO

Io palpito!...

ELEONORA

Suona dell'arme il grido...

EUSTACHIO

Ciel!...

ELEONORA

Di guerrieri innumeri

Tutto si copre il lido...

EUSTACHIO

Figlio!...

ELEONORA

Lo incalza un turbine

Di strali...

EUSTACHIO

Oh mio terror!...

ELEONORA

E l'infelice...

EUSTACHIO

Acquetati,

Che t'ode il genitor. –

Le fibre, oh Dio! m'investe

Orrida man di gelo!...

Trema il terren!... si veste

Per me di lutto il cielo! –

D'ogni crudel sciagura

È colma la misura!...

Oh! sventurata patria,

Il tuo guerrier perì.

ELEONORA

Fero, mortal periglio

Il patrio suol minaccia!...

Egro, languente il figlio

Mi stende invan le braccia!...

In tanto acerbo duolo

M'era conforto ei solo...

E quel conforto, ah misera!

Il fato a me rapì.

SCENA IV.

Giovanni e detti.

GIOVANNI

Ah! Signor...

(Avanzandosi affrettatamente.)

EUSTACHIO

Ne' sguardi tuoi

Sfavillar la gioia io veggio!...

GIOVANNI

Vive il figlio, e riede a noi.

EUSTACHIO, ELEONORA

Che!...

EUSTACHIO

Son desto?...

ELEONORA

Non vaneggio!...

GIOVANNI

Presso a morte, il mar gli offria

Di salvezza incerta via...

Ei sicuro ed animoso

Il cimento superò.

EUSTACHIO

Figlio mio!...

ELEONORA

Diletto sposo!...

EUSTACHIO, ELEONORA

Vivi!... Al sen ti stringerò!...

(Con tutto il trasporto della gioia.)

Un istante i mali obbligo

Dell'orrenda e lunga guerra!...

Un istante sulla terra

Il destin sorrise a me!

Ah! gioisci o suol natio,

La tua spada in lui ti resta...

Splende in mezzo alla tempesta

Una stella ancor per te! –

ELEONORA

Il figlio a me.

(Giovanni entra per una porta che mena agli appartamenti superiori.)

Quanto per lui rinserra

Di caro il mondo, al giunger suo qui vegga

Insiem raccolto...

EUSTACHIO

Non udisti, o figlia

Un suon di passi?...

ELEONORA

Oh! come

Il cor mi balza!...

EUSTACHIO, ELEONORA

È desso!...

SCENA V.

Aurelio dal fondo, e Giovanni, che ritorna conducendo il piccolo Filippo, alcuni Servi, e detti.

AURELIO

Ah! padre mio!...

Sposa!... figlio diletto!...

Chi prima stringer deggio a questo petto?

Al mio core oggetti amati

Vi congiunga un solo amplesso...

(Eustachio ed Eleonora si stringono al suo petto, mentre Giovanni gli pone il fanciullo tra le braccia: tutti piangono di tenerezza.)

Ah! de' giorni a me serbati

Tutto il prezzo io sento adesso! –

Il terren ch'è tomba agli avi

Come è dolce riveder!

Spargo lagrime soavi

Nell'ebbrezza del piacer! –

(Dopo aver concesso libero sfogo agli affetti, si scioglie dalle braccia de' suoi, tergendosi le lagrime.)

Basti... ah! basti: di natura

Secondammo i sacri moti:

Or n'è d'uopo ad altra cura

Innalzar la mente e i voti.

(Ad un suo cenno i servi riconducono il fanciullo.)

Qualche raggio di speranza

Per Calais, signor t'avanza?

(Ad Eustachio, che alzando gli occhi al cielo manda un profondo sospiro e tace.)

Ah! compresi!

ELEONORA

Oh giorno!

GIOVANNI

Ei tace,

Ma tacendo è assai loquace!

Della patria già s'appressa

L'ora estrema.

ELEONORA

Ho in petto un gel!...

GIOVANNI

Nulla omai possiam per essa!

AURELIO

Nulla! *(In tuono di rimprovero.)*

GIOVANNI

E che!

AURELIO

Morire.

ELEONORA

Oh ciel!

AURELIO

Giammai del forte l'ardir non langue:

L'ultima stilla del nostro sangue,

L'estremo anelito la patria avrà.

Cadrem raggianti d'eterna gloria!...

Più luminosa d'ogni vittoria,

Sin la sconfitta per noi sarà!...

GLI ALTRI

Tremendo fatto dirà la storia!...
Patria infelice!... una memoria
Di te soltanto avanzerà! –

GIOVANNI

All'affidato incarco
Di vigilar le mura
Il riedo.

EUSTACHIO

E sia tua cura
Di ristorarne le recenti offese,
Ed i merli crollati
Sotto l'assiduo fulminar de cavi
Bronzi tonanti.

(Gli Storici attribuiscono i vantaggi riportati da Edoardo III nella guerra, di cui fa parte l'assedio di Calais, al sussidio di sei pezzi di cannone, di cui si valsero gl'Inglesi per la prima volta, e l'uso de' quali era sconosciuto in Francia)

(Giovanni parte)

ELEONORA

E pertinace ognora
L'anglo regnante, la Cittade a patti
Aver disdegna, o padre?

EUSTACHIO

La battaglia fatale, in cui respinto
Era Filippo, e vinto
E prigion fatto chi per lui reggeva
Le sorti di Calais, crebbe l'orgoglio
Del vincitor superbo: egli lo scempio
Di noi tutti giurava.

AURELIO

E ben s'avvisa
Imperar di Calais fra le deserte
Mura tacenti. Qui non batte un core
Che non arda d'affetto
Pel regnator che Iddio
Ne dava...

ELEONORA

Un mormorio
Per l'aura si diffonde!... –

EUSTACHIO

E più s'avanza! –

AURELIO

Rimbomba la città, qual vasta riva
Cui flagella mugghiante irato flutto!

EUSTACHIO

Che avvenne?

(A Giovanni che ritorna ansante e cosparso di pallore.)

SCENA VI.

Giovanni e detti.

GIOVANNI

Il popol tutto

Ver te si avanza... Un uom feroce ardisce

Accusarti de' mali

Onde siam carchi... Divulgar lo senti

Che vota d'alimenti

Fia la cittade al nuovo giorno... Un grido

Sorge da tutti i petti ad acclamarti

Il difensor più saldo

Della Patria, e del Re. Pochi soltanto

Iniqui o folli di colui son eco

All'empie voci... ed egli

Già furioso irrompe a questa volta

Chiedendo il sangue... Ah! dir non l'oso... Ascolta.

(L'Incognito, e due seguaci ancor da lontano.)

Muoja Eustachio ...

AURELIO

Traditori!...

ELEONORA

Deh! ti salva...

EUSTACHIO

Io qui starò!

SCENA VII.

Armando, Giacomo, Pietro, Soldati, un Incognito. Popolo, e detti.

Alcuni soldati si arrestano sull'ingresso, incrociando le picche, onde impedire all'Incognito d'innoltrarsi.

INCOGNITO

Ecco l'empio...

(Additando Eustachio che fa segno ai soldati di abbassare le armi, e si avvanza.)

DUE SEGUACI

Muori, ah! muori...

ELEONORA

Giusto ciel!...

EUSTACHIO

Ferite.

AURELIO, GIOVANNI, ARMANDO, GIACOMO, PIETRO

Ah! no...

(I congiunti di Eustachio accorrono in sua difesa con le spade sguainate, ma egli si presenta a que' due forsennati, offrendo il petto ai loro ferri: essi restano immobili colpiti dalla nobile intrepidezza del Maire, e dal suo venerando aspetto.)

EUSTACHIO

Che s'indugia? In questo core

Scenda il ferro parricida.
Cieca gente, il reo furore
(*All'incognito e due seguaci.*)
Sfoga pur che a me ti guida.
Ah! vendetta innanzi a Dio
Mai non chieda il sangue mio;
Morir bramo invendicato,
Perdonando il fallo a te.

AURELIO, ELEONORA, GIOVANNI, ARMANDO, GIACOMO, PIETRO

Gente ingrata, non è questi
Il tuo padre il tuo sostegno?
E immolarlo tu potresti
Al tuo folle iniquo sdegno?
Ah! delitto così rio
Griderebbe innanzi a Dio
E quel sangue il cielo irato
Ricader farebbe in te!

I DUE SEGUACI

(A quei sensi, a quell'aspetto
Più lo sdegno non m'invade...
No, ferir non so quel petto...
Dalla man l'acciar mi cade.
Ah! delitto così rio
Griderebbe innanzi a Dio,
E quel sangue il cielo irato
Ricader farebbe in me!)

INCOGNITO

(Non previsto e fero inciampo
Si frappone al mio disegno...
Ah! fugace al par d'un lampo
In quei petti fu lo sdegno!
Nembo orribile vegg'io
Passeggiar sul capo mio!...
È di te più forsennato.
Plebe vil, chi fida in te. —
Sì tenti ancor) Destatevi,
L'indegno percuotete.

EUSTACHIO

Del sangue mio, rispondimi,
Ond'hai sì cruda sete?

INCOGNITO

Onde punir quel perfido
Tuo baldanzoso ardire.
Te spento, umano al popolo
Fia l'anglo invitto Sire:
Chè tu di giusta collera
Le fiamme in lui sol desti.

EUSTACHIO

Oh! qual balen tralucere

Al mio pensier facesti!

Lo sguardo in volto affiggimi.

(L'Incognito si turba, e non osa sostenere gli sguardi del Maire.)

Franco non è costui.

INCOGNITO

Che? *(Con manifesto scompiglio.)*

EUSTACHIO

Puote alcun qui sorgere

Mallevador per lui?

V'ha chi di sua progenie

Svelar qui possa il nome?

(Tutti si guardano l'un l'altro: Silenzio universale.)

Ti strappa quel silenzio

Omai la larva.

INCOGNITO

Come!...

EUSTACHIO

Un Anglo egli è, di fraudi

Macchinatore astuto.

POPOLO

Fia ver!...

EUSTACHIO

Se puoi, smentiscimi.

AURELIO, ELEONORA, GIOVANNI, ARMANDO, GIACOMO, PIETRO

Che tardi?

INCOGNITO

(Ah! son perduto!)

(Dopo un momento di esitazione si lancia per trucidare Eustachio.)

AURELIO, GIOVANNI ARMANDO, GIACOMO, PIETRO

Vile assassin!

(Avendolo prima disarmato, lo atterrano, e vibrano le spade per ucciderlo.)

EUSTACHIO

Fermatevi:

Morrà, ma non di spada.

(L'Incognito è circondato dai Guerrieri.)

I DUE

Ah! ne sedusse un demone!...

A piè di lui si cada.

Signor perdono.

(Prostrandosi innanzi al Maire.)

EUSTACHIO

Alzatevi,

E quest'infame apprenda

Come fia chiara e nobile

Del vostro error l'ammenda.
Pria che perir qui vittime
D'orrida fame, a danno
Usciam dell'implacabile
Conquistator brittanno.
Morte, ma in campo.

POPOLO

Guidaci.

Morir saprem con te.

EUSTACHIO, AURELIO, GIOVANNI, ARMANDO, GIACOMO, PIETRO, POPOLO

Sarà di guerra unanime

Grido: la patria, il re.

(Con tutto l'impeto d'una estrema disperazione.)

Come tigri di strage anelanti

Piomberem sul nemico spietato,

Negli sguardi, nel volto spiranti

Ira estrema, furor disperato...

Scorreranno torrenti di sangue,

Tutto il campo una tomba sarà.

ELEONORA E LE DONNE DEL POPOLO

Della tromba lo squillo ferale

Fia tremendo presagio di morte

S'avvicina il momento fatale...

Pianto o prece non cangia la sorte.

Ne persegue condanna di sangue,

Ed è morta per noi la pietà.

INCOGNITO

Il momento terribile è giunto

Di noi tutti è segnata la fine.

M'uccidete, ma solo d'un punto

Io precedo le vostre rovine,

Ma d'un popolo intero col sangue

Il mio sangue lavato sarà.

(Succede un movimento generale. La soldatesca si riordina al cenno de' suoi Uffiziali, e divisa in più drappelli, prende diverse direzioni: odesi suono di trombe e di tamburi: il Popolo segue il Maire ed i suoi congiunti: l'Incognito è trascinato altrove: Eleonora si ritira, le donne si disperdono.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Stanza negli appartamenti di Aurelio: in fondo alcova con letto, ove giace il piccolo Filippo: da un lato l'ingresso ad un Oratorio.

Eleonora, ed Aurelio seduto presso il letto e col capo appoggiato all'origliere; esso dorme.

ELEONORA

Breve riposo a lui concede il sonno

Nell'amplesso del figlio...

A ridestarlo squillerà fra poco

Di tenzon sanguinosa e disperata

L'ora fatal!

(Odesi dall'oratorio flebile musica.)

Drappello

Di sconsolate donne

Al domestico altar geme dappresso...

Voci dall'oratorio.

Il più devoto incenso

È degli afflitti il pianto...

Di tua pietade il manto

Copra, Signor, Calais.

(Eleonora si prostra innanzi al sacro limitare.)

AURELIO *(Sognando.)*

Figlio!... T'arresta

O barbaro...

(Trasalisce: la sua fronte è coperta di estremo pallore, esterrefatto lo sguardo, ed un frequente anelito gli solleva il petto. Eleonora accorre presso il marito.)

Sognai!... Tutto disparve!...

ELEONORA

Consorte...

AURELIO

Orrende larve!...

ELEONORA

Narra, deh! narra...

AURELIO

M'odi.

La spada ostil, divoratrici fiamme

Struggean Calais... trafitto

Da mille colpi ed a spirar vicino

Io mordeva il terren... quando feroce

Un guerrier vidi, che stringea pel crine...

Il figlio! in sua difesa io sorger volli,

Ma nol potei, che d'Angli un fero stuolo

Me ratteneva al suolo...

Ed il fanciullo, a cui pendea sul capo

L'iniquo brando, a me volgea lo sguardo,

E le pietose strida, e le innocenti

Sue pargolette braccia... Oh! quai momenti!
Io l'udia chiamarmi a nome
Fra i singhiozzi ed il terrore,
Ed intanto nel suo core
Discendea quel crudo acciar...
Ah! mi sento ancor le chiome
Sulla fronte sollevare.

ELEONORA

Rio presagio!... amato figlio...
Ho di morte in petto un gelo...
Ah! dilegua o giusto cielo
Queste immagini d'orror.
Serba tu quel puro giglio
D'innocenza e di candor,
(*Suona la squilla.*)
Suon tremendo!

AURELIO

L'ora è questa...

ELEONORA

Deh!...

AURELIO

Rimani...

SCENA II.

Giovanni e detti.

GIOVANNI

Aurelio, e dove?

AURELIO

Alla pugna...

GIOVANNI

No, t'arresta.

Nunzio son di liete nuove.

AURELIO, ELEONORA

Liete nuove!...

GIOVANNI

Il Sire inglese

Di pietà la voce udia:

Egli a patti alfin discese...

Ad offrirli un messo invia...

Già son tutti i Magistrati,

Tutti i Duci radunati...

ELEONORA

Io respiro!...

GIOVANNI

Fia la sorte

Nota in breve di Calais.

Vieni, ah! vieni... (*Parte.*)

ELEONORA

O mio consorte!...

AURELIO

Figlio mio... vivrò per te.

A 2

La speme un dolce palpito

Mi suscitò nel seno...

Piango, ma son le lagrime

Conforto e non dolor.

A dir la mia letizia

Non giunge il labbro appieno,

Potria soltanto esprimerla

Se voce avesse il cor.

(*Aurelio esce frettoloso. Eleonora si ritira presso il figlio.*)

SCENA III.

Vasta Sala circolare destinata alle pubbliche udienze: d'accanto all'ingresso avvi un basamento, su cui pompeggia la bandiera di Francia.

Il Maire è seduto innanzi ad una tavola coperta di broccato, sulla quale vi sarà un ricapito da scrivere. I Magistrati, la Deputazione della Cittadinanza, ed il Corpo degli ufficiali Francesi stanno partitamente sui gradini che sorgono nella circonferenza della Sala. Armando, e Giovanni sono fra i guerrieri, Giacomo e Pietro fra i Magistrati. Le porte vengono occupate dalle guardie.

TUTTI

D'un popolo afflitto il grido gemente

Al Cielo s'innalza, domanda pietà.

O padre de' miseri, o nume clemente,

Deh! salva gli avanzi d'oppressa città.

SCENA IV.

I suddetti. Edmondo, Aurelio, ed un drappello di soldati Francesi. – Edmondo siede rimpetto al Maire, Aurelio innanzi ai guerrieri.

EUSTACHIO

Araldo, esponi.

EDMONDO

Il terzo

Edoardo, Signor dell'Inghilterra,

E del Franco Reame,

Gli abitatori di Calais perdona,

E lor fa grazia della vita. – Un patto

Sol chiede... e guai se apporvi osate! – All'armi

Oggi tregua è concessa,

Che la donna real, trionfatrice

Di Scozia in campo giunge: il di novello

Fia segnal dell'assalto, e a voi l'estremo.

I GUERRIERI

Svelane il patto omai. (*Con ira mal repressa.*)

EDMONDO

È del monarca, le città ribelli

Della Francia atterrir con memorando

Severo esempio: quindi

Sei Cittadini di Calais, sortiti

Di nobil sangue, fien condotti al campo

Cinti d'aspre ritorte,

E piomberà su loro infamia e morte.

(*Tutta l'Assemblea balza in piedi colpita da orrore.*)

I GUERRIERI

(Oh colpo!)

I MAGISTRATI

(Morte)

AURELIO

(Infamia!...)

EUSTACHIO

(Eterno Iddio, che intendo!...)

TUTTA L'ASSEMBLEA

(Quel detto, come fulmine

Suonò per noi tremendo!)

(*Un istante di angoscioso silenzio.*)

(In sen mi corse un brivido

Più della morte atroce!...

Riman sul labbro gelido

Spento il respir, la voce!...

Non ha, non ha più palpiti

Raccapricciato il cor!)

(*Con forza sempre crescente.*)

(È crudo il patto! è orribile!

Troppo da noi si chiede!

Già sorge intorno un fremito!

L'ira al terror succede!...)

(*Guardandosi l'un l'altro.*)

TUTTA L'ASSEMBLEA TRANNE EUSTACHIO

(Di rio destin siamo vittime,

Ma siamo Francesi ancor)

EUSTACHIO

(Tutto m'infiamma o patria

Del tuo possente amor)

AURELIO

(*Sciogliendo il freno alla sua indignazione si volge all'Araldo, come persona acciecata dallo sdegno.*)

Esci, e sappia chi t'invia

Che abborriam dal patto infame.

Sappia il barbaro, che pria

Di piegarsi all'empie brame,

Di Calais sapran le genti
Darsi in preda a fiamme ardenti,
Ch'ei su' muri ancor crollanti
Sulle ceneri fumanti
I suoi nobili trofei,
Il suo trono innalzerà.
Qui ciascun co' detti miei
Ti rispose.

GLI ALTRI FRANCESI, TRANNE EUSTACHIO

Udisti? Or va.

(Frementi e minacciosi. Edmondo avvampando di rabbia è in procinto di partire.)

EUSTACHIO

Cessi, ah cessi omai l'estremo
Furor vostro, e la minaccia...
Magistrato qui supremo
Io rispondo... ognun si taccia.
(L'assemblea riprende il suo primiero contegno.)
Odi or tu le mie parole: *(All'Araldo.)*
Pria che in mar discenda il sole,
Tratte in campo al Re brittanno
Le sei vittime saranno.

GLI ALTRI FRANCESI

Che! vuoi tu la legge orrenda?...

EUSTACHIO

Ne do in pegno la mia fè.
(Sempre all'Araldo.)

EDMONDO

Pria che il sole in mar discenda?

EUSTACHIO

Lo dicesti. Or vanne al Re.
(Edmondo parte.)

AURELIO

Padre, ah! di?...

GLI ALTRI

Signor?...

(Tutti circondano il Maire, con orrenda ansietà.)

EUSTACHIO

Di scampo

Ogni via preclude il fato:
Solo a noi morir nel campo,
Sol morir non altro è dato...
(Niuno si mostra atterrito a questa idea, anzi si eleva un grido feroce ed unanime. – »Si muoia.«)
Ma cadran le spose i figli
Del nemico fra gli artigli,
E le vergini, e le afflitte
Orbe madri e derelitte!...
(Gemiti e costernazione in ciascuno.)

No, di pochi l'alma forte
Salvi tutta una Città.
Io la pagina di morte
Segno il primo.
(Si accosta al tavolino, e scrive il suo nome sur un foglio.)
AURELIO

Arresta...

GIOVANNI, ARMANDO, GIACOMO, PIETRO

Egli!

GLI ALTRI

(Fra il terrore e la sorpresa.)

Ah!...

(Una nobile emulazione si desta in molti cuori: veggonsi più gruppi di chi cerca iscriversi, e dei congiunti che li trattengono, finchè i primi, sviluppatasi dalle braccia di questi, appongono il proprio nome sul foglio, tra l'ammirazione dei circostanti. Ciò succede nel fondo della scena, mentre sul davanti ha luogo il dialogo di Eustachio ed Aurelio. Tutto come segue.)

AURELIO

Col mio nome il tuo cancello

Per te muojo...

EUSTACHIO

Vana speme:

(Fermandolo.)

Già discesi nell'avello.

(Giacomo de Wisants soscrive il foglio.)

GLI ALTRI

De Wisants!

AURELIO

Morremo insieme...

(Per firmare, ma è sempre trattenuto dal padre.)

EUSTACHIO

Ah!... che tenti?... Viver dei

Per la sposa...

(Firma Pietro Wisants.)

GLI ALTRI

Pietro!... anch'ei!...

AURELIO

No...

EUSTACHIO

Ritratti.

AURELIO

E speri?

(Firma Armando.)

GLI ALTRI

Armando!

EUSTACHIO

Obbedisci... tel comando...

Sei mio figlio.

(Firma Giovanni d'Aire.)

GLI ALTRI

D'Aire!

AURELIO

Son io

Cittadino di Calais.

(Si scioglie dal Padre, e corre verso il tavolino: molti si lanciano onde segnare il foglio: Aurelio li previene. Eustachio gli getta le braccia al collo, e lo irriga di lagrime.)

EUSTACHIO

Dono al figlio il pianto mio,

Il mio sangue o patria a te.

(Il Padre ed il figlio restano qualche istante nel loro amplesso gli altri sono atteggiati chi di pietà vivissima, chi di profondo cordoglio.)

Volge al tramonto il sol: compiasi adunque

Il sacrificio. – Asciutto

Ecco il mio ciglio. Andiam sereni in fronte

Al superbo Edoardo.

(Ai generosi che segnarono il foglio.)

AURELIO

Egli ne vegga scintillar nel guardo

L'orgoglio d'un trionfo.

LE VITTIME

Vadasi.

EUSTACHIO

O prodi, o miei fratelli, è questo

L'ultimo istante in cui spirar ne lice

Le dolci aure natie, l'ultima volta

Qui proni e genuflessi

Baciam la terra, che per noi fu culla...

E tomba non sarà! Le menti alzate

Al Signor che ne aspetta. *(Alle vittime.)*

E voi pregate. *(Agli altri.)*

(Tutti cadono in ginocchio.)

LE VITTIME

O sacra polve, o suol natio

È giunta l'ora... per sempre addio.

Onde salvarti ne andiamo a morte,

Benedicendo la nostra sorte:

E quando accolti nel ciel saremo,

Del sangue in premio domanderemo

Che volga il ciglio sul Franco Regno

In sua pietade il Re dei Re. –

GLI ALTRI

Troppa... è l'angoscia del core infranto...

Son... le parole... rotte dal... pianto...

Ma tu che scerni ogni pensiero

Fonte di vita, luce del vero,
A questi martiri del patrio zelo
Le immense volte apri del cielo...
Sol fia per loro premio condegno
Seder fra gli angeli, dappresso a te.

(Sorgono: un addio reciproco suona da tutti i labbri: le vittime uscendo passano d'accanto alla bandiera, e v'imprimono fervidi baci, quindi si allontanano intrepide, gli altri spargono un fiume di pianto.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Accampamento Inglese. Da un lato magnifico Padiglione del Re: nel fondo spiaggia, e veduta di quel tratto di mare che forma lo stretto di Calais.

EDOARDO

Tosto che approdi alla vicina sponda

L'invitta mia consorte, a salutarla

Tuoni il bronzo guerrier.

(Ad un ufficiale, che ricevuto l'ordine parte.)

Dalla cittate

Ancor non riede il messo!... Impaziente

Desio m'arde le vene!...

Ribelli, ed ardireste

Provocarmi tuttora? Io poche stille

Vi domando di sangue, allor che posso

Versarne un mar...

SCENA II.

Edmondo e detto.

EDMONDO

Viva Inghilterra. – Il patto

Che a lei dettasti la città riceve.

EDOARDO

E le vittime?

EDMONDO

Avrai.

EDOARDO

Ma quando?

EDMONDO

In breve.

EDOARDO

Ogn'inciampo è alfin distrutto

Che s'oppose alla mia gloria!

L'avvenir per me fia tutto

Un trionfo, una vittoria.

Francia, Scozia ed Albione

Un sol freno reggerà.

Il fulgor di tre corone

La mia fronte cingerà.

(S'ode un colpo di cannone e clamorose voci di gioja.)

SCENA III.

Alcuni Ufficiali, quindi la Regina con seguito, Soldati Inglesi, e detti.

EDOARDO

Ebben?

UFFICIALI

Fra lieti evviva

La tua consorte arriva.

(Edoardo va incontro alla Regina: l'Esercito si schiera, ed intanto cantasi il seguente Coro.)

GUERRIERI

Astro del ciel britannico

Splendor delle regine,

Cingi d'eterno lauro

Eccelsa donna il crine,

E sia la vinta Scozia

Trofeo del tuo valor.

EDOARDO

Sposa regal.

REGINA

Monarca. —

D'alto stupor son carica!

EDOARDO

E la cagion?

REGINA

Raggiungerti

Entro Calais sperai.

EDOARDO

Tosto ridotte in cenere

Le mura sue vedrai,

Se a' cenni miei resistere

Osa ribelle ancor.

(Il Campo ripete le sue acclamazioni alla Regina.)

Questo guerriero plauso,

Di tue vittorie il suono

Di vivo immenso giubbilo

Desta un eccesso in me.

Darti, Regina, in premio

Vorrei del mondo il trono...

Ma premio un'alma nobile

Trova più grande in sé.

GUERRIERI

Astro del ciel britannico,

Noi trionfiam per te.

REGINA

A Dio s'innalzi un cantico,

Egli vincea per me.

(Edoardo conduce la Regina sur un trono che sorge innanzi alla sua tenda. Ha luogo una festa militare, già preparata a rendere omaggio alla Vincitrice della Scozia. Mentre tutti sono in preda alla più viva letizia, odesi un lontano e lugubre suono.)

SCENA IV.

Edmondo e detti.

(Edoardo presago del vero, incontra ansiosamente Edmondo.)

EDMONDO

Signor, giunsero al campo

Le domandate vittime.

EDOARDO

Sien tratte

Entro la tenda mia.

(Edmondo parte.)

Regina io deggio

Recarmi ove mi appella

Solenne cura ... A quale

Servir degg'io necessità fatale!

(Parte: la Regina si ritira col suo corteo: tetro silenzio.)

GUERRIERI

Disparve ogni letizia

Qual breve lampo!

Cupa, feral mestizia

Regna nel campo!

Orribile s'appresta

Scena funesta!

(Si ritirano sommessamente.)

SCENA V.

Interno della tenda reale, adorno di trofei.

Le guardie del re circondano il padiglione: le vittime sono in fondo: Edoardo si avvanza seguito dai primi uffiziali del campo Inglese.

EDOARDO

(Sorpreso nel vedere il Maire alla testa delle vittime.)

(Eustachio!...)

(Siede presso un tavolino nel più severo contegno.)

EUSTACHIO

(Deponendo innanzi al re le chiavi della città.)

Sire, la mia fè mantenni,

La tua mantieni, e la città languente

Sorga dall'orlo della tomba.

EDOARDO

É sacra

D'un regnante la fede.

Ma voi ribelli che impugnaste i dritti

In me trasfusi dalla madre al serto

Di Francia, il fio del tracotante orgoglio

A scontar v'apprestate: il palco o morte

V'attende obbrobriosa.

EUSTACHIO

Sublime e gloriosa
Morte ne attende, e fia del sangue nostro
Il patibol grondante
Altar di patrio amore.

EDOARDO

La scure li percuota... Oh! qual fragore!
Voci fuori la tenda, che gridano fra il pianto e la disperazione.
Se nel petto un cor chiudete,
Al monarca de traete...

LE VITTIME

(Ah!...)

SCENA VI.

Edmondo e detti.

EDOARDO

Chi mosse quelle grida?

EDMONDO

I congiunti di costoro.
Speme forse a te li guida...
Speme!... (Ahi lasso!) Ah! vanne, e loro
D'inoltrarsi a me sia tolto...
Deh! sia tolto...

SCENA ULTIMA.

La Regina, le famiglie delle vittime, e detti.

REGINA

(Che ha udito l'ordine di Edoardo.)

Ciel!... Perché?

Dio non porge a tutti ascolto? –

É di Dio l'immagine un re.

(Edoardo rimane esitante. Eleonora, e gli altri congiunti delle vittime si gettano a' suoi piedi esclamando.)

Grazia, o sire...

EDOARDO

Invan pregate...

Ha confini la pietate:

S'ella eccede, è ognor funesta.

(Lanciando uno sguardo alla Regina.)

I CONGIUNTI DELLE VITTIME

E risolvi!... E vuoi?

EDOARDO

Lo scempio

Che di pochi già s'appresta,

Esser deve a molti esempio.

I CONGIUNTI DELLE VITTIME

No, rivoca...

EUSTACHIO

Omai sorgete...

Abbia un limite il dolor.

Cancellar voi non potete

Nei decreti del Signor.

Separiamci, e non si pianga,

Questa gloria a voi rimanga.

I nemici al punto estremo

D'ammirarci sian costretti.

Figli addio; ci rivedremo

Nella patria degli eletti.

GIOVANNI

O consorte!...

GIACOMO

O suora mia!...

ARMANDO

Padre!...

I CONGIUNTI DELLE VITTIME

Vieni a questo sen...

(Ciascuno abbracciando chi il marito, chi il fratello, chi il figlio, ed in atto di separarsi intrepidamente.)

ELEONORA

Sposo...

AURELIO

Donna... – Parti.

ELEONORA

Ah! Pria

Benedici il figlio almen.

AURELIO

(Fa inginocchiare il fanciullo, e stendendogli la destra sul capo, volge gli occhi al cielo, come invocando le di lui benedizioni sul figlio, quindi lo alza, e lo copre di baci, ai quali il fanciullo affettuosamente risponde. –)

Raddoppia i baci tuoi

Parte di me più cara...

La vita degli eroi

Nel mio supplizio impara.

A te riman la madre...

Ti resta il figlio ancor. *(Ad Eleonora.)*

Dammi l'estremo amplesso...

Addio... per sempre... addio...

Il pianto invan represso

Sgorga dal ciglio mio...

(Con voce straziante e prorompendo in dirotte lagrime, che sinora avea frenate a stento.)

Son uomo alfin!... son padre!...

Non ho di belva il cor!...

LA REGINA E GLI UFFICIALI INGLESI

(A quell'acerbo pianto
Non regge umano cor!)
LE VITTIME ED I LORO CONGIUNTI

(Non regge a duol cotanto,
Non regge umano cor!)

EDOARDO

(Oh trista scena!... Oh quanto
Mi costi o mio rigor!)

LE VITTIME

(Ripigliando tutta la loro costanza, e volgendosi alle guardie.)
Al supplizio ne guidate.

GLI UFFICIALI INGLESI

(Qual coraggio!...)

REGINA

No... fermate... –

Di re figlia, e vincitrice *(A Edoardo.)*

Io mi prostro a te d'innante...

Se mercè sperar mi lice,

Qui l'imploro, alle tue piante...

Di quel sangue generoso

Non rosseggino i trofei...

Cedi... ah! cedi invitto sposo,

Al mio pianto... a' preghi miei...

GLI UFFICIALI INGLESI

Gran monarca...

(In tuono supplichevole.)

EDOARDO

Tu vincesti...

(Rialzando la Regina)

Io perdono.

LE VITTIME

Ciel!...

I CONGIUNTI DELLE VITTIME

Fia vero!...

Gioia immensa in noi tu desti!...

REGINA

Sia palese al campo intero

Il perdono a lor concesso...

Ed esulti la città.

(Ad un cenno di Edmondo s'apre la tenda: alcuni ufficiali percorrono il campo, onde recarvi il fausto annunzio.)

GLI UFFICIALI INGLESI, ED I CONGIUNTI DELLE VITTIME

Te più grande di te stesso

Rende o Sire, la pietà.

(Eustachio, tenendosi il figlio strettamente al seno, si avvicina al Re; la sua commozione non gli permette l'uso della favella: egli cade a piè d'Edoardo, onde esprimergli la sua riconoscenza: coloro

che dovevano seguirlo al patibolo lo imitano: il Re li rialza, e stringe Eustachio fra le braccia. Un grido fragoroso di gioia s'eleva da tutt'i petti.)

TUTTI, TRANNE EDOARDO

Fin che i secoli vivranno

Le tue laudi un eco avranno.

Non ti prenda più desio

D'altri serti e d'altri allori;

Trionfasti dell'obblío,

Regnerai su tutti i cori.

Grande è un Re se ognora allato

La Giustizia egli ha sul trono;

Ma se accorda altrui perdono

Sulla terra è un nume il Re.

EDOARDO

D'un trionfo è assai più grato

Questo giubbilo per me!

(I cittadini di Calais sono accorsi alle mura: il vessillo di pace sventola nel campo, e su i merli della città, ne vengono dischiuse le porte, verso le quali si avviano il Re e la Regina, seguiti dal Maire, da' suoi congiunti, e da tutto l'esercito inglese: intanto rimbomba festiva musica guerriera.)

FINE.

PIA DE' TOLOMEI

Tragedia lirica in due parti

Musica di Gaetano Donizetti – Venezia, Teatro Apollo, 1837

PERSONAGGI E INTERPRETI

NELLO	Giorgio Ronconi (baritono)
PIA	Fanny Tacchinardi Persiani (soprano)
RODRIGO	Rosina Mazzei (contralto)
Ghino	Antonio Poggi (tenore)
Piero	Alessandro Meloni (basso)
Bice	Marietta Bramati (soprano)
Lamberto	Alessandro Cecconi (basso)
Ubaldo	Alessandro Giacchini (tenore)

PIA|DE' TOLOMEI|*TRAGEDIA LIRICA IN DUE PARTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL TEATRO APOLLO|*Nel Carnovale e Quaresima 1836-37*|VENEZIA|Tipografia di Commercio.

Epoca di composizione: 1836.

Prima rappresentazione: 18 febbraio 1837.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Nel Castello de' Tolomei i familiari di Nello si chiedono chi possa essere il messaggero arrivato prima dell'alba (I, 1). Ubaldo dice di poter rivelare il segreto soltanto a Ghino (I, 2) e, quando questi arriva, gli porge un biglietto, ch'egli legge e scopre che qualcuno dà un appuntamento segreto a Pia, moglie di suo cugino Nello. Furioso, confessa di amare Pia, di essere sempre stato rifiutato e di volersi vendicare (I, 3). Si reca da lei, Bice gli vieta di entrare e allora le consegna il foglio e parte (I, 4).

All'alba, Bice esprime a Lamberto la sua preoccupazione per l'irrequietudine di Pia, che geme per l'imminente battaglia tra l'esercito di suo marito e quello di suo fratello (I, 5). Appare Pia, le sue damigelle la confortano, ma lei rimane mesta e cupa. Rimuginando tra sé, si chiede per quale ragione il fratello non le abbia inviato un messaggio, com'erano d'accordo; poi rivolge a Dio una preghiera (I, 6). Lamberto le si avvicina e le comunica sottovoce che, mentre era nel parco, uno sconosciuto gli ha dato un foglio per lei. Immediatamente il volto di Pia si rischiara: legge che ben presto il fratello andrà da lei (I, 7).

Nel frattempo Nello, nel suo padiglione, pensa che se vincerà lo scontro darà un gran dolore a sua moglie, affezionata al fratello (I, 8). Ghino lo raggiunge e gli rivela che Pia è infedele e nella notte incontrerà l'amante. Sconvolto, Nello giura vendetta (I, 9).

Nel sotterraneo in cui è rinchiuso, Rodrigo gioisce al pensiero di riabbracciare sua sorella, ma inorridisce all'idea di essere scoperto e di provocare la mortale vendetta di Nello su Pia (I, 10). Il custode del carcere (comprato da Pia) gli porge un mantello, l'elmo e la spada ed escono (I, 11).

Vicino agli appartamenti di Pia, Nello, Ghino e alcuni scudieri attendono nascosti che arrivi lo sconosciuto (I, 12). Giunge Pia ed è sorpresa di vedere il marito a quell'ora. Lui le comunica che Sigifredo di Roccaforte è stato tradito dalla moglie e si è trafitto con la spada; poi si congeda (I, 13). Sopraggiunge Lamberto, preoccupato per le genti armate che ha intravisto (I, 14).

Subito dopo arriva Rodrigo, abbraccia per un istante la sorella (I, 15), poi irrompe Nello (I, 16). Lamberto riesce a mettere in salvo Rodrigo attraverso una porta segreta (I, 17). Nello sguaina la spada per uccidere la moglie, ma viene fermato e condotto via. Pia sviene (I, 18).

PARTE SECONDA

Dieci giorni dopo, Lamberto si reca all'accampamento fiorentino per comunicare a Rodrigo che Nello ha rinchiuso Pia in un castello in Maremma, tra i miasmi mortali delle paludi. Rodrigo vorrebbe correre a liberarla, ma le trombe squillano il segnale di guerra (II, 1) ed egli giura di vincere la battaglia e di andare da lei subito dopo (II, 2).

Ghino va a trovare Pia (II, 3) e le chiede di fuggire con lui, ma lei rifiuta sdegnata. Lui l'accusa di infedeltà e lei rivela che era suo fratello l'uomo dell'appuntamento. Dapprima Ghino insiste minaccioso, poi si commuove all'accorata preghiera di Pia e promette di rivelare al marito la verità e poi suicidarsi. Pia l'esorta di tornare alla virtù, confidando in Dio (II, 4).

Ubaldo, che sorveglia Pia, riceve un foglio in cui Nello gli ordina di dare la morte a sua moglie entro l'alba (II, 5). Mentre infuria il temporale, da un eremo s'innalzano preghiere (II, 6), interrotte dall'arrivo di Nello che, sconfitto, chiede asilo (II, 7). Lo accoglie Piero, che gli rivela che Pia è innocente. Giunge anche Ghino, che è ferito gravemente, confessa di amare Pia e di aver cercato invano di corromperla: lei è moglie fedele e incontrò di nascosto il fratello. Nello snuda la spada, ma Piero lo frena. Ghino gli chiede perdono e muore. Nello si precipita da Pia (II, 8).

Alle prime luci dell'alba Ubaldo offre a Pia un bicchiere d'acqua avvelenata, lei è febbricitante e beve (II, 9). Nello sopraggiunge e le chiede perdono (II, 10). Arriva anche Rodrigo che si scaglia contro Nello, ma Pia invoca la pace (II, 11), s'accascia e muore tra le loro braccia (s.u.).

PIA DE' TOLOMEI

Tragedia Lirica in due Parti

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO APOLLO

NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA 1836-37



Venezia

Tipografia di Commercio

PROFESSORI D'ORCHESTRA.

Direttore d'Orchestra e primo Violino

Sig. GAETANO MARES.

Spalla al Direttore

Sig. LUIGI BALESTRA.

Primo Violino dei Balli

Sig. GIROLAMO CAPITANIO.

Spalla al Primo Violino dei Balli

Sig. GIUSEPPE OLIVIERI.

Primo Violino dei Secondi Sig. PIETRO MOZZETTI.

Prime Viole Sigg. FRANCESCO RICCI, ANTONIO GALLO.

Primo Contrabbasso dell'Opera, Sig. GIUSEPPE FORLICO.

Primo Contrabbasso pei Balli, Sig. ANGELO LOTTI.

Primo Violoncello per l'Opera, Sig. PIETRO TONASSI.

Primo Violoncello pel Ballo, Sig. NICOLO' FORAMITI.

Primo Oboe e Corno Inglese, Sig. GIUSEPPE FACCHINETTI.

Primo Flauto ed Ottavino, Sig. GIOVANNI MARTORATTI.

Primo Clarino e Quartino, Sig. LODOVICO PEZZANA.

Primo Fagotto, Sig. VINCENZO D'AZZI.

Primo Corno, Sig. ANTONIO ZIFFRA.

Prima Tromba da Tiro, Sig. GIOVANNI PIERESCA.

Prime Trombe a chiave a vicende, Sigg. ANGELO MAJOLA, ADRIANO FIDORA.

Timpanista, Sig. CARLO ROSSI.

Arpa, Sig.ra CAROLINA GOUJON.

Pittore delle scene, Sig. FRANCESCO BAGNARA, Membro dell'I.R. Accademia di Belle Arti.

Macchinista, Sig. DANIELE FERRETTI.

Attrezzista, Sig. PIETRO GALLINA.

Vestiario di proprietà dell'IMPRESA.

Inventore e Direttore del Vestiario, Sig. GIOVANNI GUIDETTI.

Illuminatore, Sig. PIETRO POZZANA.

ARTISTI DI DANZA.

Inventore e compositore del primo Ballo, Sig. PAOLO SAMENGO.

Primi Ballerini Serj: AMALIA BRUGNOLI SAMENGO, FRANCESCO ROSATTI, EMILIA CASTELLI, TOMMASO FERRANTE, CLARICE GAMBA.

Primi Ballerini per le parti: ANTONIO COPPINI, DOMENICO SEGARELLI, FRANCESCO RAMACCINI, EMILIA CASTELLI, VITTORIA PARIS, FOSCA TINTI.

Ballerini di concerto per le parti: FRANCESCO BERLINI, EUGENIO RIZZO, GAETANO LANZI, FILIPPO MERCURIO, ALESSANDRO PAGANI.

Primi Ballerini di mezzo Carattere:

(Uomini) ANTONIO CICCHETTI, MARINO LEGITTIMO, ANDREA PALLADINI, ODOARDO VIGANO', DOMENICO BARTOLINI, FRANCESCO BARATTI, LORENZO CAPPON, OTTAVIO SODI, GIUSEPPE BAO.

(Donne) MARIETTA PECCI, GINEVRA VIGANO', CAROLINA COPPINI, MARIA RIZZO, ENRICHETTA ZANINI, MARIA CICCHETTI, ANNA PARIS, AMALIA ROSSI, VENTURINA BARATTI.

PERSONAGGI.

NELLO DELLA PIETRA
Signor *Giorgio Ronconi*.

PIA, sua moglie
Signora *Fanny Tacchinardi Persiani*.

RODRIGO DE' TOLOMEI, fratello di Pia,
Signora *Rosina Mazzarelli*.

GHINO DEGLI ARMIERI, cugino di Nello,
Signor *Antonio Poggi*.

PIERO, solitario
Signor *Alessandro Meloni*.

BICE, damigella di Pia
Signora *Marietta Bramati*.

LAMBE, antico familiare De' Tolomei
Signor *Alessandro Cecconi*.

UBALDO, familiare di Nello,
Signor *Alessandro Giacchini*.

CORO: Damigelle, Familiari di Nello, Guerrieri Guelfi, Guerrieri Ghibellini, Romiti.

COMPARE: Soldati Senesi, Soldati Fiorentini, Scudieri di Nello, Servi di Nello.

*L'avvenimento ha luogo prima nelle vicinanze di Siena, quindi nella Maremma Toscana.
L'epoca è dell'anno 1260.*

Poesia del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

Musica del Sig. Cav. GAETANO DONIZETTI.

Maestro Direttore al Cembalo ed Istruttore de' Cori, Sig. LUIGI CARCANO.

Direttore della Copisteria, Sig. GIOVANNI CARCANO.

PARTE PRIMA.

SCENA PRIMA.

Sala terrena entro un Castello De' Tolomei.

Familiari di Nello.

CORO PARTE 1

Ancor del fosco notturno velo
Tutto spogliato non era il cielo,
Quando avvolto nel suo mantello
Segreto messo giunse al castello.

CORO PARTE 2

Fu tratto forse dinanzi a Pia?
Nello, il consorte quell'uomo invia?

CORO PARTE 1

Lo accolse Ubaldo...

CORO PARTE 2

Ei viene appunto!

SCENA II.

Ubaldo, e detti.

CORO PARTE 1

Dì, quel messaggio?...

CORO PARTE 2

Dal campo è giunto?

CORO PARTE 1

Reca novelle tristi, o felici?

CORO PARTE 2

Parla!...

CORO PARTE 1

Disvela!...

UBALDO

Udite, amici:

(A voce bassa, ed in tuono misterioso.)

Nè Pia, nè quanti le son dappresso

Denno contezza aver del messo.

Crudel mistero colui m'apprese...

(Gli altri vorrebbero interrogarlo.)

Sol debbe a Ghino esser palese.

V'allontanate.

CORO

Fatal messaggio!

Fra noi tremendo egli apparì!...

Qual di cometa sanguigno raggio

Che di spavento la terra empì!

(Si dileguano.)

SCENA III.

Ghino e detto.

UBALDO

Signor, giungi opportuno.

GHINO

Il mio sospetto

Forse?...

UBALDO

Divien certezza.

Sorpresi un foglio.

GHINO

Di tue cure, Ubaldo,

Premio condegno avrai.

(Ubaldo gli porge uno scritto, ed egli legge.)

« Quando sepolto

« Fia nel silenzio della notte il mondo,

« Inosservato per la via del Parco

« A te verrò: l'assenza

« Del tuo sposo abborrito a me concede

« D'abbracciarti la gioia, e tal mercede

« Soffrir mi fa la vita». – O Pia mendace!

Ove il rigor, l'austera

Virtude ov'è, che rampognar ti fea

L'amor di Ghino? Ah! sempre, o fatal donna,

Separati ne avesse

Quella tremenda eredità degli avi,

La vendetta, il furor, nè ghibellino

Talamo accolta chi nascea di Guelfi,

Che tanto sventurato

Or non sarei, nè vinto e lacerato

Da rimorso infernal, d'un mio congiunto

La sposa amando!

UBALDO

E che risolvi, o Ghino?

GHINO

Chiesi vederla... Oh! se repulse ardisci

Oppormi ancor, paventa...

Un detto mio ti perde... Ove trascorro!...

Ah! ne morrei da fera doglia oppresso...

UBALDO

E tanto l'ami ancor?

GHINO

Più di me stesso.

Non può dirti la parola

Qual desio m'incalza e punge...

La speranza che s'invola

Nuove fiamme al fuoco aggiunge.

Pia m'abborre, Pia mi fugge...

Ma non fugge dal mio cor.

Ah! l'incendio che mi strugge

È delirio, e non amor!

SCENA IV.

Bice e detti.

GHINO

Ebben?

BICE

Venirne davanti a lei

Più non ti lice.

GHINO

Chi a me lo vieta?

BICE

Pia.

GHINO

La cagione?

BICE

Saper la dei!...

E Nello, anch'egli potria!...

GHINO

T'acqueta.

Troppo dicesti!

BICE

Nel mio linguaggio

Ella ti parla: pensavi, e trema.

(Parte.)

UBALDO

Muto rimani a tanto oltraggio!

GHINO

Non ha favella un'ira estrema.

(Dopo un momento di riflessione rende il foglio ad Ubaldo.)

Rechi all'infida ignoto messo

Quel foglio...

UBALDO

Intendo: riposa in me.

GHINO

Al campo io volo... e Nello, ei stesso

Udrà qual onta costei gli fè.

Mi volesti sventurato?

Sventurata sarai meco...

I miei pianti avranno un eco,

Il mio duol vendetta avrà.

O mio core, o cor sprezzato

Gemi indarno in questo petto...

Dei bandir qualunque affetto

Che somigli alla pietà.

UBALDO

Sì, tu fosti provocato...

Saria stolta la pietà.

(Partono da opposta via.)

SCENA V.

Appartamenti di Pia. Due porte laterali: quella a destra mena alla stanza da letto: altra porta nel fondo, dietro la quale un verone, che risponde sul giardino.

Bice e Lamberto.

LAMBERTO

» Surse la Pia?

BICE

» Surse anzi l'alba, e parmi

» Più dell'usato ancora

» Gemente, irrequieta.

LAMBERTO

» Il suo cordoglio

» Pur troppo è giusto! D'esecranda pugna

» Il dì s'appressa: per lo sposo insieme,

» E pel fratello, armati

» L'un contro l'altro, e di vendetta ardenti,

» Ella tremar dovrà!

BICE

» Malvagia etade!...

» Di sangue cittadin grondar le spade

» Vedremo ancor!

LAMBERTO

» Di Nello

» Fu prudente consiglio

» La sposa allontanar dal suo palagio,

» Che scopo fia di militar licenza,

» Se la tremenda Oste di Flora irrompe

» Nella cittade.

BICE

» E questa Rocca, antico

» De' Tolomei retaggio,

» Scampo sicuro estimi tu?

LAMBERTO

» Fu dessa

» Inespugnabil sempre.

» Lo sventurato genitor di Pia,

» Quando funesta ardea gara civile,

» Qui ricovrò da Siena, e l'ira ostile

» Respinse a lungo; ma consunto alfine

» Ogni alimento, per segreto calle

(Egli getta come involontariamente uno sguardo sulla parete in fondo.)

» Fuggì, sull'Arno raggiungendo i figli

» Pargoli ancora, e la consorte. Io poscia

» Tuttor qui m'ebbi solitaria stanza...

BICE

» Ver noi la Pia s'avanza.

LAMBERTO

» Io mi ritraggo... Alle sue donne accanto

» Libero sgorghi dell'afflitta il pianto.

(Parte pel fondo.)

SCENA VI.

Pia, damigelle e detta.

DAMIGELLE (*Invitando la Pia a sedere presso il verone.*)

Qui posa il fianco. È vivida

Quest'ora del mattino,

Imbalsamata è l'aura

Che move dal giardino:

Di vaghi fior smaltato

Ve' come ride il prato,

Qui tutto spira e parla

Celeste voluttà...

(È vano! A confortarla

Uman poter non v'ha!)

PIA

A voi son grata... ma non è quest'alma

(*Sorgendo smaniosa.*)

Più di gioja capace.

BICE

» Almen di calma

» Lo sia...

PIA

» Trista per me, funerea luce

» Il sol diffonde, e l'universo piange!

BICE

Misera!

PIA

In cor se mi leggesti, o Bice,

Del mio stato infelice

Maggior pietade avresti!...

(Oh incertezza crudel!... Giunger dovea

Pria del giorno l'avviso...

Al suo fuggir, compro dall'oro, è forse

Un ostacolo insorto?...

Della Torre il Custode

Potria con empia frode

Tradirmi?... Ah! no, che di Rodrigo ei stesso

Mi fè l'arcana prigionia palese.

Eppur, d'onde l'indugio?... - Ah! ch'io mi perdo!

E fra tante dubbiezze, in cui smarrita

È la ragion nel core,

Certo, ah certo soltanto è il mio dolore!

O tu che desti il fulmine,

Che al nembo il fren disciogli,

Le mie dolenti lagrime

In tua pietade accogli...

Quell'innocente vittima

Salva, e conduci a me.

No, tu non puoi respingere

Chi fida in te buon Dio...

Il voto, che fra i gemiti

Al tuo gran soglio invio,
È puro come gli angeli
Che stanno in ciel con te)
BICE, DAMIGELLE
(Geme tuttor la misera!...
Calma per lei non v'è!)

SCENA VII.

Lamberto e dette.

LAMBERTO

Pia?... *(Traendola in disparte.)*

PIA

Che fu?... Smarrito in volto
Sei Lamberto!...

LAMBERTO

M'odi. *(Sottovoce.)*

PIA

Ascolto.

LAMBERTO

Tra le querce... accanto al rio... *(c. s.)*

Dove il parco è più solingo,

Accostarsi a me vegg'io

Un uom tacito e guardingo...

Ei gettandomi dappresso

Questo foglio, in tuon sommesso

Di recarlo a te mi dice,

Quindi fugge al par d'un lampo.

(Pia prende il foglio e l'apre.)

(Le sue note... Me felice!...

Dopo aver letto.)

Tolto è omai qualunque inciampo!...)

LAMBERTO

(Il tormento a lei dà tregua!)

(Osservando il cambiamento del volto di lei.)

PIA

(Qui fra poco il rivedrò!...)

BICE, DAMIGELLE

(L'atra nube si dilegua

Che la fronte a Pia velò!)

PIA

(Di pura gioja in estasi

E' l'alma mia rapita!...

A lui dirò: sei libero,

Io ti salvai la vita...

E amplessi, e baci, e palpiti

Confonderemo intanto...

E verserem quel pianto

Che di dolor non è!)

BICE, LAMBERTO, DAMIGELLE

(Ella cessò dal pianto!

Al ciel ne sia mercè.)
(*Pia si ritira a destra; gli altri dall'opposto lato.*)

SCENA VIII.

Interno del Padiglione di Nello.

NELLO

Giurai svenarlo, ch' egli ardì col sangue
De' miei congiunti violar la pace
Da noi giurata, quando a Pia mi strinse
Sacro legame. Or della morte il ferro
Gli sta sul capo, e gemo!
» Gridato fu dal militar Consesso
» Nemico della patria... era concesso
» Al mio pregar soltanto,
» Che nel segreto carcere la scure
» Tronchi sull'alba il procelloso corso
» Di sua fatal giornata.
Almen la sventurata
Pia, che l'ama cotanto, il fine acerbo
Non udrà del fratello...
Qualcun s'appressa...

SCENA IX.

Ghino, e detto.

GHINO

Nello?

NELLO

Ghino!... tu qui!

GHINO,

Mi tragge

Alta cagion.

NELLO

Sembri agitato!...

GHINO

È vero...

A palesarti orribile mistero,
A trafiggerti il petto
Io venni.

NELLO

Ogni tuo detto

Mi fa tremar!

GHINO

Tu n'hai ben donde! – Pia...

NELLO

Qual nome profferisti!... e qual mi turba
Nero sospetto!... No... spirto d'averno
Lo desta in me... Soccorri

(Abbandonandosi fra le braccia di Ghino.)

Al tuo fratello, dimmi

Che fida è la consorte...

Sgombra, deh! sgombra il mio spavento estremo.

(Ghino getta sopra di lui un cupo sguardo, e rimane in silenzio.)

Oh silenzio funesto!... Io gelo... io tremo!

È men fero, è meno orrendo

Il silenzio della tomba.

GHINO

Il mio dir fia più tremendo.

NELLO

Ahi!... la morte in cor mi piomba!

GHINO

Infelice!

NELLO

Omai favella,

GHINO

Sei tradito!

NELLO

Il ver dicesti?

GHINO

Ah pur troppo!

NELLO

Io fremo!... Ed ella?...

GHINO

Ella... *(Esitante.)*

NELLO

O Ghino, a che t'arresti?

GHINO

È un'infida.

NELLO

L'onor mio?...

(Tremante d'ira.)

GHINO

D'atra macchia ricoprì!

NELLO

E il tuo fulmine gran Dio

La spergiura non colpì?

(Cade sur uno scabello. Pausa.)

Parea celeste spirito

(Sorgendo e con tutta l'effusione del dolore.)

Ascoso in uman velo!...

Per me quel riso angelico

Schiudeva in terra il cielo!...

Il disinganno è giunto!

Tutto distrugge un punto!...

Il viver mio di lagrime

Sorgente omai si fè!

GHINO

(Seppi nel cor trasfondergli
Parte del mio veleno:
Le mie gelose furie
Squarciano pur quel seno.
É omai scoccato il dardo...
Ogni rimorso è tardo...
Gioja dell'alme perfide
Io già ti sento in me!)

NELLO

(Come colpito da rapido pensiero afferra Ghino per la destra, affissandolo acutamente, in guisa di chi cerca per gli occhi scrutare l'animo altrui.)

Tu mentisti: un tanto eccesso
No, quel cor non ha macchiato.

GHINO

Testimon sarai tu stesso
Dell'oltraggio a te recato.
Come il ciel di luce privo
Chiami al sonno ed al riposo,
Alla Pia verrà furtivo
Chi t'offende...

NELLO

(Con estremo furore.)

Andiam... Fui sposo!

Sol, che tardi?... il corso affretta...

Cedi all'ombre...

GHINO

Ah! m'odi ancor...

NELLO

Più non odo...

GHINO

Almen...

NELLO

Vendetta...

GHINO

Pria...

NELLO

Son cieco di furor.

Del ciel che non punisce

(Qual uomo privo affatto di ragione.)

Emenderò l'errore...

Già il mio pugnol ferisce,

De' rei già squarcia il core...

Le palpitanti vittime

Io premo già col piè.

GHINO

(Sei pago amor furente?

S'appresta orrendo scempio...

Le mie virtùdi hai spente,

M'hai reso un vile, un empio...

Gioisci, esulta, o demone,

E lei perdesti ... e me!)

(Nello esce furibondo, seco traendo Ghino per un braccio.)

SCENA X.

Orrido sotterraneo, appena rischiarato da una tetra lampada: in fondo un rastello di ferro, dietro cui passeggia un uomo d'armi.

RODRIGO

In questa de' viventi orrida tomba,
Ove per sempre il raggio
Tace del giorno, il suon di fioca squilla
Giunge soltanto... dell'ombroso velo
« Or si ricopre il cielo
« E le stelle silenti
« Spargon luce suave... Ah! l'ora è questa
Arbitra di mia sorte!
Fra speranza e timor, fra vita e morte
Mi balza il cor!... Pavento
Forse l'estremo fato?
No; ma un pensiero!... Ah! pende dalla mia
Un'altra vita!... Oh dolce suora! Oh Pia!...
Mille volte sul campo d'onore
I perigli più crudi sfidai,
Mille volte la morte sprezzai,
Or la temo... ah! la temo per te!
S'io cadessi, al pietoso tuo core
Scenderebbe un acuto pugnale;
E dischiusa la pietra ferale
Non sarebbe soltanto per me!

SCENA XI.

Custode, e detto.

CUSTODE

(Deponendo sur una tavola una brocca d'acqua e togliendone i pochi oggetti che servirono ad imbandire la parca mensa del prigioniero, dice sommessamente, ed in guisa che l'uomo d'armi non possa notare che egli volge la parola a Rodrigo.)

Omai l'istante è presso
Del tuo fuggir. – M'ascolta:
Del custodito ingresso
Cangiata fia la scolta;
Quella che dee succedere
Compra è da me. – Fa cor.
(Egli parte: odesi battere una campana.)

RODRIGO

Il sen mi scuote un palpito
Ignoto a me finor.
(Un momento di silenzio. – Comparisce nel fondo un drappello di Armigeri: la guardia è cangiata.)
L'astro che regge i miei destini
(Sfavillante di gioia.)

Sparge d'intorno nuovo fulgor!
Impallidite o Ghibellini,
Io riedo al campo... io vivo ancor!

(Il Custode si mostra sull'ingresso, avvolge Rodrigo in un lungo mantello, gli pone sul capo un elmo, di cui abbassa la visiera, gli porge una spada, ed escono cautamente frettolosi.)

SCENA XII.

Appartamenti di Pia, come nella Scena V.

Nello, Ghino, Bice e Scudieri di Nello dalla porta a sinistra. Un doppiere arde sovra una tavola: la porta del verone è chiusa.

BICE

Dell'inatteso tuo venir la nuova
Sarà conforto alla dolente.

(Entra nella stanza da letto.)

GHINO

(Agli Scudieri.)

Udiste?

Ascosi fra le piante, ove la notte
Regna più densa e scura,
Cautamente vegliate: a queste mura
Un uom s'avanzerà; libero accesso
Egli abbia, uscir gli sia vietato.

(Gli Scudieri partono pel fondo; Ghino serra nuovamente la porta del verone.)

NELLO

E tanto

Deggio aspettar la mia vendetta!

GHINO

Nello,

Pensa che un detto, un guardo
Può dell'ordita trama
Scompor le fila!...

NELLO

Non temer.

GHINO

Che dei

Frenarti al suo cospetto...
Eccola!...

NELLO

Oh mio furor!...

GHINO

Lo cela in petto.

SCENA XIII.

Pia, Bice, e detti.

Bice si ritira per la porta a sinistra.

NELLO

Pia... *(Abbracciandola con simulata calma.)*

PIA

Signor...

NELLO

Tu sei turbata!...

Il tuo cor tremare io sento!

PIA

No... La gioia inaspettata...

La sorpresa... (Oh mio spavento!)

NELLO

(Empia!)

PIA

Eppur, non hai tu stesso

Un rammarco in volto impresso?...

NELLO

Io rammarco!...

PIA

E sdegno, parmi.

GHINO

Nello!... *(Piano a Nello onde esortarlo a rattenersi.)*

NELLO

È ver... giungeva al campo

Nuova infausta a rattristarmi...

Nuova tal, che d'ira avvampo!

Il Signor di Roccaforte...

PIA

Sigifredo?...

NELLO

La consorte

Sai di quale, e quanto affetto

Egli amava.

PIA

E riamato...

NELLO

No... chiudea l'indegna in petto

Turpe foco abbominato...

Un codardo... un seduttore...

Vilipeso fu l'onore...

Nell'onor son io ferito...

(Cieco di rabbia.)

Il tuo fallo è noto, è certo...

Donna infida m'hai tradito!...

M'hai d'infamia ricoperto!...

(Avvertito da un guardo furtivo di Ghino ripiega immantinentemente.)

Sigifredo così disse,

Strinse il brando, e si trafisse.

PIA

Ed estinto?...

GHINO

Vive ancora,

Ma per poco: Iddio lo chiama.

Pria che giunga all'ultim'ora

Abbracciar l'amico ei brama.

(Accennando Nello.)

PIA

(O sospetto!...)

GHINO

E quindi Nello,

Onde girne al suo castello,

Trasse innanzi a queste mura...

NELLO

E il vederti amata sposa,

Fu mia prima e dolce cura.

(Figger gli occhi in me non osa!)

GHINO

Nello, andiam, che l'ora stringe.

PIA

Parti?

(Con gioia inconsiderata.)

NELLO

Sì. T'incresce!

PIA

È ver...

NELLO

Troppo m'ami!

PIA

(Cielo!... ei finge!)

NELLO

Io ti leggo nel pensier!

(Ogni sguardo, ed ogni accento

Manifesta il suo delitto!

Il suo nero tradimento

Come in core, in fronte ha scritto!

Taccia ancor... ma più tremenda

La vendetta poi discenda...

Onor mio contaminato

La rea coppia immolo a te)

PIA

(Egli asconde un rio furore

Sotto il vel di finta calma!

Ah! d'ambascia, di terrore

Circondata, ingombra ho l'alma!...

Odo un gemito... un lamento!...

Veggio oggetti di spavento!...

Un avello insanguinato

Par che s'apra innanzi a me!)

GHINO

(Ella ardea di fiamma impura,

E scherniva l'amor mio!

Di sue colpe la spergiura

Con la morte paghi il fio...

Con la morte? A questo accento

Fremer l'alma in petto io sento!...

Il mio foco dispregiato

Tutto estinto ancor non è)

Vieni... (*A Nello.*)

NELLO

Sposa...

PIA

Nello...

NELLO

Addio.

(*Parte seguito da Ghino per l'uscio a sinistra.*)

PIA

M'atterrì la sua presenza

Pel fratello!... In ciel v'è un Dio

Protettor dell'innocenza.

(Chiude la porta a sinistra, ed apre quella del verone)

SCENA XIV.

Lamberto, e dette.

LAMBERTO

Ah! Signora... (*Nella massima agitazione.*)

PIA

Tu, Lamberto!...

Deh! che fu?...

LAMBERTO

Si tende al certo

Un agguato... gente in armi

Si nascose...

(*Indicando dalla parte ond'è venuto.*)

PIA

Egli è perduto!

LAMBERTO

Donna! Il sangue fai gelarmi!

Di?... non oso... Hai tu potuto?...

PIA

L'uom che attendo, è mio fratello...

LAMBERTO

Egli!... Ciel, che festi! E Nello!

Ahi sciagura!... tardi apprendo...

Io potea...

PIA

Chi giunge?

LAMBERTO

È desso...

SCENA XV.

Rodrigo e detti.

RODRIGO

Pia...

PIA

Qual fulmine tremendo!...

RODRIGO

Che!

(Lamberto corre a chiudere la porta del verone.)

LAMBERTO

Respira: è salvo adesso.

PIA

E fia ver?...

LAMBERTO

Segreta via,

D'onde il padre un dì fuggia...

(Si accosta alla parete in fondo, e rimossa una parte della tappezzeria, scopre un uscio segreto.)

Mira.

PIA

Oh gioia!... Ne minaccia

(A Rodrigo.)

Grande rischio, ed incalzante...

Esci...

LAMBERTO

Ah! sì...

PIA

Fra queste braccia

Un istante, un solo istante

Il fratel stringendo al petto

Pianger deggio... e palpitar!

RODRIGO

Tanto duolo... e tanto affetto

Mi costringe a lagrimar...

PIA

Ah! ne tolse orrenda guerra

(Sempre l'uno in braccio dell'altro e tergendosi a vicenda le lagrime.)

L'adorato genitore!...

Cruda morte di dolore

Poi la madre c'involò!...

Sventurati!... sulla terra

Solo il pianto a noi restò!

SCENA XVI.

I suddetti e Nello di dentro.

NELLO

L'uscio dischiudi, o perfida

LAMBERTO

Nello!...

RODRIGO

Colui!...

PIA

Non senti?

(Odoni frequenti colpi sulla porta a sinistra.)

Va...

NELLO

Traditori!

(Rodrigo fremente di rabbia, pone la destra sull'elsa, ma vien trattenuto da Lamberto.)

PIA

Ahi misera!...

Che indugi omai?... che tenti?...

RODRIGO

Egli osa provocarmi!...

Io voglio...

PIA

Ah! tu vuoi farmi

Spirar d'angoscia, o barbaro,

E di terror...

(Intanto, soccorsa da Lamberto, ha condotto Rodrigo presso l'uscio segreto.)

SCENA XVII.

Nello, Ghino e detti.

NELLO

Ch'io sveni

Entrambi...

(Prorompendo dalla porta spalancatasi, con pugnale denudato.)

PIA

Ah! fuggi...

(Rovescia il doppiere nel punto istesso che Nello entra.)

NELLO

Oh rabbia!...

GHINO

Ubaldo? Ubaldo?

LAMBERTO

Vieni...

Di lei pietade...

(Piano a Rodrigo e uscendo per l'uscio segreto che tosto si rinchiude.)

PIA

Orribile

Sul cor mi piomba un gel!...

SCENA XVIII.

Servi con altri doppiieri, Ubaldo, Familiari, Damigelle, Uomini d'armi, Bice e detti.

NELLO

Fuggì quel vil!...

GHINO

Raggiungasi...

(Molti uomini d'armi escono pel fondo.)

NELLO

Mori...

(Scagliandosi per uccidere la Pia.)

GHINO, FAMILIARI

T'arresta... *(Disarmandolo.)*

BICE, DAMIGELLE

Oh ciel!...

TUTTI INSIEME

NELLO

Son ebbro di sdegno... respiro veleno
Non sangue, ma foco mi scorre nel seno...
Quel ferro mi rendi... L'iniqua s'uccida...
Parola di calma non giunge al mio cor...
Egli ode soltanto la voce che grida:
Sterminio tremendo, vendetta, furor.

GHINO

Quell'ira bollente per poco raffrena...

FAMILIARI

Per poco sospendi la giusta sua pena...

UBALDO

Pria vegga l'indegna spirar quell'ardito,
E senta le vene gelarsi d'orror;
Poi tutto grondante del sangue abborrito
Il ferro di morte le immergi nel cor.

PIA

Ah! m'odi... raffrena quell'odio feroce...
Per lui di ragione è muta la voce!...
In terra sprezzato al trono di Dio
Il grido s'innalzi d'un misero cor...
Qui sangue si chiede, ah! versino il mio,
Ma basti... ma plachi un empio furor.

BICE, DAMIGELLE

! dove mi spinse
Della vendetta l'empio desio!
L'astro del giorno per lei si estinse,
Ma più infelice di lei son'io...
Tutta una vita trarrò nel pianto,
E di me stesso l'orror sarò!)

UBALDO ED UOMINI D'ARMI

Omai ne segui... è vano il pianto.
Il tuo destino cangiar non può.

BICE, DAMIGELLE

Ei d'ira è furente... non ode consiglio...
Ha in petto l'inferno, la benda sul ciglio!
Ah! fuggi... sottratti al fero consorte...
Non vedi ch'egli arde d'insano furor?
Le pende sul capo sospesa la morte!
O notte funesta!... oh scena d'orror!

(Pia sviene, intanto che Nello è condotto altrove.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

SCENA PRIMA.

Accampamento dell'esercito fiorentino, presso una porta del Sobborgo di Siena.

Coro di guerrieri, indi Rodrigo e Lamberto.

CORO

Cinto di rosse nubi
Sorgi, deh! sorgi, o sole,
Vieni a mirar se prole
Non siam d'Italia ancor!
Col lampeggiar dell'armi,
Col fero suon di guerra
T'invoca l'alma terra
Che madre è del valor!
Sorgi, e vedrai gremito,
Come di tronche biade,
Il suol di lance e spade,
Tinti di sangue i fior!

LAMBERTO

Rodrigo?...

RODRIGO

Chi vegg'io!... Tu qui!...

LAMBERTO

Pur giungo,

Pur giungo al tuo cospetto!...

Ben dieci lunghi giorni

Palpitar mi fu d'uopo, e vincer guerra

Di rinascenti ostacoli.

(Ad un cenno di Rodrigo i guerrieri si ritirano.)

Son io

Apportator di trista nuova.

RODRIGO

Oh Dio!...

Che avvenne?

LAMBERTO

Al tuo fuggir, Nello, fremente

Di cieco sdegno, a trucidar la sposa

Il ferro alzò...

RODRIGO

Perverso!...

LAMBERTO

A lui sottratta

Fu l'innocente, ma del crudo in seno

L'ira non tacque: gemebonda, oppressa,

Vota di sensi, quella notte istessa

Nella Maremma trascinar la fece,

Ove fra i morti stagni

Aura letal si beve, or che infuocati

Raggi saetta il dì. Nel suo funebre
Castello, a Pia dell'inumano un cenno
Prigion dischiuse acerba,
Ed ivi... *(Con orrore.)*

RODRIGO

Che?

LAMBERTO

Forse... a morir la serba.

RODRIGO

Ahi! sì barbara minaccia
Di spavento il cor m'agghiaccia!
Fosco il sole, e tolta parmi
La favella, ed il respir...
Se costar doveano a lei
Tante pene i giorni miei,
Rio destin perchè non farmi
Cento volte pria morir?
(Squillo di trombe, e movimento nel campo; tutto come segue.)

LAMBERTO

Oh! qual tumulto!...

RODRIGO

Squillano

Le trombe in suon di guerra!...

LAMBERTO

Duci, e guerrieri accorrono!...

RODRIGO

Rimbomba e cielo e terra!...

SCENA II.

Seguaci di Rodrigo, e detti.

SEGUACI

Signor?...

RODRIGO

Che fu?

SEGUACI

Prorompono

Ad inattesa pugna
L'orde nemiche... Affrettati,
L'acciar temuto impugna.

LAMBERTO

Oh fero giorno!...

RODRIGO

Traggasi

Quel vecchio in securtà.

(Alcuni scudieri partono con Lamberto. Vedesi nel fondo l'Esercito fiorentino marciare affrettatamente.)

SEGUACI

Vieni... (*A Rodrigo.*)

RODRIGO

Tremenda folgore

Il brando mio sarà.

A me stesso un Dio mi rende...

Corro all'armi... alla vendetta...

I tuoi nodi, o Pia diletta

Io tra poco infrangerò.

Questa brama il cor m'accende

Non desio di falsa gloria...

Pel cammin della vittoria

Al tuo seno io volerò.

SEGUACI

Foco d'ira il cor m'accende...

Sangue a flutti spargeremo...

Ghibellini, al fato estremo

Nulla omaj sottrar vi può.

(*Partono velocemente.*)

SCENA III.

Vecchia Sala d'armi nel Castello della Maremma: ingresso nel fondo, due porte sui lati: una di esse mette alla prigione di Pia.

Ghino, ed Ubaldo.

UBALDO

Tu Ghino alle Maremme!

GHINO

Ah! di: la Pia?...

UBALDO

Geme fra quelle mura, e si distrugge

Per lenta febbre.

GHINO

Ho d'uopo

Vederla, Ubaldo... qui la traggi.

(*Ubaldo entra nella prigione di Pia.*)

Ancora

Sull'adorato labbro

Starà l'oltraggio e la repulsa? o vinta

Dalla sciagura?... Fra la speme ondeggio,

E fra il timor!

SCENA IV.

Pia, e detto.

PIA

Chi veggio!...

GHINO

L'uom che salvarti e vuole, e può.

PIA

Tu!... Come?

GHINO

All'amor mio t'arrendi,
E pronta fuga...

PIA

Taci,
Lingua d'averno!... Chi son io scordasti?

GHINO

E chi sei tu? *(Con disprezzo.)*

PIA

La sposa
Di Nello. *(Dignitosamente.)*

GHINO

Infida sposa.

PIA

Io!...

GHINO

Non tradisti

Il tuo dover, l'onore?...
In quella orribil notte un seduttore
Non accogliesti?...

PIA

Ciel!... Che dici!... Accolsi
Rodrigo, il fratel mio...

GHINO

Donna!... fia vero!...

PIA

Crudele inganno!... Ah! dunque
Spergiura anch'ei Nello m'estima?... E quanto
Credei furor di parte,
Era gelosa rabbia!... Il fosco nembo,
Che intorno a me ruggia,
Sparisce!

GHINO

(Abbassa la fronte, e rimane alquanto silenzioso, come persona che medita a qual partito attenersi.)

Odimi, o Pia,

Per sempre dai viventi
Di Nello un cenno ti separa, e Nello
Sveller giurò dalla sua fronte i rai
Anzi che più vederti: Ubaldo è schiavo
Del mio voler: tu sei
Già nella tomba; dalla tomba Ghino
Sol può sottrarti, ed egli
T'offre il suo core... o morte.

PIA

Iniquo!...

GHINO

Scegli.

PIA

Morte o colpa? - Tu ben sai
La mia scelta.

GHINO

Forsennata!...

Scegli?...

PIA

Morte.

GHINO

Ah! tu morrai

Dalle genti abbominata...
E l'infamia un negro velo
Sul tuo nome stenderà.

PIA

Benedetta e pura in cielo
Il Signor m'accoglierà.
De' miei giorni tronco il corso
Fia tra poco... ah! pensa, o Ghino,
Quale in cor ne avrai rimorso!

GHINO

(Ahi! Tormento!...)

PIA

Errar vicino

Uno spettro ti vedrai...
Il mio spettro!...

GHINO

Taci... (Ahimè!)

(Ghino è raccapricciato: Pia cangia il tuono severo in quello della più commovente preghiera, giungendo le palme, e cadendo genuflessa innanzi a lui.)

PIA

Deh! ti cangia...

GHINO

Ciel!... che fai?...

Tu prostrata innanzi a me!

PIA

Ti muova il gemito dell'innocente...
La prece ascolta d'un cor morente.
Sorga del fallo in te l'orrore,
Rendimi, ah! rendimi vita ed onore...
E la tua colpa fia cancellata,
Ed io col cielo perdonerò.

GHINO

(Mi scende all'anima il suo lamento
A ragionarvi di pentimento!
Potrei lasciarla fra le ritorte
In braccio a lunga, terribil morte,

E senza colpa disonorata?...
No, tanto perfido il cor non ho.)

PIA

Ah! nel tuo seno atroce
Non giunge la mia voce!...
Addio...

(Avvicinandosi alla sua prigione.)

GHINO

T'arresta...

(Nella estrema commozione.)

PIA

Oh giubbilo!...

Veggio negli occhi tuoi...
(Ghino cerca nascondere il volto.)
La mal frenata lagrima
Invan celar mi vuoi.

GHINO

Donna...

PIA

Perchè t'arresti?...

Finisci...

GHINO

Ah! sì, vincesti...

Corro a squarciar le tenebre
D'inganno sì fatale...
Corro di Nello a spegnere
L'ira crudel, mortale...
Quindi a me stesso in core
Un ferro immergerò.

PIA

Che dici!... qual furore!...

GHINO

Omai decisi...

PIA

Ah! no.

GHINO

Può la mia fiamma estinguersi
Col viver mio soltanto...
Meglio è morir, che vivere
In disperato pianto...
Ah! sul mio freddo cenere
Spargi talvolta un fiore...
A chi negasti amore
Concedi almen pietà.

PIA

Sgombra sì nere immagini...
A Dio solleva il core,

E forza avrai per vincere
Un condannato amore.
Scosso dal reo delirio,
Alla virtù rinato,
Raggio del ciel placato
Il viver tuo sarà.
(*Ghino parte: Pia si rende alla sua prigione.*)

SCENA V.

Ubaldo.
Egli viene dalla carcere di Pia, e ne rinchiude la porta. Si avvanza uno Scudiere, gli porge un foglio, ed esce. Ubaldo legge.
» Divamperà tremenda oggi la guerra,
» Ed io spento nel campo
» Forse cadrò: non voglio
» Che alla pena fuggir possa la colpa;
» Quindi, se rivotato il cenno mio
» Non è sin che biancheggia
» L'alba del dì novello,
» Mora la Pia, mora, lo impongo. – Nello.
(*Resta cogitabondo qualche istante, poi volge un guardo dove entrò Pia, e si ritira dall'opposto lato.*)

SCENA VI.

Atrio d'un Eremitaggio: a traverso dell'intercolunnio si veggono le incolte lande della Maremma. –
La notte è inoltrata, il cielo è nerissimo, ed imperversa una tremenda bufera.

Piero, ed altri Romiti.

TUTTI

Il mugghiar di sì fera procella
Par del cielo funesta minaccia!
Par di Dio la tonante favella
Quando all'empio la colpa rinfaccia!
No, giammai più terribile guerra
Il creato sconvolto non ha!

(*Si prostrano.*)

Divo Spirto, il cui sguardo penetra
Ogni via degli abissi profondi,
Al cui cenno raggianti per l'Etra
L'ampio giro descrissero i mondi,
Ah! placato sorridi alla terra,
E del nembo l'orgoglio cadrà.

PIERO

(*Sorgendo, e seco gli altri.*)

Un calpestio di rapidi cavalli,
Fra il sibilar de' venti,
L'udito mi colpì.

(Mettendosi presso la soglia con un fanale sospeso nella destra.)

Qualunque sia,
Che dal furor di sì malvagia notte
Cerchi un asil, qui tragga
Il passo errante.

SCENA VII.

Nello, con seguaci e detti.

NELLO

Piero...

PIERO

Io non traveggo!

Nello!

NELLO

Sconfitte dal nemico brando
For di Siena le squadre, e strascinate
Pel campo, entro la polve
Di Manfredi le insegne... Al mio castello
Movemmo e l'orme nostre
Seguia dappresso un folto stuol repente
Di Guelfi... l'uragano, e la sorgente
Notte ad essi ne tolse... I giorni miei
Deggio alla fuga!... Oh rabbia!

PIERO

Gli ardenti spirti acqueta,
Ed al voler t'inchina
Di lui, che a torto non punisce.

(Con grave accento.)

NELLO

O vecchio,

Una parola onde ferirmi hai detta!

PIERO

Di tua crudel vendetta
Il grido risuonò: viva sepolta
Fu la tua sposa... Io di quell'alma, o figlio,
I più riposti affetti
Conosco appieno, che la tenni al seggio
Ove il mortal riceve
Dè falli suoi perdono. A me t'affida.
Rea di nefando eccesso
Non è la tua consorte.

NELLO

Solo un istante dubitar vorrei
Dell'onta mia; darei
Per quell'istante mille vite. Ahi! cruda
Certezza ho della colpa!...
Pietà sì viva di colei tu senti?

E pietade non hai de' miei tormenti?

(Gettandosi nelle braccia di Piero con abbandono di dolore.)

Lei perduta, in core ascondo

Una serpe... un dardo acuto...

Per me tomba è fatto il mondo;

Parmi il ciel aver perduto.

Ah! la perfida consorte

Io detesto... ed amo ancor!...

D'ogni strazio, d'ogni morte

La mia vita è assai peggior!

(Si ode uno strepito d'armi, quindi un grido lamentevole.)

Fragor di spade!...

PIERO

Un gemito!...

NELLO

Si corra...

SCENA VIII.

Ghino, e detti.

Egli è ferito mortalmente: si avvanza a lenti passi, ed appoggiandosi alla spada.

TUTTI, tranne GHINO

Oh ciel!...

NELLO

Tu Ghino!...

PIERO E CORO

Scena funesta, orribile!...

GHINO

Compiuto è il mio... destino...

NELLO

Ahi!...

GHINO

Mi svenò... drappello

Di Guelfi...

NELLO

E d'onde?...

GHINO

O Nello...

Mi tragge... a... te benefica,

Celeste man... La Pia

Non è... non è colpevole...

NELLO

Fia vero!... E l'uom che ardia

Venir fra l'ombre avvolto?...

GHINO

Era... il fratel...

NELLO

Che ascolto!

GHINO

Lei salva... ed il mio... cenere
Non maledir... l'amai...
Fui dispregiato... e... perderla
Entro al mio cor... giurai...

NELLO

O Pia!... Malvagio!...

(Mettendo la mano sull'elsa.)

PIERO E CORO

Arrestati...

Il ciel ti vendicó.

GHINO

Io muojo..., deh! perdonami...

PIERO E CORO

Signor... *(Supplichevoli a Nello.)*

GHINO

Per... do...

(La sua parola è tronca dall'ultimo singulto: Nello protende la destra sul di lui capo, in atto di perdono.)

PIERO E CORO

Spirò!

NELLO

Dal mio ciglio è tolto un velo!...

Sì, Rodrigo... in campo egli era!...

Ed il foglio!... ed ella!... Oh cielo!...

Mi seguite...

(Alla sua gente d'armi.)

PIERO

Ah! trista e nera

É la notte... i nembi orrendi

Imperversano tuttor...

Qui soggiorna, e l'alba attendi...

NELLO

(Come tocco dal fulmine.)

L'alba!... l'alba!... Oh mio terror!

(Preso da tremito convulso, e con prorompimento di lagrime.)

Dio pietoso, un cor ti parla

Pien d'angoscia e di spavento...

Tu soltanto puoi salvarla...

Opra, o nume, un tuo portento...

Ah! quell'angelo d'amore

Serbi a me la tua pietà.

E l'inferno che ho nel core

Ciel di gioia diverrà.

PIERO

(Onde in lui cotanto orrore!...)

CORO

(Quale arcano asconderà?)

(Nello parte precipitosamente; i di lui Guerrieri lo seguono.)

SCENA IX.

Prigione di Pia. Sull'alto una finestra con spranghe di ferro: scala in fondo, alla cui sommità è la porta.

Pia seduta sur uno scabello, con la testa appoggiata ad una rozza tavola: ella è immersa in torbido sopore; pallida n'è la fronte, difficile il respiro, e sovente un tremore agita le sue membra. Ubaldo viene dalla scala, rilegge tacitamente il foglio di Nello, alza gli occhi alla finestra, albeggia: egli si trae dalle vesti una ampolla, e ne versa il licore entro una tazza colma d'acqua, che sta sulla tavola.

UBALDO

A questo nappo bevè tra poco

Il tuo labbro assetato, e dormirai

Ben altro sonno!

PIA

Eterno Dio!...

(Con grido acutissimo e balzando in piedi spaventata.)

Respiro!...

Il mio pensier deliro

Creò nel sonno immagini feroci!

A questo sen, pentito

(Come riandando ciò che le parve in sogno.)

Il consorte io stringea... quando nel fianco

L'acciaro insidioso

Gl'immerse un Guelfo... a' piedi miei lo sposo

Cadde spirando: balenò sanguigno

Un infernal sorriso

Dell'omicida in volto... ed era il volto

Di Rodrigo! Frattanto

Spaventevole a dirsi!

La morta spoglia alto levossi, e forme

Vestì di truce demone!... Gli artigli

Nell'uccisor figgendo,

Mise un urlo tremendo,

E con la preda si lanciò nell'imo

De' spalancati abissi!... Orribil sogno!...

Ah! la febbre cocente

Più cresce!... atroce sete mi divora!...

(La coppa fatale si presenta al di lei sguardo, ed ella vi stende ansiosa la mano. Ubaldo rimasto sempre indietro fa un moto, quasi involontario, per trattenerla, ma ristà immantinente. Pia beve.)

UBALDO

(Meglio è penar brev'ora,

E poi riposo eterno!

Al dì novello respirar più liete

Aure mi fia concesso)

PIA

(Abbandonandosi a sedere.)

Ah! la pietade, o Ghino,

L'ale impenni al tuo corso...

E tu vieni crudel, che amai cotanto,

A rasciugar d'un infelice il pianto.

Sposo, ah! tronca ogni dimora...

Al mio sen, deh! vola o Nello;

Dimmi: t'amo... ed all'avello

Questo accento mi torrà.

Ah! la Pia, se indugi ancora

Preda fia d'acerba morte,

Ed al bacio del consorte

Più risponder non potrà.

SCENA X.

Nello con Seguaci e detti.

NELLO

Pia?... *(Ancor dentro.)*

PIA

La voce!...

NELLO

Sposa?... Pia?... *(c. s.)*

PIA

Egli!... Ah! dunque i miei sospiri

Cielo udisti!...

UBALDO

(Ahimè! che fia!...)

NELLO

Non vaneggio!... tu respiri!...

Gioia immensa!...

PIA

Rea non sono...

NELLO

Sì, m'è noto... Il tuo perdono...

(Volendo inginocchiarsi.)

PIA

(Abbracciandolo.)

Al mio sen... Gran Dio!... non reggo

All'eccesso del contento...

Tremo... agghiaccio... nulla veggo...

Nello?

NELLO

Pia!...

(Adagiandola sopra lo scabello.)

PIA

Mancar mi sento...

NELLO

(È compreso da un atroce sospetto: i suoi occhi si rivolgono ad Ubaldo che in preda al suo terrore cerca d'involarsi.)

Che facesti, sciagurato?

UBALDO

(Gettandogli innanzi ai piedi il di lui foglio.)

Surse il dì, né rivotato

Fu quel cenno...

NELLO

Ebben?...

(Con orrenda ansietà.)

UBALDO

Le porsi...

(Esitante.)

NELLO

Parla, o crudo...

(Odesi un procedere di passi concitati, e voci di spavento, che gridano.)

I Guelfi!...

NELLO

Parla.

UBALDO

Un veleno

(Nello alza un grido disperato.)

SCENA ULTIMA.

Rodrigo seguito da una schiera di Guelfi, e detti.

RODRIGO

In tempo corsi

A salvarti...

NELLO

A vendicarla.

Io la uccisi.

RODRIGO

Che!...

NELLO

Nel seno

Ella chiude un rio veleno...

RODRIGO

Ah!...

(Scagliandosi per trucidar Nello.)

NELLO

Ferisci.

PIA

(Raccogliendo le sue ultime forze, e cadendo a piè di Rodrigo.)

No... che fai?

RODRIGO

Donna...

PIA

Colpa in lui non è...

Sposa infida... gli sembrai...

Un rival credeva... in te.

(Rodrigo resta immobile atteggiato d'estremo dolore. Ella si volge ora allo sposo, ora al fratello nell'ambascia degli estremi aneliti.)

Ah! di Pia... che muore... e geme

Se pietà... vi... scende in petto...

Fine all'odio... un santo affetto

L'alme vostre... unisca... ognor...

E per me... versate insieme...

Qualche... lacrima... talor...

(Tutti piangono amaramente: la spada fugge di mano a Rodrigo. Nello si precipita fra le sue braccia, ed una lagrima di gioja spunta negli occhi di Pia.)

Or la morte... a cui... son presso...

Non ha duol... non ha spavento...

È un sorriso... di contento...

È del giusto... la mercè...

Da quel caro... e santo amplesso

Incomincia... il... ciel... per... me...

RODRIGO

Pia!...

NELLO

Consorte!...

(Ella spira fra le loro braccia.)

RODRIGO, NELLO

Agli occhi miei

Fosco vel ricopre il dì!...

CORO

Ella è spenta, ma per lei

Non la tomba, il ciel s'apri!

FINE.

ROBERTO DEVEREUX

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Gaetano Donizetti – Napoli, Teatro San Carlo, 1837

PERSONAGGI E INTERPRETI

ELISABETTA	Giuseppina Ronzi de Begnis (soprano)
LORD, DUCA DI NOTTINGHAM	Paolo Barroilhet (baritono)
SARA, DUCHESSA DI NOTTINGHAM	Imerinda Granchi (mezzosoprano)
ROBERTO DEVEREUX	Giovanni Basadonna (tenore)
LORD CECIL	Timoleone Barattini (tenore)
SIR GUALTIERO RALEIGH	Anafesto Rossi (basso)
UN FAMILIARE DI NOTTINGHAM	Giuseppe Benedetti (basso)

ROBERTO DEVEREUX|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|*Nell'autunno del 1837.*|NAPOLI, 1837|Dalla Tipografia Flautina.

Epoca di composizione: 1837.

Presentazione ai censori: 30 agosto 1837. Autorizzazione: 24 ottobre 1837.

Prima rappresentazione: 28 ottobre 1837.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Nella sala terrena del Palazzo di Westminster le dame di corte conversano, mentre Sara se ne sta in disparte. Le amiche cercano di coinvolgerla, ma lei rimane triste e silenziosa (I, 1). Giunge Elisabetta e le confida che solo per le insistenze di suo marito ha accettato di rivedere colui che tutti accusano di tradimento. Sara risponde ch'egli è sempre stato fedele, ma la Regina accenna ad un duplice tradimento: affettivo e politico (I, 2).

Alcuni membri del Parlamento comunicano ad Elisabetta che, essendo il Conte d'Essex accusato di fellonia, è loro dovere istituire un processo; lei, però, esige ulteriori prove (I, 3). Un paggio annuncia che il Conte d'Essex chiede udienza alla Regina e lei accondiscende (I, 4). Nel corso del colloquio Elisabetta cerca soprattutto di capire se il Conte l'ami ancora o se sia innamorato di un'altra. Lui si dice fedele, ma si mostra freddo e lei minaccia vendetta (I, 5).

Entra Nottingham e abbraccia l'amico, che gli appare pallido e si dice rassegnato al destino. Nottingham gli confida che anche lui soffre, poiché sua moglie Sara è logorata da un dolore segreto, che l'induce a piangere di nascosto e che rattrista anche lui (I, 6). Membri del Parlamento convocano Nottingham e lui promette di difendere Roberto in nome della loro amicizia (I, 7).

Sara, sola in casa, riceve una visita di Roberto (I, 8), che l'accusa di averla tradita. Lei racconta che, mentre lui era lontano, suo padre morì e la Regina le consigliò di sposarsi; nonostante i suoi ripetuti rifiuti, le nozze le furono imposte; il suo amore per lui è ancora forte come un tempo, ma è necessario che si dicano addio. Lui non vorrebbe perderla, ma le promette di partire nella notte. Lei gli regala una sciarpa azzurra trapunta d'oro (I, 9).

ATTO SECONDO

Nella reggia la corte attende l'esito del processo (II, 1). Cecil comunica ad Elisabetta la sentenza di morte (II, 2). Giunge Gualtiero e la Regina congeda tutti per parlare con lui, che le riferisce che il Conte ha trascorso fuori casa la notte e al rientro è stato perquisito: non celava fogli, ma una sciarpa di seta che gli è stata requisita. Elisabetta chiede di vederla e nota le iniziali ricamate, come pegno d'amore: furiosa, ordina che il Conte sia condotto da lei (II, 3).

Nottingham le consegna il foglio con la sentenza e chiede grazia per l'amico, ma lei gli risponde di essere certa del suo tradimento come suddito e come amante (II, 4). Le guardie conducono Roberto da Elisabetta, che lo accusa e gli mostra la sciarpa. Nottingham riconosce che quella è la sciarpa ricamata da Sara e vorrebbe battersi a duello con il traditore. (II, 5). Riconvocata la corte, Elisabetta legge la sentenza (II, 6).

ATTO TERZO

Nel Palazzo di Nottingham Sara attende il marito e teme che Roberto non riesca a fuggire prima della sentenza (III, 1). Giunge un soldato e le consegna una lettera di Roberto contenente l'anello che la Regina gli aveva donato un tempo come suo protetto. Sara decide di recarsi da Elisabetta con quell'anello per implorare la grazia (III, 2), ma il marito le si para davanti, ordinandole di mostrarle la lettera. Lei vorrebbe correre alla reggia, ma lui la trattiene. Una lugubre marcia risuona mentre il Conte è condotto al patibolo. Nottingham si ritira, ordinando alle guardie di non lasciar uscire Sara dal Palazzo (III, 3).

In carcere, Roberto spera che Sara ottenga la grazia, in modo da poter dimostrare a Nottingham e ad Elisabetta che Sara è innocente, dopo di che potrà morire sereno (III, 4). Ma le guardie vanno a prenderlo per condurlo al patibolo (III, 5).

Nel frattempo Elisabetta attende Sara, ma invano. Spera che Roberto le invii l'anello ed è pronta a graziarlo, ma il tempo passa e al pensiero dell'esecuzione inorridisce (III, 6). Infine, Sara si precipita ai suoi piedi, porgendole l'anello e confessando di essere lei la rivale. Elisabetta ordina di fermare l'esecuzione, ma è tardi (III, 7); allora accusa Sara e Nottingham, poi abdica (s.u.).

ROBERTO DEVEREUX

Tragedia lirica in tre atti

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO

NELL' AUTUNNO DEL 1837.



Napoli, 1837.

La Poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del maestro Sig. Cav. GAETANO DONIZETTI, maestro onorario di S. A. R. il Principe di Salerno, e maestro di contropunto e composizione nel Real Conservatorio di Napoli.

Le scene sono state dirette dal Cav. D. ANTONIO NICCOLINI architetto de' Reali Teatri ec., ed eseguite la prima dal Sig. *D. Angelo Belloni*, tutte le altre dal Sig. *D. Niccola Pellandi*, e per le figure dal Sig. *D. Raffaele Mattioli*.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, Sig. *Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Quériau*.

Capi macchinisti, Signori *Luigi Corazza* e *Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Signor *Eduardo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini* e *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, ed appaltatore dell'illuminazione, Signor *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

ELISABETTA, Regina d'Inghilterra
Signora *Ronzi*.

LORD, duca di Nottingham
Signor *Barroilhet*.

SARA, duchessa di Nottingham
Signora *Granchi*.

ROBERTO DEVEREUX, Conte d'Essex
Signor *Basadonna*.

LORD CECIL,
Signor *Barattini*.

SIR GUALTIERO RALEIGH,
Signor *Rossi*.

UN PAGGIO
Signor *N. N.*

UN FAMILIARE DI NOTTINGHAM
Signor *Benedetti*.

CORI
Dame della Corte Reale, Lordi del Parlamento, Cavalieri, Armigeri.

COMPARSE
Paggi, Guardie reali, Scudieri di Nottingham.

L'avvenimento ha luogo nella città di Londra, e nel cadere del secolo XVI.

Questo Dramma svolge un avvenimento tratto dalla storia: non deve però tacersi, ch'esso è parte imitato dalla tragedia di Ancelot, Elisabeth d'Angleterre.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Sala terrena nel Palagio di Westminster, con grande apertura nel fondo, dalla quale si vede una Serra di piante.

Le dame della corte reale sono intente a diversi lavori donneschi: Sara, Duchessa di Nottingham, siede in un canto sola, taciturna, con gli occhi immobili sur un libro, ed aspersi di lagrime.

Dame fra loro, ed osservando la Duchessa.

Geme!... pallor funereo

Le sta dipinto in volto!

Un duolo, un duol terribile

Ha certo in cor sepolto. –

Sara? duchessa? oh! scuotiti...

(Accostandosi ad essa.)

Ragione ascolta omai.

Onde la tua mestizia?

SARA

Mestizia in me!

DAME

Non hai

Sul ciglio ancor la lagrima?

SARA

(Ah! mi tradisce il cor!)

Lessi dolente istoria...

Piangea... di Rosamonda.

DAME

Chiudi la trista pagina

Che il tuo dolor seconda

SARA

Il mio dolor!...

DAME

Sì; versalo

Dell'amistade in seno.

SARA

Ladi, e credete?...

DAME

Ah! fidati...

SARA

Io?... no... Son lieta appieno.

(Sciogliendo un forzato sorriso.)

DAME

(É quel sorriso, infausto

Più del suo pianto ancor!)

SARA

(All'afflitto è dolce il pianto...

È la gioia che gli resta...

Una stella a me funesta

Anche il pianto mi vietò!

Della tua più cruda, oh quanto!

Rosamonda è la mia sorte!

Tu peristi d'una morte...

Io vivendo ognor morirò!)

SCENA II.

Elisabetta, preceduta da' suoi paggi, e dette.

UN PAGGIO

La regina.

(Al comparire della regina le dame s'inclinano: ella risponde al saluto, quindi s'accosta alla Nottingham in atto benigno.)

ELISABETTA

Duchessa...

(Porgendo la destra a Sara: ella rispettosamente la bacia. Le dame restano in fondo alla scena.)

Alle fervide preci

Del tuo consorte alfin m'arrendo, alfine

Il conte rivedrò... ma Dio conceda

Che per l'ultima volta io nol riveda,

Ch'io non gli scerna in core

Macchia di tradimento.

SARA

Egli era sempre

Fido alla sua regina.

ELISABETTA

Fido alla sua regina! E basta, o Sara?

Uopo è che fido il trovi

Elisabetta.

SARA

(lo gelo...)

ELISABETTA

A te svelai

Tutto il mio cor... lo sai,

Or volge intero l'anno,

Ch'ei sospiroso e mesto

Fuggia gli amici, e il mio reale aspetto:

Un orrendo sospetto

Alcuno in me destò. D'Irlanda in riva

Lo trasse un cenno mio, che lunge il volli

Da Londra... egli vi torna, ed accusato

Di fellonia; ma d'altra colpa io temo

Delinquente saperlo... – Una rivale.

(Con trasporto di collera.)

S'io scoprissi, oh quale,

Oh quanta non sarebbe

La mia vendetta!

SARA

(Ove m'ascondo!...)

ELISABETTA

Il core

Togliermi di Roberto!...

Pari colpa saria togliermi il serto.
(Un momento di silenzio: ella si calma alquanto.)
L'amor suo mi fe beata,
Mi sembrò del cielo un dono...
E a quest'alma innamorata
Ei rendea più caro il trono. —
Ah! se fui, se fui tradita,
Se quel cor più mio non è,
Le delizie della vita
Lutto e pianto son per me!

SCENA III.

Cecil, Gualtiero, altri lordi del parlamento, e detti.
CECIL
Nunzio son del Parlamento.
(Dopo essersi ossequiosamente inchinato alla regina.)
SARA
(Tremo!...)
ELISABETTA
Esponi.

SARA
(Ha sculto in fronte
L'odio suo!...)
CECIL
Di tradimento
Si macchiò d'Essex il conte:
Eccessiva in te clemenza
Il giudizio ne sospende:
Profferir di lui sentenza,
E stornar sue trame orrende
Ben lo sai de' Pari è dritto.
Questo dritto si richiede.
ELISABETTA
D'altre prove il suo delitto
Lordi ha d' uopo.

SCENA IV.

Un paggio, e detti.
Al regio piede
Di venirne Essex implora.
CECIL e GUALTIERO
Egli!...
ELISABETTA
Venga. — Udirlo io vò.
(Lanciando a Cecil ed a Gualtiero uno sguardo rigoroso.)
CECIL e GUALTIERO
(Ah! la rabbia mi divora!...)

SARA

(Come il cor mi palpitò!)

ELISABETTA

(Ah! ritorna qual ti spero,

Qual ne' giorni più felici,

E cadranno i tuoi nemici

Nella polve innanzi a te.

Il mio regno, il mondo intero

Reo di morte invan ti grida...

Se al mio piede amor ti guida

Innocente sei per me!)

SARA

(A lui fausto il ciel sorrida

E funesto sia per me)

CECIL, GUALTIERO, CORO

(De' suoi giorni un astro è guida,

Che al tramonto ancor non è!)

SCENA V.

Roberto, e detti.

ROBERTO

Donna reale, a' piedi tuoi...

ELISABETTA

Roberto...

Conte, sorgi, lo impongo.

(Gli sguardi di Roberto errano in traccia di Sara, ella piena di smarrimento cerca evitarli.)

Il voler mio *(A Cecil.)*

Noto in breve farò. Signori addio.

(Tutti si ritirano, tranne Roberto.)

In sembianza di reo tornasti dunque

Al mio cospetto! E me tradire osavi?

E insidiar degli avi

A questo crine il serto!

ROBERTO

Il petto mio

Pieno di cicatrici,

Che il brando vi lasciò de' tuoi nemici,

Per me risponda.

ELISABETTA

Ma l'accusa?...

ROBERTO

E quale?...

Domata in campo la ribelle schiera,

Col vinto usai clemenza; ecco la colpa,

Onde al suo duce innalza un palco infame

D'Elisabetta il cenno!

ELISABETTA

Il cenno mio

Differì, sconoscente,
La tua sentenza, il cenno mio ti lascia
In libertade ancor. Ma che favelli
Di palco! a te giammai questa mia destra
Schiuder non può la tomba.
Quando chiamò la tromba
I miei guerrieri ad espugnar le torri
Della superba Cadice, temesti
Che la rovina macchinar potesse
Di te lontano, atroce, invida rabbia:
Ti porsi questo anello,
(Accennando una gemma che Roberto ha in dito.)

e ti parlai

La parola dei re, che ad ogni evento
Offrirlo agli occhi miei, di tua salvezza
Pegno sarebbe... – Ah! col pensiero io torno
A stagion più ridente!
Allora i giorni miei
Scorreat soavi al par d'una speranza!...
Oh giorni avventurati! oh rimembranza!
Un tenero core mi rese felice:
Provai quel contento che labbro non dice...
Un sogno d'amore la vita mi parve!...
Ma il sogno disparve – disparve quel cor!

ROBERTO

*(Indarno la sorte un trono m'addita;
Per me di speranze non ride la vita,
Per me l'universo è muto deserto,
Le gemme del serto – non hanno splendor.)*

ELISABETTA

Non favelli? è dunque vero!
Sei cangiato?
(In tuono di rimprovero, in cui traspira tutta la sua tenerezza.)

ROBERTO

No... che dici!...

Parla un detto, ed il guerriero
Sorge, e fuga i tuoi nemici.
D'obbedienza, di valore
Prove avrai.

ELISABETTA

(Ma non d'amore!) –

Vuoi pugar! ma di, non pensi
(Con simulata calma, ed affiggendo in Roberto uno sguardo scrutatore.)
Che bagnar faresti un ciglio,
Qui di pianto?

ROBERTO

(Ahimè, quai sensi!...)

ELISABETTA

Che l'idea del tuo periglio

Palpitar farebbe un core?

ROBERTO

Palpitar?...

ELISABETTA

Di tal, che amore

Teco strinse.

ROBERTO

Ah! dunque sai?...

(Ciel, che dico!...)

ELISABETTA

Ebben? Finisci:

(Reprimendosi appena.)

L'alma tua mi svela omai.

Che paventi?... Ardisci, ardisci,

Noma pur la tua diletta...

All'altare io vi trarrò.

ROBERTO

Mal ti apponi...

ELISABETTA

(O mia vendetta!...)

E non ami? Bada!

(Atteggiandosi di terribile maestà.)

ROBERTO

Io?... – No.

ELISABETTA

(Un lampo, un lampo orribile

Agli occhi miei splendea!...

No, dal mio sdegno vindice

Fuggir non può la rea.

Morrà l'infido, il perfido,

Morrà di morte acerba,

E la rival superba

Punita in lui sarà.)

ROBERTO

(D'orrendo precipizio

Il pie' sull'orlo è giunto!

Dal ferro del carnefice

Or mi divide un punto! –

Cadrò, ma sola vittima

Del suo fatal sospetto...

Con me l'arcano affetto

E morte, e tomba avrà.)

(Elisabetta rientra ne' suoi appartamenti.)

SCENA VI.

Nottingham, e detto.

(Roberto è rimasto in profondo silenzio; immobile, con lo sguardo affisso al suolo.)

NOTTINGHAM

Roberto... *(Abbracciandolo.)*

ROBERTO

Che!... fra le tue braccia!...

(Balza indietro, come respinto da ignoto potere.)

NOTTINGHAM

Estremo

Pallor ti siede in fronte! Ah! forse?... – Io tremo,
D'interrogarti!

ROBERTO

Ancor la mia sentenza

Non profferirò colei; ma nel tremendo
Sguardo le vidi folgorar la brama
Del sangue mio...

NOTTINGHAM

Non proseguir... D'ambascia

L'anima ho piena, e di spavento!

ROBERTO

Ah! lascia

Che il mio destin si compia; e nelle braccia
Di cara sposa un infelice obblia.

NOTTINGHAM

Che parli?... Ahi! feroce sorte
Nè amico, nè consorte
Lieto mi volle!

ROBERTO

Oh! narra...

NOTTINGHAM

Un arcano martir di Sara i giorni
Attrista, e la conduce
Lentamente alla tomba.

ROBERTO

(Oh ciel!... pentita

Saria quella spergiura?...)

NOTTINGHAM

E qual ferita

Che tocca s'inasprisce, il suo tormento
Col ragionarne a lei divien più crudo!

ROBERTO

(È rea, ma sventurata!...)

NOTTINGHAM

Jeri, taceva il giorno,

Quando pria dell'usato al mio soggiorno
Mi trassi, e nelle stanze
Ove solinga ella restar si piace,
Mossi repente... Un suono
Di taciti singulti appo la soglia
M'arrestò non veduto. Essa fregiava
D'aurate fila una cerulea fascia,
Ma spesso l'opra interrompea col pianto,
E invocava la morte!

ROBERTO

(Ancor m'affida

Un raggio di speranza!...)

NOTTINGHAM

Io mi ritrassi...

Avea l'alma in tumulto... avea la mente
Così turbata, che sembrami demente. –
Forse in quel cor sensibile
Si fe natura il pianto:
Di sua fatal mestizia
Anch'io son preda intanto,
Anch'io mi struggo in lagrime...
Ed il perché non so!
Talor mi parla un dubbio,
Una gelosa voce...
Ma la ragion sollecita,
Sperde il sospetto atroce,
Nel puro cor degli angioli
La colpa entrar non può.

SCENA VII.

Cecil, gli altri Lordi del Parlamento, e detti.

CECIL

Duca, vieni: a conferenza

La regina i Pari invita.

NOTTINGHAM

Che si vuole?

CECIL

(A voce bassa.) Una sentenza

Troppo a lungo differita.

(Volgendo a Roberto un'occhiata feroce.)

NOTTINGHAM

Vengo. – Amico...

(Porge la destra a Roberto come in atto d'accommiatarsi: è commosso vivamente, e però lo bacia, ed abbraccia con tutta l'effusione dell'amicizia.)

ROBERTO

Sul tuo ciglio

Una lagrima spuntò!...
M'abbandona al mio periglio...
Tu lo dei!

NOTTINGHAM

Salvar ti vo.

Qui ribelle ognun ti chiama,
Ti sovrasta un fato orrendo;
L'onor tuo sol io difendo...
Terra, e ciel m'ascolterà.
Ch'io gli serbi e vita e fama
Deh! concedi o sommo Iddio.
Parla tu sul labbro mio
Santa voce d'amistà.

CECIL, CORO

(Quel superbo il giusto fio
De' suoi falli pagherà...)

ROBERTO

(Lacerato al par del mio
Sulla terra un cor non v'ha!)
(Parte. Nottingham, Cecil e Coro escono per altra via.)

SCENA VIII.

Appartamenti della duchessa, nel palagio Nottingham. In prospetto verone che risponde sul giardino:
da un canto tavola, su cui un doppiere acceso, ed una ricca cesta.

SARA

Tutto è silenzio!... Nel mio cor soltanto
Parla una voce, un grido
Qual di severo accusator! Ma rea
Non son: della pietade
Io m'arrendo al consiglio
Non dell'amor... L'orribile periglio
Che Roberto minaccia
Il mio scordar mi fe... Chi giunge!... – É desso

SCENA IX.

Roberto, e detta.
(È chiuso in lungo mantello.)

ROBERTO

Una volta, crudel, m'hai pur concesso
Venirne a te!... Spergiura! traditrice!
Perfida!... E qual v'ha nome
D'oltraggio e di rampogna
Che tu non merti?

SARA

Ascolta. Eri già lunge,

Quando si chiuse la funerea pietra
Sul padre mio. – Rimasta
Orfana e sola, d'un appoggio hai d'uopo,
La regina mi disse, a liete nozze
Ti serbo.

ROBERTO

E tu?

SARA

M'opposi. – Or dimmi, aggiunse,
Forse nel chiuso petto
Nudri fiamma d'amor? – L'ascoso affetto
Svelar poteva, e segno
Farti al tremendo suo furor? Le chiesi,
Ma indarno il vel... fui tratta
Al talamo... Che dico?
A supplizio di morte!

ROBERTO

Oh ciel!...

SARA

Quant'io nol son, fato miglior ti renda...
Alla regina il core
Volgi Roberto, e tremino gli audaci
Che a te fan guerra...

ROBERTO

Oh! taci...

Spento all'amor son io.

SARA

Sciagura estrema!

Sebben da cruda gelosia trafitta,
Sperai... La gemma che in tua man risplende
Era memoria e pegno
Dell'affetto real...

ROBERTO

Pegno d'affetto?

Non sai!... – Pur si distrugga il tuo sospetto
(*Gettando l'anello sulla tavola.*)
Mille volte per te darei la vita.

SARA

Roberto... ultimo accento
Sara ti parla, ed osa
Una grazia pregar.

ROBERTO

Chiedimi il sangue...

Per te fia sparso, o mio perduto bene.

SARA

Viver devi, e fuggir da queste arene.

ROBERTO

Il vero intesi?... Ah! Parmi,
Parmi sognar!

SARA

Se m'ami,
Per sempre dei lasciarmi.

ROBERTO

Per sempre! e tu lo brami!...
Può a questo segno ingrato
Esser di Sara il cor!
Son l'odio tuo!...

SARA

Spietato!...

Ardo per te d'amor.
Da che tornasti, ahi misera!
In questo debil core
Del mal sopito incendio
Si ridestò l'ardore...
Ah! parti, ah! vanne, ah! fuggimi...
Cedi alla sorte acerba...
A te la vita, e serba,
Serba l'onore a me.

ROBERTO

Dove son io?... Quai smanie!...
Fra vita, e morte ondeggio!...
Tu m'ami, e deggio perderti!...
M'ami, e fuggir ti deggio!...
Poter dell'amicizia
Prestami tu vigore,
Che d'un mortale in core
Tanta virtù non è.
(Sara è a piè di lui piangente e supplichevole.)
Tergi le amare lagrime... (Sollevandola.)
Sì, fuggirò.

SARA

Lo giura.

(Roberto protende la destra in atto di giuramento.)

E quando?

ROBERTO

Allor che tacita

Avrà la notte oscura
Un'altra volta in cielo
Disteso il tetro velo.
Or nol potrei, che fulgido
Il primo albor già sorge...

SARA

Ahi! qual periglio!... Involati...
Se alcuno escir ti scorge!...

ROBERTO

Oh fero istante!...

SARA

Un ultimo

Pegno d'inafausto amore

Con te ne venga...

(Levando dalla cesta una sciarpa azzurra, trapunta d'oro.)

ROBERTO

Ah! porgilo...

Qui, sul trafitto core...

SARA

Vanne... di me rammentati

Sol quando preghi il ciel.

Addio...

ROBERTO

Per sempre...

SARA

Oh spasimo!...

ROBERTO

Oh reo destin crudel!...

Questo addio fatale, estremo

È un abisso di tormenti...

Le mie lagrime cocenti

Più del ciglio, sparge il cor.

Ah! mai più non ci vedremo...

Ah mai più!... morir mi sento!...

Si racchiude in questo accento

Una vita di dolor!

(Roberto parte: Sara si ritira.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Magnifica galleria nella reggia.

I lordi componenti la corte di Elisabetta sono radunati in crocchio: quindi sopraggiungono le dame.

ALCUNI LORDI

L'ore trascorrono, surse l'aurora,
Nè il parlamento si scioglie ancora!

GLI ALTRI

Senza l'aita della regina,
Pur troppo è certa la sua rovina!...

DAME

Lordi tacetevi; Elisabetta,
Qual chi matura una vendetta,
Erra d'intorno fremente e sola,
Nè move inchiesta, nè fa parola.

TUTTI

O Conte misero! il cielo irato
Di fosche nubi si circondò...
Il tuo supplizio è già segnato:
In quel silenzio morte parlò!

SCENA II.

Elisabetta da un lato, Cecil dall'altro, e detti.

ELISABETTA

Ebben?

CECIL

Del reo le sorti
Furo a lungo agitate:
Più d'amistà, che di ragion possente
Il duca vivamente
Lo difese, ma invan. Recar ti deve
La sentenza egli stesso.

ELISABETTA

Ed era? (*A voce bassa.*)

CECIL

Morte. (*c. s.*)

SCENA III.

Gualtierio, e detti.

GUALTIERIO

Regina...

ELISABETTA

Può la corte
Allontanarsi: richiamata in breve

Qui fia. *(Tutti partono tranne Gualtiero.)*

Tanto indugiasti!

GUALTIERO

Assente egli era,

Ed al palagio suo non fe ritorno

Che sorto il nuovo giorno.

(Marcato. – Elisabetta si turba.)

ELISABETTA

Segui.

GUALTIERO

Fu disarmato;

E nel cercar se crinosi fogli

Nelle vesti chiudesse, i miei seguaci

Vider che in sen celava

Serica ciarpa. Comandai che tolta

Gli fosse: d'ira temeraria e stolta

Egli avvampando: pria, gridò, strapparmi

Il cor dovete, iniqui... –

Del conte la repulsa

Fu vana...

ELISABETTA

E quella ciarpa?...

GUALTIERO

Eccola.

ELISABETTA

(Oh rabbia!...)

Cifre d'amor qui veggio!...)

(È tremante di sdegno, ma volgendo uno sguardo a Gualtiero riprende la sua maestà.)

Al mio cospetto

Colui si tragga. *(Gualtiero parte.)*

Ho mille furie in petto! –

(Gettando la ciarpa sur una tavola ch'è nel fondo della scena)

SCENA IV.

Nottingham, e detta.

NOTTINGHAM

Non venni mai sì mesto

Alla regal presenza.

Compio un dover funesto.

(Le porge un foglio.)

D'Essex è la sentenza. –

Tace il ministro, or parla

L'amico in suo favore:

Grazia.

(Elisabetta gli volge una fiera occhiata.)

Potria negarla

D'Elisabetta il core?

ELISABETTA

In questo core è sculta

La sua condanna.

NOTTINGHAM

Oh detto!...

ELISABETTA

D'una rivale occulta

Finor lo accolse il tetto...

Sì, questa notte istessa

Ei mi tradia...

NOTTINGHAM

Che dici!...

Calunnia è questa...

ELISABETTA

Oh! cessa...

NOTTINGHAM

Trama de' suoi nemici.

ELISABETTA

No, dubitar non giova...

Al mancator fu tolta

Irrefragabil prova...

(A questa ricordanza si raddoppia la sua collera, quindi è per firmare la sentenza.)

NOTTINGHAM

Che fai!... sospendi... ascolta...

Su lui non piombi il fulmine

Dell'ira tua crudele...

Se chieder lice un premio

Al mio servir fedele,

Quest'uno io chiedo, in lagrime,

Prostrato al regio piè.

ELISABETTA

Taci: pietade, o grazia

Non merta il tracotante...

A fellonia di suddito

Perfidia unì di amante...

Muoia; e non sorga un gemito

A domandar mercè.

SCENA V.

Roberto fra Guardie, Gualtierio, e detti.

ELISABETTA

(Ecco l'indegno!...)

(Ad un segno di Elisabetta Gualtierio e le guardie si ritirano.)

Appressati...

Ergi l'altera fronte.

Che dissi a te? Rammentalo.
Ami? ti dissi, o conte.
No: rispondesti... – Un perfido,
Un vile, un mentitore
Tu sei... Del tuo mendacio
Il muto accusatore
Guarda, e sul cor ti scenda
Fero di morte un gel.
(Gli mostra la ciarpa.)

NOTTINGHAM

(Che!...)

(Riconosce. Roberto osservando la sorpresa di Nottingham è preso da tremore.)

ELISABETTA

Tremi alfine!

NOTTINGHAM

(Orrenda

Luce balena!...)

ROBERTO

(Oh ciel!...) –

ELISABETTA

Alma infida, ingrato core
Ti raggiunse il mio furore!
Pria che ardesse fiamma rea
Nel tuo petto a me nemico,
Pria d'offender chi nascea
Dal tremendo ottavo Enrico,
Scender vivo nel sepolcro
Tu dovevi, o traditor.

NOTTINGHAM

*(Non è ver... delirio è questo!...
Sogno orribile, funesto!
No, giammai d'un uomo il core
Tanto eccesso non accolse...
Pur... si cove di pallore!
Ahi! che sguardo a me rivolse! –
Cento colpe mi disvela
Quello sguardo, e quel pallor!)*

ROBERTO

*(Mi sovrasta il fato estremo!
Pur di me, di me non tremo...
Della misera il periglio
Tutto estinse il mio coraggio...
Di costei nel torvo ciglio
Folgorò sanguigno raggio! –
Ahi! quel pegno sciagurato
Fu di morte, e non d'amor!)*

NOTTINGHAM

Scellerato!... malvagio!... e chiudevi

(Con trasporto di cieco furore.)

Tal perfidia nel core sleale?

E tradir sì vilmente potevi?...

La regina? *(Ripiegando.)*

ROBERTO

(Supplizio infernale!)

NOTTINGHAM

Ah! la spada, la spada un istante

Al codardo, all'infame sia resa...

Ch'ei mi cada trafitto alle piante...

Ch'io nel sangue deterga l'offesa...

ELISABETTA

O mio fido! e tu fremiti, tu pure

Dell'oltraggio che a me fu recato! –

(A Rob)

Io favello: m'ascolta. La scure

Già minaccia il tuo capo esecrato

Qual si noma l'ardita rivale

Dì soltanto, e, lo giuro, vivrai. –

(Nottingham affigge in Roberto gli occhi pieni di orrenda ansietà. Un istante di silenzio.)

Parla, ah! parla.

NOTTINGHAM

(Momento fatale!)

ROBERTO

Pria la morte.

ELISABETTA

Ostinato! e l'avrai.

SCENA VI.

Ad un cenno della regina la sala si riempie di cavalieri, dame, paggi, guardie ec.

ELISABETTA

Tutti udite. Il giudizio de' Pari

Di costui la condanna mi porse.

Io la segno. – Ciascuno la impari.

Come il sole, che parte già corse

(A Cecil porgendogli la sentenza.)

Del suo giro, al meriggio sia giunto,

S'oda un tuono del bronzo guerrier:

Lo percuota la scure in quel punto.

CORO

(Tristo giorno di morte forier!)

ELISABETTA

Va, la morte sul capo ti pende,

Sul tuo nome l'infamia discende...

Tal sepolcro t'appresta il mio sdegno,

Che non fia chi di pianto lo scaldi:
Con la polve di vili ribaldi
La tua polve confusa ne andrà.

ROBERTO

Del mio sangue la scure bagnata
Più non fia d'ignominia macchiata.
Il tuo crudo, implacabile sdegno
Non la fama, la vita mi toglie:
Ove giaccian le morte mie spoglie
Ivi un'ara di gloria sarà.

NOTTINGHAM

(No, l'iniquo non muoia di spada,
Sovra il palco, infamato egli cada...
Nè il supplizio serbato all'indegno
Basta all'ira che m'arde nel seno...
A placarla, ad estinguerla appieno
Altro sangue versato sarà!)

CECIL e GUALTIERO

Sul tuo capo la scure già piomba...
Maledetto il tuo nome sarà.

CORO

(Al reietto nemmeno la tomba
Un asilo di pace darà!)

(Ad un cenno di Elisabetta Roberto è circondato dalle guardie.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Sala terrena nel palagio Nottingham. Nel fondo grandi invetriate chiuse, a traverso le quali scorgesi parte di Londra.

SARA

Nè riede il mio consorte!... – Oh ciel, che seppi!...

Il consesso notturno

Si radunava onde portar sentenza

Del minacciato conte... Oh! s'ei fra' ceppi

Avvinto, pria del suo fuggir?...

SCENA II.

Un familiare, e detta: quindi un soldato.

IL FAMILIARE

Duchessa,

Un di que' prodi, cui vegliar fu dato

La regia stanza, e già pugnaro a lato

Del gran Roberto, qui giungea, recando

Non so qual foglio, che in tua man deporre

E richiede, e, sconsiglia.

SARA

Venga.

(Il soldato viene introdotto: egli porge alla duchessa una lettera, quindi si ritira col domestico.)

Roberto scrisse!... –

(Riconoscendo i caratteri.)

Oh ria sciagura!...

(Dopo letto.)

Segnata è la condanna!... –

Pur... qui lo apprendo... questo anello è sacro

Mallevador de' giorni suoi... Che tardo?...

Corrasi a piè d'Elisabetta...

SCENA III.

Nottingham, e detta.

SARA

(Il duca!...)

NOTTINGHAM

(Resta immobile presso il limitare, con gli occhi terribilmente fissi in quelli di Sara.)

SARA

(Qual torvo sguardo!...)

NOTTINGHAM

Un foglio avesti.

SARA

(Oh cielo!...)

NOTTINGHAM

Sara, vederlo io voglio.

SARA

Sposo...

NOTTINGHAM

Sposo! — Lo impongo: a me quel foglio.

(In tuono che non ammette repliche. Sara gli porge con tremula mano lo scritto di Essex.)

SARA

(Perduta son!...)

(Il duca legge.)

NOTTINGHAM

Tu dunque

Puoi dal suo capo allontanar la scure!

Una gemma ti diè! Quando? Fra l'ombra

Della trascorsa notte, allor che pegno

D'amor sul petto la tua man gli pose

Ciarpa d'oro contesta?

SARA

Oh folgore tremenda, inaspettata!...

Già tutto è noto a lui!...

NOTTINGHAM

Sì, scellerata!

No! sai, che un nume vindice

Hanno i traditi in cielo?

Egli con man terribile

Frangere alle colpe il velo!... —

Spergiura, in me paventalo

Quel braccio punitor.

SARA

M'uccidi.

NOTTINGHAM

Attendi, o perfida:

Vive Roberto ancor. —

Io per l'amico in petto

Fraterno amor serbava:

Come celeste oggetto

Io la consorte amava:

Avrei per loro impavido

Sfidato affanni, e morte...

Chi mi tradisce? ahi misero!

L'amico, e la consorte!

Stolta, che giova il piangere?...

Sangue, non pianto io vò.

SARA

Tanta il destin fremente

Dunque ha su noi possanza

Può dunque l'innocente

Di reo vestir sembianza!
O tu, cui dato è leggere
In questo cor pudico,
Tu, Dio clemente, accertalo
Ch'empio non è l'amico,
Che d'un pensier, d'un palpito
Tradito io mai non l'ho.
(Odesi lugubre marcia.)
Non rimbomba un suon ferale!...
(Accorrendo ai veroni.)
Ahi!...
(Scorgesi Essex passar di lontano, circondato dalle guardie.)

NOTTINGHAM

Lo traggono alla torre.
(Con esultanza.)

SARA

Fero brivido mortale
Per le vene mi trascorre!...
Il supplizio a lui si appresta!...
L'ora... ahi! l'ora è già vicina!...
Dio m'aita...

NOTTINGHAM

Iniqua, arresta.
(Afferrandole un braccio.)
Ove corri?

SARA

Alla regina.

NOTTINGHAM

Di salvarlo hai speme ancora!...

SARA

Lascia...
(Cercando liberarsi.)

NOTTINGHAM

Oh rabbia!... Ed osi?... – Olà?
(Compariscono le guardie del palagio ducale.)
A costei la mia dimora
Sia prigioniera.

SARA

Oh ciel!...
(Con grido disperato.)
Pietà...
(Cadendo alle ginocchia di lui.)
All'ambascia ond' io mi struggo
Dona, ah! dona un solo istante...
Io lo giuro, a te non fuggo,
Riedo in breve alle tue piante...
Cento volte allor se vuoi

Me trafiggi a' piedi tuoi
Benedir m'udrai morente
Quella man che mi ferì.
NOTTINGHAM
Foco d'ira avvampa, e strugge
Questo cor da voi trafitto!...
Ogni accento che ti sfugge,
Ogni lagrima è un delitto!...
Ah! supplizio troppo breve
È la morte ch'ei riceve!...
Fia punita eternamente
L'alma rea che mi tradì.

(Egli esce nel massimo furore. Sara cade svenuta.)

SCENA IV.

Orrido carcere nella Torre di Londra, destinato per ultima dimora ai colpevoli condannati alla morte: lo rischiara poca e tetra luce, che si libera il passaggio per entro una finestra praticata sull'alto della muraglia, ed assicurata da grosse spranghe di ferro: porta chiusa da un lato.

ROBERTO

Ed ancor la tremenda
Porta non si dischiude!... Un rio presagio
Tutte m'ingombra di terror le vene!
Pur fido il messo, e quella gemma è pegno
Securo a me di scampo.
Uso a mirarla in campo,
Io non temo la morte; io viver solo
Tanto desio, che la virtù di Sara
A discolpar mi basti...
O tu, che m'involasti
Quell'adorata donna, i giorni miei
Serbo al tuo brando, tu svenar mi dei.
Io ti dirò fra gli ultimi
Singhiozzi, in braccio a morte:
Come uno spirto angelico
Pura è la tua consorte...
Lo giuro, e il giuramento
Col sangue mio suggello...
Credi all'estremo accento
Che il labbro mio parlò.
Chi scende nell'avello
Sai che mentir non può.
(Odesi un calpestio, e sordo rumore di chiavistelli.)
Odo un suon per l'aria cieca!...
Si dischiudono le porte!...
Ah! la grazia mi si reca!...

SCENA V.

Un drappello di guardie coperte di bruna armatura, e detto.

GUALTIERO

Vieni, o conte.

ROBERTO

Dove?

GUALTIERO

A morte.

(Roberto resta come percosso dal fulmine. Momenti di silenzio.)

Ora in terra, o sventurata

Più sperar non dei pietà...

Ma non resti abbandonata;

Havvi un giusto, ed ei m'udrà.

Bagnato il sen di lagrime,

Tinto del sangue mio

Io corro, io volo a chiedere

Per te soccorso a Dio...

Impietositi gli angeli

Eco al mio duol faranno...

Si piangerà d'affanno

Forse una volta in ciel!

GUALTIERO

Vieni... a subir preparati

La morte più crudel.

(Partono con Roberto.)

SCENA VI.

Gabinetto della regina.

Elisabetta è abbandonata su d'un sofà col gomito appoggiato ad una tavola, ove risplende la sua corona: le dame le stanno intorno meste e silenziose.

ELISABETTA

(E Sara in questi orribili momenti

Potè lasciarmi?... Al suo ducal palagio,

Onde qui trarla s'affrettò Gualtiero,

(Sorgendo agitatissima.)

E ancor!... De' suoi conforti

Vana la speme:

L'amistà mi sovvenga, io n'ho ben d'uopo...

Son donna! – Il foco è spento

Del mio furor...)

DAME

(Ha nel turbato aspetto

D'alto martir le impronte!...

Più non le brilla in fronte

L'usata maestà!...)

ELISABETTA

(Vana la speme

Non fia... presso a morir, l'augusta gemma

Ei recar mi farà... Pentito il veggo

Alla presenza mia... – Pur... fugge il tempo!... –

Vorrei fermar gl'istanti. – E se la morte

Ond'esser fido alla rival scegliesse?...

Oh truce idea funesta!...

E s'ei, già move al palco?... Ah! no... t'arresta...

Vivi, ingrato, a lei d'accanto,

Il mio core a te perdona...

Vivi, o crudo, e m'abbandona

In eterno a sospirar...

Ah! si celi questo pianto,

(Gettando uno sguardo alle dame, e rammentandosi d'essere osservata.)

Ah! non sia chi dica in terra:

La regina d'Inghilterra

Ho veduto lagrimar.)

SCENA VII.

Cecil, Cavalieri, e dette.

ELISABETTA

Che m'apporti?

CECIL

Quell'indegno

Al supplizio s'incammina.

ELISABETTA

(Ciel!...) Nè diede un qualche pegno

Da recarsi alla regina?

CECIL

Nulla diede.

(Odesi un procedere di passi affrettati.)

ELISABETTA

Alcun s'appressa!...

Deh! si vegga.

CECIL e CORO

È la duchessa...

SCENA VIII.

Sara, Gualtieri, e detti.

Sara scinta le chiome, e pallida come un estinto, si precipita à piè di Elisabetta, ella non può articolare parola, ma sporge verso la regina l'anello di Essex.

ELISABETTA

Questa gemma donde avesti!...

(Nella massima agitazione.)

Quali smanie... qual pallore!...
Oh sospetto!... – E che! potesti
Forse!... Ah! parla.

SARA

Il mio terrore...

Tutto... dice... Io son...

ELISABETTA

Finisci.

SARA

Tua rivale.

ELISABETTA

Ah!...

SARA

Me punisci...

Ma... del... conte serba... i giorni...

ELISABETTA

Deh! correte... deh! volate...

(Ai cavalieri.)

Par ch'ei vivo a me ritorni,

Il mio serto domandate...

CAVALIERI

Ciel, ne arrida il tuo favore...

(Fanno un rapido movimento per uscire. Rimbomba un colpo di cannone; grido universale di spavento.)

SCENA ULTIMA.

Nottingham, e detti.

NOTTINGHAM

Egli è spento.

(Come inebriato di gioia feroce.)

GLI ALTRI

Qual terrore!... *(Silenzio.)*

ELISABETTA

(S'avvicina a Sara, convulsa di rabbia, e d'affanno.)

Tu perversa... tu soltanto

Lo spingesti nell'avello...

Onde mai tardar cotanto

A recarmi questo anello?

NOTTINGHAM

Io, regina, la rattenni.

Io tradito nell'amor.

Sangue volli, e sangue ottenni.

ELISABETTA

Alma rea!... *(A Sara.)* Spietato cor! *(A Nottingham.)*

Quel sangue versato al cielo s'innalza,

Giustizia domanda, reclama vendetta...

Già l'angiol di morte fremente v'incalza...

Supplizio inaudito entrambi vi aspetta...

Sì vil tradimento, delitto sì rio

Clemenza non merta, non merta pietà...

Nell'ultimo istante volgetevi a Dio;

Ei solo perdono conceder potrà.

(Nottingham e Sara partono fra guardie. Intanto Elisabetta profondamente assorta, covresi di estremo pallore; i suoi occhi sono immobili e spalancati, qual di persona atterrita da spaventevole visione.)

Mirate quel palco... di sangue rosseggia!...

È tutto di sangue il serto bagnato!...

Un orrido spettro percorre la reggia,

Tenendo nel pugno il capo troncato!...

Di gemiti, e grida il cielo rimbomba!...

Pallente del giorno il raggio si fe!...

Dov'era il mio trono s'inalza una tomba...

In quella discendo... fu schiusa per me.

CORO

Ti calma... rammenta le cure del soglio:

Chi regna, lo sai, non vive per sè.

ELISABETTA

Non regno... non vivo... Escite... lo voglio... –

Dell'anglica terra sia Giacomo il re.

(Tutti si allontanano, ma giunti sul limitare si rivolgono ancora verso la regina: ella è caduta sul sofà, accostandosi alla bocca l'anello di Essex. Intanto si abbassa la tela.)

FINE.

MARIA DE RUDENZ

Dramma tragico in tre parti

Musica di Gaetano Donizetti – Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1838

PERSONAGGI E INTERPRETI

MARIA DE RUDENZ	Carolina Ungher (soprano)
MATILDE DI WOLF	Isabella Casali (soprano)
CORRADO WALDORF	Giorgio Ronconi (baritono)
ENRICO	Napoleone Moriani (tenore)
RAMBALDO	Domenico Raffaelli (basso)
CANCELLIERE	Alessandro Giacchini (basso)

MARIA|DE RUDENZ|*DRAMMA TRAGICO IN TRE PARTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL GRAN TEATRO LA FENICE|*Nel carnevale e quadragesima 1837-38*|VENEZIA|Tipografia Molinari Edit.

Epoca di composizione: 1837.

Prima rappresentazione: 30 gennaio 1838.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: IL TESTAMENTO.

È l'alba e Corrado, affacciato a un verone, ascolta un lontano canto religioso (I, 1), pensando all'amata Matilde (I, 2). Giunge suo fratello Enrico, che non vede da cinque anni. Gli racconta di essere fuggito in Italia con Maria, poiché il padre di lei s'era opposto alle nozze. Ben presto però lei l'aveva tradito e lui, per vendetta, l'aveva abbandonata nelle catacombe di Roma, poi - preso dal rimorso - aveva informato il custode. In seguito aveva viaggiato sotto falso nome e, tornato a casa, s'era innamorato di Matilde che, diventata signora del castello di Rudenz in base al testamento del padre, l'attendeva per sposarlo. Enrico rimane allibito poiché è anche lui innamorato di Matilde (I, 3).

Nel castello di Rudenz il vecchio familiare Rambaldo rimpiange Maria quando sente un pianto sommesso e la riconosce, prostrata innanzi al ritratto dell'ultimo Conte di Rudenz. Lei gli chiede di non svelare la sua presenza, poiché si vergogna d'aver disobbedito al padre. Rambaldo le confida che, prima di morire, il conte gli ha svelato che Corrado è figlio di un malvagio condannato a morte. Maria risponde di essere stata abbandonata da lui, ma di essergli stata sempre fedele ed ora intende entrare in convento (I, 4). Una musica annuncia l'arrivo dello sposo di Matilde, ma al castello tutti sono tristi e rimpiangono Maria (I, 5). Matilde va incontro a Corrado che le presenta Enrico come suo fratello, poi il cancelliere legge ad alta voce il testamento del conte, che designa Maria sua erede e le raccomanda Matilde (sua nipote, destinata al convento), ma qualora Maria non tornasse a casa entro un anno dalla sua scomparsa, la stessa Matilde erediterà il castello e si sceglierà un marito. In quel giorno scade l'anno prefissato, quindi Matilde e Corrado sono i nuovi signori di Rudenz (I, 6). Da una porta sul fondo entra Maria che, indignata, accusa Corrado ed ordina a Matilde d'entrare in convento (I, 7).

PARTE SECONDA: UN DELITTO.

In una sala del castello Maria chiede a Rambaldo notizie di Matilde ed egli risponde che piange ininterrottamente. Lei gli chiede di andare a chiamare Enrico (II, 1) che, giunto dinnanzi a lei, implora pietà per Matilde, sua amata. Maria gli promette di svelargli un segreto che gli permette di sposarla, ma prima gli chiede di inviare da lei Corrado. Rimasta sola, la gelosia e la sete di vendetta la tormentano (II, 2), ma alla vista di Corrado s'intenerisce. Gli rivela di essere figlio di un assassino e di possedere, lei, i documenti che lo attestano, ma se lui accetta di rinunciare a Matilde e di vivere accanto a lei, tale segreto non verrà svelato. Lui, furioso, rifiuta e allora lei minaccia di uccidere Matilde e a quel punto Corrado estrae un pugnale e la trafigge.

Tutti accorrono. Rambaldo accusa Corrado ma Maria lo scagiona e poi s'accascia al suolo (II, 3).

PARTE TERZA: LO SPETTRO.

Nella notte si sta per celebrare il matrimonio di Corrado e Matilde, ma un'ombra scarmigliata si aggira nei pressi della cappella (III, 1). Giunge Enrico quando il rito è ormai concluso; Rambaldo gli consiglia di allontanarsi, ma lui rimane (III, 2). Quando Corrado gli è accanto, lo chiama, gli dice di avere le prove della sua misera origine e lo sfida a duello (III, 3). Corrado dapprima gli consiglia di dimenticare un folle amore, poi cede all'ira e snuda la spada (III, 4).

Nel castello iniziano le danze. Una dama mascherata s'inoltra nella camera nuziale, inosservata. Corrado ritarda, ma giunge infine, insieme agli armigeri. Poco dopo gli ospiti si congedano e gli sposi si ritirano (III, 5). Dalla stanza di Matilde s'alza un grido, Corrado accorre e vede sulla soglia l'ombra di Maria (III, 6). Sgomento, chiede di Matilde e lei l'invita a entrare. Lui avanza e la scorge a terra, trucidata (III, 7). Tutti accorrono e Maria racconta che le sue ferite sono state curate da Rambaldo; ora che ha impedito l'ingiusto legame tra Corrado e Maria, non teme la morte: si scioglie le bende e cade ai piedi dell'uomo che, sebbene sia malvagio, dice d'amare ancora (s.u.).

MARIA DE RUDENZ

DRAMMA TRAGICO IN TRE PARTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA 1837-38



VENEZIA
TIPOGRAFIA MOLINARI EDIT.

PROFESSORI D'ORCHESTRA.

Direttore d'Orchestra e Primo Violino
MARES GAETANO.

Spalla al Direttore
BALESTRA LUIGI.

Primo Violino de' balli, CAPITANIO GIROLAMO.

Spalla al Primo Violino de' balli, GALLO ANTONIO.

Primo Violino de' Secondi, MOZZETTI PIETRO.

Prima Viola, RICCI FRANCESCO.

Primo Contrabbasso dell'Opera, FORLICO GIUSEPPE.

Primo Contrabbasso de' balli, LOTTI ANGELO.

Primo Violoncello per l'Opera, TONASSI PIETRO.

Primo Violoncello pel ballo, FORAMITI NICOLÒ.

Primo Oboe e Corno Inglese, FACCHINETTI GIUSEPPE.

Primo Flauto ed Ottavino, MARTORATI GIOVANNI.

Primo Clarino e Quartino, PEZZANA LODOVICO.

Primo Fagotto, D'AZZI VINCENZO.

Primo Corno, ZIFRA ANTONIO.

Prima Tromba di Tiro, PIERESCA GIOVANNI.

Prima Tromba a Chiave, MAESTRI VALENTINO.

Arpa, GOUJON CAROLINA.

Bombardone, RICCIOLI FERDINANDO.

Timpanista, MARTELLI FEDERICO.

Capo Sarte, BATTISTINI VINCENZO.

Pittore delle Scene, BAGNARA FRANCESCO, Membro dell'I. R. Accademia di Belle Arti.

Macchinista, FERRETTI DANIELE.

Attrezzista, COSSO LUIGI.

Vestiario di Proprietà dell'IMPRESA.

Inventore e Direttore del Vestiario, GUIDETTI GIOVANNI.

Illuminatore, FERRETTI DANIELE.

PERSONAGGI.

MARIA DE RUDENZ

Signora Ungher Carolina, Cantante di Camera di S.A.I. e R. il Granduca di Toscana.

MATILDE DI WOLF, di lei cugina

Signora Casali Isabella.

CORRADO WALDORF

Signor Ronconi Giorgio.

ENRICO, suo fratello

Signor Moriani Napoleone.

RAMBALDO, vecchio familiare di casa Rudenz

Signor Raffaeli Domenico.

IL CANCELLIERE DI RUDENZ

Signor Giacchini Alessandro.

CORI: Dame, Cavalieri, Armigeri e vassalli di Rudenz.

COMPARE: Dame, Cavalieri, Paggi, Armigeri, Danze analoghe, Banda militare.

L'avvenimento ha luogo in Elvezia nel Secolo XV.

La Poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro Sig. Cavaliere GAETANO DONIZETTI.

N. B. Si omettono alcuni versi per brevità.

PARTE PRIMA.
IL TESTAMENTO.
SCENA PRIMA.

Sala d'un Ostello. A traverso delle spaziose invetriate scorgesi parte dell'Eremo d'Arau, presso l'Aare, e sull'altra sponda del fiume il Castello di Rudenz. Spunta il giorno. Odesi un lontano cantico religioso.

CORO

Laude all'eterno Amor primiero
Fonte di luce, somma virtù,
Che disse appena in suo pensiero –
Il mondo sia – e il mondo fu.
Te dei celesti cantan le schiere
Santo dei santi, e re dei re.
Il tuono, i venti, il mar, le sfere,
La terra e il cielo parlan di te.

SCENA II.

CORRADO

(Esso apre un verone, e guarda con ansietà sulla strada che conduce all'ostello.)

Egli ancora non giunge, e tu m'attendi,
Adorata Matilde,
Spirto sceso dai cieli a consolarmi!...
L'ire placar del mio
Destin perverso a te concesse Iddio!
Ah! non avea più lagrime
Il ciglio inaridito,
Mancò la speme all'anima,
La pace al cor ferito...
Il ciel di fosco ammanto
Per me si circondò.
Valle d'amaro pianto
La terra mi sembrò. –
Ti vidi, o cara, e in estasi
D'amor che l'alma invase:
M'ami? ti dissi, e tacito
Il labbro tuo rimase,
Ma il guardo lusinghiero
Mi favellò d'amor...
Ah! l'universo intero
Mi parve un riso allor!

SCENA III.

Enrico, e detto.

ENRICO

Fratello!...

CORRADO

Enrico!... (*Abbracciandosi l'un l'altro con tutta la tenerezza fraterna.*)

ENRICO

Appena

Il foglio tuo mi giunse,
Volai dal campo ad abbracciarti... Un lustro
Volge che più non ti riyidi!

CORRADO

Oh quante

Il viver mio turbaro
Procellose vicende!

ENRICO

Qui la fama

Rapitor di Maria ti disse.

CORRADO

Il vero

Disse. La chiesi al padre: ah! pria, l'altero
Conte rispose, pria svenarla.

ENRICO

Ed essa?...

CORRADO

Meco fuggì... l'italo suol ne accolse...
O veneta laguna,
Stupor del mondo, ed incantato specchio
Del tuo ciel di zaffiro, me felice
Vedesti!... Ahi, breve sogno
Furo i contenti miei!

ENRICO

Come!

CORRADO

Tradito

Dall'infedel...

ENRICO

Che sento!...

CORRADO

Era Vestito

Di fosca notte il mondo, e la spergiura
Calar vidi furtiva entro il solingo
Domestico giardin... – Lo crederesti?
Ivi un uom l'attendea!

ENRICO

Cielo! E che festi!

CORRADO

Nel cor segreto divorai lo sdegno...
Sul Tebro la condussi, ed ambo scesi
A visitar le catacombe...

(Reprimendosi come inorridito.)

ENRICO

Oh! segui:

CORRADO

Nel sotterraneo laberinto arcano
Di quell'orride volte a morte in braccio
Qui sei, le dissi, e rinfacciai l'iniqua
Del turpe inganno; mendicata scusa
Ella movea, che dal terrore a mezzo
Fu tronca: svenne...

ENRICO

E tu?...

CORRADO

Viva sepolta

L'abbandonai.

ENRICO

Gelo d'orror!

CORRADO

Ma colta

L'anima mia da subito rimorso
La guida rintracciai, che secondato
Il mio disegno avea, premio novello
D'oro gli porsi, e giuramento ottenni
Ch'egli a morte la vittima ritolta
Avrebbe.

ENRICO

Quindi!

CORRADO

La romana spiaggia

Lasciai, di terra in terra
Vagando ognor sotto mentiti nomi,
Onde di me colei
Smarrisse ogn'orma.

ENRICO

Sventurato – Eppure

Di tua letizia in seno

Tu m'appellasti!

CORRADO

Ed or son lieto appieno.

Di mie sciagure un angelo
Consolator trovai,
Qui del passato immemore
Un'altra volta amai...
Torna, sì torna a splendere
De'giorni miei la stella!
Sarà mia sposa l'orfana
Di Wolff.

ENRICO

(Oh colpo!) Ed ella

T'ama?...

CORRADO

Quant'io l'adoro.

ENRICO

(Matilde!... oh rio martir!...

Io l'ho perduta.... io moro...

Moro, e nol posso dir!)

CORRADO

Ah! non esprime il detto

L'ardor che in noi s'apprese!

Così potente affetto

Non mai due cori accese!

Il suo pensiero è il mio...

Abbiamo un sol desio...

Vivo per lei soltanto,

Ella respira in me.

ENRICO

(Chi mai, chi fu serbato

A più crudel tormento!...

Il core ho lacerato

Da cento colpi, e cento!...

Ed, ah! qual man brandisce

L'acciar che mi ferisce!... –

Per consumarla in pianto

La vita il ciel mi dié!)

CORRADO

Andiamo... in quel soggiorno

(*Accennando il Castello di Rudenz.*)

Essa mi attende.

ENRICO

In quello...

CORRADO

Matilde al nuovo giorno

Signora è del castello,

Del padre di Maria

Tal fu la legge estrema... –

Ah! non tardiam la mia

Felicità suprema... –

Donna, fia tolto il velo

Che mi nascose a te,

Quindi all'altare...

ENRICO

(Oh cielo!)

CORRADO

Vieni...

ENRICO

(Son fuor di me!...)

CORRADO

Fratello!... Enrico! abbracciarmi,

Dividi il mio contento...

Ah! tu non puoi comprendere

Il ben d'un tal momento!... –

Già col desio d'amore,

Vola a Matilde il core...

Tutto il piacere io godo

Che Dio pel ciel creò!

ENRICO

Appien comprendo il giubilo

Di tua beata sorte!...

Divido teco i palpiti,

Invidio a tue ritorte:

(Son troppo sventurato...

M'astringe orrendo fato

A maledir quel nodo

Che Dio tra noi formò!)

(Partono.)

SCENA IV.

Galleria nel Castello di Rudenz: molte porte laterali, ed una in fondo, di cui la cortina è abbassata: sopra una parete il ritratto dell'ultimo Conte di Rudenz.

Rambaldo, indi Maria.

(Egli si avvanza mestamente.)

Surse il giorno fatal, nè di Maria

Novella giunge? Ah, non menti la voce

Che in Roma estinta la dicea!...

(Il corso dei suoi pensieri è interrotto da un suono di pianto; volgesi e resta colpito vivamente nel vedere una donna prostrata innanzi al ritratto, ed aspersa di amarissime lagrime.)

Chi piange

Innanzi a quell'imago

Del mio spento signor? Donna, la fronte

Solleva. – Che!...

MARIA

T'acqueta...

Non appellarmi. Per la via segreta,

Che sotterranea del castello aggiunge

Ogni recesso, io qui traeva. Si taccia

Un nome d'onta ricoperto. Ahi padre!

Il tuo rigor dischiuse

A me un abisso, a te l'avello!

RAMBALDO

Ingiusto

Il tuo rigor non fu! Vive Corrado
A se medesmo ignoto:
Egli nacque da tal, che morte infame
Sul patibolo avea.

MARIA

Cielo!... E fia vero!...

RAMBALDO

L'orribile mistero
Presso a morir mi disvelava il Conte. –
Ma dimmi, ov'è colui? Dopo la notte
Che messaggier del padre m'accoglievi
Nel veneto giardino, ambo spariste!

MARIA

La mia crudel ferita
Perché ricerchi? – Ahi notte!
Cagion tremenda, o forse
Pretesto vil d'atrocità sì nera,
Che in rimembrarla ancor di morte il gelo
Tutta m'agghiaccia!... Un velo
(*Presa da raccapriccio.*)
Sovr'essa... un velo. – Abbandonata io fui,
E del barbaro invan cercai sinora
Investigar le ascose tracce!

RAMBALDO

Ancora

In tempo riedi. Un cenno
Del padre tuo...

MARIA

Ne corse

La fama.

RAMBALDO

Giunge di Matilde in breve

Lo sposo...

MARIA

E giunga. Me desio non tragge
Di terrena grandezza.
Nel domestico tempio a gemer vengo
Sul paterno sepolcro, indi m'aspetta
Il convento d'Arau.

RAMBALDO

Ciel!... Che dicesti!...

E vuoi fra quelle mura?...

MARIA

La vergogna celar di mia... sciagura.
Sì, del chiostro penitente
Cingerò per sempre il velo:
Del mio cor la smania ardente

Può calmar soltanto il cielo.
Chiederò gemente a Dio
Il perdono dell'error...
Sarà tutto il viver mio
Un sol pianto di dolor.
(*Odesi lieta musica.*)

RAMBALDO

Vien lo sposo!...

MARIA

Dell'Eterno

Splenda un riso a questi nodi. –
Ove giace il fral paterno
Io mi traggo, e poscia ... m'odi:
Quando avrà la notte oscura,
La sua veste in ciel spiegata,
Del convento fra le mura,
Vieni a trarmi inosservata. (*Per partire.*)

RAMBALDO

Deh! ti cangia... deh! m'ascolta...

MARIA

Non conosci ancor Maria?
(*Con tuono risoluto.*)

RAMBALDO

E vivrai colà sepolta
La tua vita!

MARIA

Oh breve fia. –

Se quel crudo rivedrai
Che l'avello m'apprestò:
Ella è spenta, gli dirai
Ma fedele a te spirò. –
Sulla mia tomba gelida
Tardi, ed invan pietoso,
Nel suo rimorso a piangere
Egli verrà talor...
Al suono di quei gemiti
Dall'ultimo riposo
Fian deste le mie ceneri,
E sentiranno amor!

RAMBALDO

Ove ti tragge, o misera,
Un forsennato amor!
(*Maria parte.*)

Qui de' vassalli move
La schiera. – Oh come lenta
Procede! oh come lo girar degli occhi
É grave! Mal diresti

Esser festiva la cagion che aduna
Tal gente!

SCENA V.

La galleria si riempie di armigeri e vassalli di Rudenz.

CORO

Innanzi a sconosciuto Sire
Chinar dovrem le fronti?

RAMBALDO

Ah! sì: de nostri Conti
Tutta mancò la stirpe!

CORO

Dunque spenta è Maria?

RAMBALDO

Voi lo diceste.

CORO

Oh certezza fatal!

RAMBALDO

(Spenta pur troppo

É l'infelice al mondo –

Sta nel volto a ciascun dolor profondo!)

CORO

Ah! che di pianto è questo,

Non è di gioia il dì!

Orrido vel funesto

Il sol per noi copri!

In sen del freddo avello

Anche Maria dimora!

L'ultima speme ancora

La morte a noi rapì!...

Ah! che di pianto è questo,

Non è di gioia il dì!

RAMBALDO

Giunge il signor novello,

Pianger nessuno ardisca...

Si taccia, e s'obbedisca...

Volle il destin così!

CORO

Orrido vel funesto

Il sol per noi copri!

SCENA VI.

Matilde circondata da' suoi paggi va incontro a Corrado, che si avvanza seguito da Enrico.

CORRADO

Matilde...

MATILDE

(Chi vegg'io!) (*Riconoscendo Enrico.*)

RAMBALDO E CORO

(Corrado!...)

(*Rambaldo si allontana inosservato.*)

ENRICO

(Ah! sembra

Celeste immagine agli occhi miei!...)

CORRADO

Felice

Oltre ogni dir son io!

Quanto per me rinserra

Di più caro la terra

Mi sta dappresso! Mio fratello è questi.

(*Presentandolo a Matilde.*)

MATILDE

Egli!... Enrico! – Tu dunque

Sei?...

CORRADO

Corrado Waldorff. Una possente

Ragion m'astrinse di celar sinora

Qual fossi. – A te, Matilde (*Ad Enrico.*)

Non era ignota!

ENRICO

Da tremenda pugna

Reduce la mia schiera,

Dimorò nel villaggio, in cui romiti

Giorni traea Matilde. Il suo pensiero

Allor fuggia dal basso mondo!

MATILDE

È vero...

Allor non m'appellava ad altre sorti

Del Conte il cenno estremo.

CORRADO

Ogn'uom lo ascolti.

IL CANCELLIERE DEL CASTELLO

« Del retaggio avito (*Leggendo ad alta voce il testamento.*)

E' l'arbitra Maria.

A lei Matilde raccomando, e sia

Primo de' suoi doveri

Secondarne la brama, e qual s'addice

A patrizia donzella, e mia nepote,

Locarla nobilmente

D'Arau nel chiostro. Pur, se volge l'anno

E mia figlia non riede,

Scelga uno sposo, e del mio stato erede

Matilde investo. – Il Conte

Piero De Rudenz.»

CORRADO

Oggi

Compie l'anno prefisso.

CORO

(Ahi, dura legge!...)

ENRICO

(Ho sotto il piè l'abisso!)

MATILDE

Di Matilde lo sposo adorato

In Corrado ciascuno rimiri:

CORRADO

Ah! giungesti momento beato

Che affrettai con sì lunghi sospiri!

ENRICO

(Io mi perdo!... Fatal gelosia

Le mie luci ricopre d'un vel!...)

MATILDE

Al signor che vi dono giurate,

O vassalli, obbedienza e rispetto.

CORRADO

Com'io giuro, e voi tutti ascoltate,

La mia fede, il mio tenero affetto...

SCENA VII.

Apresi la porta in fondo; comparisce Maria, seguita da Rambaldo.

MARIA

Empio, cessa, che t'ode Maria.

(Sorpresa generale.)

CORRADO

Non vaneggio!...

ENRICO e CORO

Maria!...

MATILDE

Giusto ciel!...

(Maria si avvanza gettando sopra Matilde un terribile sguardo: quindi si volge a Corrado in tuono d'ira concentrata.)

MARIA

Chiuse al dì per te le ciglia

Qui deserto il genitore!

E tradirne qui la figlia

Tu volevi, atroce core!

Nè l'Eterno ancor punisce

L'alma rea che tanto ardisce?...

Pena forse Iddio non trova

Che pareggi il tuo fallir.

CORRADO

Se di Dio la man suprema
A punirmi ho provocata,
Già mi coglie pena estrema,
Rivederti, o sciagurata. –
Ma talvolta un fine arcano
Tien sospesa quella mano!
Se non fosse, al mio cospetto
Ti dovrebbe incenerir.

ENRICO

(Io son pari ad uom cui scende
Già la scure sulla testa,
Ed un grido, un cenno intende
Che di morte il colpo arresta! –
Ah! ne' palpiti che provo
Al mio duol conforto io trovo!...
Ed un raggio di speranza
Mi colora l'avvenir!)

MATILDE

(Quello sguardo, e quello sdegno
Ah! Mi fe rabbrivir!)

RAMBALDO, CORRADO

(É spezzato il giogo indegno!...
A noi riede il primo ardir!)

CORO

Maria, di fidi sudditi
Ricevi or tu l'omaggio,
E tremi il temerario
Che farti osasse oltraggio!

MARIA

Udisti? or va, mi libera
Di tua presenza omai...
Furo da te quest'aure
Contaminate assai!
Te poi, modesta vergine,
(*Traendola al suo fianco.*)
Aspetta il sacro velo:
Restar non puoi fra gli uomini,
Cosa tu sei del cielo!

ENRICO

Donna!... (*Fremete a Maria.*)

CORRADO

E schernirla, o perfida,
Osi!... Matilde è mia... (*Scagliandosi per riprenderla.*)

CORO

Che ardisci!...

MARIA

Allontanatelo...

Respinto a forza ei sia...

MATILDE

Cedi...

ENRICO

Per poco almeno...

CORO

Esci...

MATILDE

Ho la morte in cor!... *(Come in atto di svenire.)*

ENRICO

(Cielo!...)

MARIA

Io trionfo appieno!...

CORRADO

Son ebbro di furor!...

MARIA

Il tuo core a me togliești,

Tolgo a te la donna amata...

Infelice mi volești?

Io lo son... ma vendicata –

Va, se il ciel che a te contrasta,

Se a dividervi non basta,

Sorgerà tra voi l'inferno...

E l'inferno è tutto in me!

CORRADO

Godi pur... godrai per poco!...

La tua gioja è fuggitiva:

Stolta! apprendi che il mio foco

Per ostacoli si avviva.

Riedo in breve, riedo in armi

La mia sposa a ripigliarmi...

E vedrem se poi l'inferno,

Se può il ciel negarla a me.

ENRICO

(Fra la speme ed il timore

Ardo e gelo in un momento!...

Del fratello a questo core

Quasi è gioja il rio tormento!...

Ahi! qual era, più non sono!...

Non m'intendo!... non ragiono!...

Altro amor, l'amor fraterno

Ha pur troppo estinto in me!)

MATILDE

Mi separa, ed in eterno,

O Corrado, il ciel da te!...

RAMBALDO, CORRADO

T'allontana... ed in eterno,

Se la vita è cara a te.

(Respingono Corrado, che parte trascinato da Enrico. Maria tragge seco Matilde dal lato opposto.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.
UN DELITTO.
SCENA PRIMA.

Sala del Castello, la cui volta è sostenuta da grosse colonne; due entrate laterali ed una porta in prospetto, tutto spirante tristezza.

Maria, da una porta laterale, Rambaldo dal fondo.

MARIA

Ebben, colei?...

RAMBALDO

Tuttora

La stessa! Tace nel suo duolo immersa,
E piange.

MARIA

Udi l'irrevocabil cenno?

Il cenno di Maria?

RAMBALDO

L'udì.

MARIA

Che mai

Risponde?

RAMBALDO

Piange.

MARIA

Un lustro io piansi! Ormai

Fremo soltanto! Va, qui traggi Enrico;

Ed il geloso incarco

D'assicurar gli spaldi, ed ogni varco

Del castello, rammenta. Il sai, fu vista

Gente in armi dappresso!

(Rambaldo esce per una porta laterale.)

Avvi Corrado istesso

Certo fra quella!... ma la preda invano

Si tenterà strapparmi!

SCENA II.

Enrico, e detta.

MARIA

T'avanza – Favellarmi

Chiedesti, Enrico: parla,

Che ti guida?

ENRICO

Pietà dell'infelice

Matilde.

MARIA

Io servo alla paterna legge.

ENRICO

Ed osi un cenno ricordar, Maria,
Che pervertisti, e che annullato fia
In breve dal senato?

MARIA

Ma tardi! L'ombre sorgeranno, tratta
Matilde a viva forza
Sarà nel vicin chiostro.

ENRICO

Il rio disegno

Non compirai... la vittima strappata
Presso all'ara ti fia, dinanzi al nume,
Di crudeltà nemico...

MARIA

E chi tanto ardirà? Corrado?

ENRICO

Enrico.

Sappilo, in core avvampo,
Mi struggo per Matilde...
Se morir cento volte in sua difesa
Potessi, cento volte
Morrei, benedicendo
Il mio destin.

MARIA

Che intendo!

L'ami?...

ENRICO

D'immenso amor.

MARIA

L'ami, e la cedi

Al tuo rivale?

ENRICO

Al mio fratello. Io vidi

Matilde, allor che orbata
D'ambo i parenti, e derelitta in terra
Volgea lo sguardo al cielo... e il ciel sembrava
Di sua beltade innamorato! Il core
Ne chiesi... indarno! Piansi...al pianger mio
Ella rispose!... La pietà sovente
È foriera d'amor! Squillò repente
La tromba... io mossi al campo... e venne meco
Dolce lusinga!... Un fulmine colpito
M'avesse, pria che intender da Matilde
Riamato il fratel!... – D'ogni conforto,
D'ogni speranza privo
Tremenda vita a lui dappresso io vivo!
Talor nel mio delirio
Non veggio che il rivale...

E corre involontaria
La destra sul pugnale...
Ed un pensier terribile
Vien dall'inferno a me!
Inorridita l'anima
Rifugge a tanto eccesso!...
Ah! son dannato a fremere!...
Ad abborrir me stesso!... –
Donna, compiangi un misero
Che soffre più di te!

MARIA

(In tono misterioso.)

Tal segreto in petto io celo,
Da temprar la tua sciagura.

ENRICO

Che di' tu!...

MARIA

S'io lo rivelo,
Senza offender la natura,
Stringer puoi l'ambita mano
Di colei che sì t'accese.

ENRICO

Ah! fia ver!...

MARIA

Ma il grave arcano
Far non posso ad uom palese,
Ove pria l'infido amante
Non ritorni al mio cospetto.

ENRICO

Ei mi segue... in breve istante
Io condurlo a te prometto...

MARIA

Riveder potrò l'ingrato!...
Rivederlo!... in breve!...

ENRICO

Ah! sì.

Ma l'arcan?...
Ti fia svelato:

MARIA

Ti fia svelato:

ENRICO

Quando?

MARIA

Quando? – Al nuovo dì.

ENRICO

Tu la speme in me ritorni!...
Tu la vita in me ridesti!...
La parola che dicesti

Dalla tomba mi chiamò! –
Come all'angel de' miei giorni
Grato sempre il cor ti fia,
Se Matilde sarà mia...
Se di gioia non morirò.

MARIA

Va... che tardi?... A me l'invia...

(Ove son!... Che mai farò!...)

(Enrico parte.)

Olà?

(Compariscono alcuni armigeri.)

Corrado a me venir si lasci.

(Gli armigeri escono. Ella or passeggia a rapidi passi, or s'arresta in balia della più viva agitazione.)

Che fu!... Son io!... Me stessa

In me non trovo! – Il senno fugge, il core

Palpita più frequente!...

Ogni stilla di sangue è fiamma ardente! –

Questa piena d'affetti e di pensieri

Calmar si cerchi... – *(Siede.)* De' bollenti spirti

(Dopo lunga pausa ed alzandosi.)

Scemò la possa... Non è ver! Più lieve

Saria frenar de' venti

Della folgore il corso! –

Amor, vendetta, gelosia, furore

Chi vincerà?... Corrado!

(Vedendolo sopraggiungere, e con accento passionato.)

Ha vinto amore!

SCENA III.

Corrado, e detta.

(Egli giunto innanzi a Maria s'arresta in silenzio, guardandola terribilmente.)

MARIA

Quel fero sguardo nel pensier mi sveglia

Le caverne di Roma! Oh quale ingiusto

Furor geloso t'avvampò! Scolparmi

E deggio, e posso.

CORRADO

Inutil cura e tarda! –

Per te non vengo.

MARIA

Intesi! *(Reprimendosi.)*

Di lei favellerò. – Colà Matilde

(Accennando la porta in fondo.)

Aspetta i cenni miei! Sposa del nume,

O d'un mortale andrà, che più la merta,

Nè men l'ama di te.

CORRADO

Questo mortale (*Con ischerno.*)

Nomasi?...

MARIA

Enrico.

CORRADO

Mio fratel!

MARIA

No, tale

Egli non è.

CORRADO

Deliri!

MARIA

Odi! – Proscritto

In un co' suoi congiunti, Ugo di Berna

Il pargoletto figlio

Che mal regger potea nell'aspro esiglio,

Lasciò partendo alla pietosa cura

D'un amico fedel: questi sua prole

Creder fece il bambin: ma presso a morte,

E già corsi due lustri,

L'arcan dischiuse al padre mio, lasciando

Secure prove, onde potesse un giorno

Ugo suo figlio ravvisar.

CORRADO

Finisci.

(*Con orrenda ansietà.*)

MARIA

Ma, ben lo sai, di vili atroci colpe

Costui macchiato, sul germano lido

Fu spento dal carnefice.

CORRADO

Quel figlio

D'Ugo?...

MARIA

Tu sei.

CORRADO

Mio padre

Un assassin!

MARIA

T'accheta...

CORRADO

Orrido gelo

Mi ricerca ogni fibra!

MARIA

Eterno velo

Covra l'arcan: distrutte

Ne fian da me le prove.
Sempre lo stesso innanzi al mondo, ah! riedi
Pur con Maria qual fosti.

CORRADO

Che?

MARIA

Rimembra, infedel, quanto mi costi!

Fonte d'amare lagrime
Apristi agli occhi miei...
La fama, il padre, ah! misera!
Per te crudel perdei...
Pur non t'abborro, e supplice
Alle tue piante io cado...
Tutto m'hai tolto... ah! rendimi,
Rendimi almen Corrado...
E come il ciel s'adora,
Giuro adorarti ognor.

CORRADO

(Ah! chi sopisce l'odio,
Chi l'ire in sen mi smorza?
Qual mai potere insolito
A lacrimar mi sforza! –
Quell'angoscioso gemito
Le vie del cor mi tenta!
Provo un arcano palpito
Che un'altra età rammenta!...)

Così l'intesi allora

Che m'arse il primo amor!)

(Commosso all'estremo, fa un rapido movimento per uscire. Maria lo ritiene per la destra.)

MARIA

Parti?...

CORRADO

(Orribili momenti!...)

MARIA

E pietà di me non senti?...

CORRADO

Sol pietà...

MARIA

Colei mi priva

D'altro affetto!... – E questa mano?...

CORRADO

Fia?,,,

MARIA

Non dirlo. – Sin ch'io viva,

Traditor, lo spero invano... –

Or che tardi? Avventa omai

Quell'acciaro in me, spietato...

Ma risorger mi vedrai
Truce spettro, insanguinato...
Di tue nozze il giorno, il rito
Di spavento colmerò.
E del talamo abborrito
L'empie gioie troncherò.

CORRADO

Furor vano, stolti accenti!...
Me non cangia una minaccia.
Pria che fosco il ciel diventi
Fia Matilde in queste braccia.

MARIA

Ah!... di rabbia son furente!...
Me tu sfidi!... – Separarti
Da Matilde eternamente
Posso, iniquo, e pria che parti.

CORRADO

(Ciel!...)

MARIA

Non pensi, sciagurato,
In qual tetto il piè mettesti!
Qui l'oltraggio invendicato
Mai non fu!

CORRADO

Che dir vorresti?...

MARIA

De' terribili avi miei
Seguirò l'esempio.

(Ella preme una molla, e le pietre che formano la soglia della porta in fondo spariscono.)

Mira.

CORRADO

Quale abisso!

(Ad un movimento di Maria le pietre si ricompongono.)

MARIA

Di colei

Fia la tomba.

CORRADO

No!

MARIA

Quest'ira

Che m'avvampa spegner vuoi?
Vuoi salvarla?

CORRADO

Sì... Che imponi?

MARIA

Morirà sugli occhi tuoi
Se vacilli, se t'opponi!...

CORRADO

Parla, parla.

MARIA

Déi giurarmi

Fede eterna, eterno amor.

CORRADO

Ah!

MARIA

Resisti!... E provocarmi

Forsennato ardisci ancor!

(Lo stato di Corrado è qual d'uomo posto alla disperazione.)

CORRADO

É d'altra il cor... nè frangere

M'è dato i lacci suoi...

Barriera insuperabile

Pose il destin fra noi...

Desisti... non astringermi

A rio misfatto estremo...

Più che per lei non tremo,

Tremar tu dei per te!

MARIA

Giura, o l'istante orribile

Della vendetta è giunto!...

Distruggerà la vittima

Un cenno, un detto, un punto!...

Fu mio quel cor, dev'essere

Un'altra volta mio...

Ora il destin son io:

Fuggir non puoi da me.

Giura.

CORRADO

Non mai...

MARIA

Non mai! – Matilde!

(Chiamando verso la porta in prospetto, e ponendo la destra sulla molla.)

CORRADO

Oh! cessa...

MARIA

Matilde...?

CORRADO

Tu lo vuoi! Mori...

(Le configge il pugnale nel petto.)

MARIA

Ah!...

(Cade mettendo un grido acutissimo.)

CORRADO

Che feci!...

SCENA IV.

Matilde dal fondo, Rambaldo, ed Armigeri dalle porte laterali: tutti accorrendo.

RAMBALDO ed ARMIGERI

Oh ciel!...

MATILDE

Maria trafitta!...

RAMBALDO

Ed ecco l'assassin!...

(Accennando Corrado rimasto immobile e come stupidito dall'orrore.)

ARMIGERI

Mostro, paventa... *(Alzando le spade sul di lui capo.)*

MARIA

Fermate... lo mi svenai... – Ch'ei viva...

MATILDE, RAMBALDO ed ARMIGERI

É spenta! –

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.

LO SPETTRO.

SCENA PRIMA.

Atrio del castello. Da un lato cappella gentilizia, internamente illuminata: in fondo a traverso dell'intercolunnio, veduta del parco lambito dal fiume: splende la luna.

Molti Armigeri e Vassalli di Rudenz, aggruppati a qualche distanza, dalla porta del tempio.

ALCUNI

Sì, quell'ombra sepolcrale
Scarmigliata, in bruno ammanto,
Alla soglia nuziale
Fu veduta errar d'accanto.

GLI ALTRI

Qual presagio! – E ancor vi fia
Chi lo spettro di Maria
Creda un sogno della mente?

I PRIMI

Oh! se v'ha, non è Corrado,
Che all'udirne ammutolisce,
E si turba, e suo malgrado
Trema tutto, e impallidisce.

GLI ALTRI

Non obblia però l'amore
Cagion rea di lutto e pianto!
Ma nel tempio il mancatore
Tristi nodi forma intanto.

I PRIMI

Ad Enrico tale imene
Parve ancor sì sciagurato,
Che fuggendo queste arene
Ha il fratello abbandonato!...
(Odesi musica religiosa.)

TUTTI

Dileguiam... Si ceda il campo
Alla gioja d'empio amor...
Sarà breve come lampo;
Se v'è un Dio vendicator!
(Partono.)

SCENA II.

Enrico ansante e coperto di polvere dal fondo della scena, e Rambaldo dal tempio.

RAMBALDO

Tardi, ah tardi giungesti!...

ENRICO

E che!...

RAMBALDO

Fu sciolto

D'imene il voto.

ENRICO

Iniqua sorte!... Oh! dimmi

Tu forse?... *(Traendo alcuni fogli.)*

RAMBALDO

Riede il nuzial corteggio!...

Va... t'allontana... Io deggio

Recarmi altrove... *(Ahi misera! che fia,*

Che fia di te!...) (Parte frettoloso.)

ENRICO

L'ignoto messo adunque

Rambaldo a me spedia? Prove fatali

D'alto mistero, ah! perchè mai non v'ebbi

Un dì soltanto, un'ora pria? M'avverte

Il foglio annesso, che l'arcan sapea

Corrado, e quella face

Che m'arde in sen... Tacesti, o vil, tacesti

Onde rapirmi l'adorata donna

Impunemente!

(Il corteggio nuziale attraversa l'atrio.)

Orrida notte è questa!...

Benda feral mi copre i lumi!...

SCENA III.

Corrado, Matilde, Paggi con torcie accese, Dame, Cavalieri, e detto.

ENRICO

Arresta.

(A Corrado trattenendolo. Tutti gli altri proseguono il loro cammino con la sposa, salendo una scala che mette agli appartamenti della festa.)

CORRADO

Onde riedi? che mai brami?

ENRICO

Il tuo sangue.

CORRADO

Il sangue mio!...

Ah! fratel!...

ENRICO

Fratel mi chiami?

Nacqui forse, nacqui anch'io

Dal ribaldo, a cui la scure

Fè cader l'iniqua testa?

CORRADO

Oh! che intendo!... E sai tu pure

Verità così funesta!

ENRICO

N'ho le prove.

(Mostrandogli le carte.)

Un altro arcano

Tu sapesti? quell'ardore,

Che mi strugge...

CORRADO

Ardisci, insano! –

Cessa... taci; o il mio furore...

ENRICO

Io lo sfido... *(Entrambi colla mano sull'elsa.)*

CORRADO

(Reprimendosi ad un tratto.)

No... t'amai

Qual fratello... e t'amo ancor. –

Vivi... e fuggi.

ENRICO

Tu non sai

Di qual tempra è questo cor! –

A me, cui financo la speme togliesti

Sarebbe la vita supplizio di morte!...

Tu lieto frattanto i giorni trarresti

In sen di Matilde, beato consorte!...

No: fin che una stilla di sangue mi resta,

Indarno lo spero... oppormi saprò...

Fu scritta nel cielo condanna funesta;

Ed uno fra noi più viver non può!

CORRADO

Il primo de' beni ancora t'avanza,

Un core innocente!... – Di perderlo trema!...

Non sai del rimorso quant'è la possanza!

Non sai quanto è grave la mano suprema!

Ahi! misero l'uomo di colpe bruttato,

Che al cenno dell'ira il ferro vibrò!

Eterna è la macchia del sangue versato...

Un fiume di pianto lavarla non può!

SCENA IV.

Alcuni Cavalieri, e detti.

CAVALIERI

Te, signor, Matilde appella.

CORRADO

(Piano ad Enrico.)

Vanne, e scorda un folle amore.

(In atto di partire.)

ENRICO

Ferma, indegno.

CAVALIERI

Qual favella!...

ENRICO

Siam rivali...

CAVALIERI

Ciel... Che orrore!

ENRICO

Mio fratel, non è costui...

(Sorpresa nei Cavalieri.)

Un infame, un assassino

Fu suo padre... Più di lui

Egli è vile.

(Si slancia sopra Corrado, gli strappa l'ordine dei Conti di Rudenz, e lo calpesta.)

CAVALIERI

Ah!...

CORRADO

Rio destino!... *(Tremante di rabbia.)*

Tu colpevole mi rendi!

CAVALIERI

(Egli d'onta lo copri!...)

ENRICO

Snuda il ferro. Ebben, che attendi?

Vieni. *(Accennando verso il parco.)*

CAVALIERI

Ah! pensa...

ENRICO

Vieni.

CORRADO

Sì. *(Sguainando la spada.)*

ENRICO

O tremenda gelosia

Che m'ardesti, e m'ardi ancora,

O furor dell'alma mia

Di sfogarvi è giunta l'ora! –

Se alla sposa rieder vuoi

Nel mio sangue dei bagnarti... –

Sommo ben mi fia svenarti,

Sommo ben mi fia morir.

CORRADO

Ch'ei snudar mi fe la spada,

Terra e cielo, io voi ne attesto,

Ah! l'orror su lui ricada

D'una pugna ch'io detesto. –

Notte, addensa i veli tuoi,

Copri tu sì fero evento... –

Ah! di vincere pavento,

Non pavento di morir!

CAVALIERI

(Ah! di morte i detti suoi
Furo acerba e ria disfida!
Tanto oltraggio sangue grida!
Sprona all'armi tanto ardir!)
(Entrano nel parco.)

SCENA V.

Magnifica galleria.

Scala nel fondo, che mette ad altri appartamenti: da un lato la porta della stanza nuziale, dall'altro un verone. Le pareti sono inghirlandate di fiori, e da per tutto sfolgoreggiano vaghe faci.

Già le orchestre rimbombano in suono giulivo; si vede in ogni dove un gaio movimento di paggi, dame e cavalieri: molti sono elegantemente mascherati. Matilde è assisa in mezzo a lieto corteggio, ed a quando a quando volge d'intorno lo sguardo inquieto, come in cerca di Corrado. Durante i balli cantasi il seguente

CORO

O giovinetta sposa,
Soave sei, gentile!
Gentil come la rosa
D'un bel mattin d'aprile,
Soave al par di candido
Modesto gelsomin:
Sei grata più d'un'aura
Che spira dal giardin.

Intanto una donna mascherata traversa la scena in fondo, e mentre l'universale attenzione è rivolta alla danza, entra rapida e furtiva nella stanza nuziale. – Un paggio si accosta a Matilde, e le parla sommessamente; ella sorge, ed accompagnata da alcune dame, si ritira nella stanza suddetta. Dopo qualche istante Corrado si mostra sull'alto della scala, circondato dai cavalieri che lo seguirono alla scena precedente: le dame escono dalla stanza di Matilde: tutti si congedano con lo sposo, ed egli resta solo.

SCENA VI.

Corrado.

(Dopo un istante di cupo silenzio apre il verone, e getta via la spada.)

Ah! fra gli amplessi tuoi scordar Matilde

A me sia dato, qual orrendo prezzo

Essi costaro!...

(Odesi un gemito soffocato nella stanza di Matilde.)

Acuto mi feria

Grido gemente!...

(Accorre verso la porta, ma ne retrocede raccapricciato.)

Ah!... l'ombra di Maria!...

(Ella è ritta immobilmente sulla soglia, e chiusa in lungo ammanto.)

SCENA VII.

Maria, e detto.

MARIA

Tel dissi che risorta
Dalla tomba sarei! che riveduta
M'avresti accanto al nuzial tuo letto!
Eccomi. – Tremi?

CORRADO

Ho il gel... di... morte... in petto!...

MARIA

Mostro iniquo, tremar tu dovevi
In quel fero, in quell'orrido istante,
Che a Matilde sull'ara porgevi
Del mio sangue la mano stillante,
Quando irato l'Eterno ascoltava
Empio voto d'amore e di fè...
Oh! se il tempio in quel punto crollava,
Scellerato, era meglio per te!

CORRADO

Ah! di lei... di Matilde che festi?

MARIA

Entra, e vedi.

(Spalancando la porta, Corrado vi si precipita, ma ritorna immantenente coperto di estremo pallore, e con le chiome ritte sulla fronte.)

CORRADO

Gran Dio!... Trucidata!...

O mia sposa!...

SCENA ULTIMA.

Rambaldo, Paggi, Familiari, Armigeri, e detti.

CORO *(Ancor dentro.)*

Quai gridi son questi!...

CORRADO

Fu svenata Matilde!...

CORO

Svenata!... *(Uscendo.)*

Ahi! lo spettro!...

(Spaventati, ed in atto di fuggire.)

MARIA

No, l'aura vitale

Io respiro: –

(Facendo cadere il suo velo: tutti si arrestano, ella tiene la destra colà dove Corrado la ferì, e parla con istento, che a poco a poco si renderà più sensibile.)

Quest'uomo pietoso *(Accennando Rambaldo.)*

Fè recar la mia spoglia mortale

Ove dormono eterno riposo

Gli avi miei... già la pietra funesta
Sul mio capo ei piangendo chiudea...
Quando un gemer sommesso lo arresta...
Egli accorre... io tuttora vivea!...

CORO

Oh!...

CORRADO

Che intendo!...

MARIA

L'arcano serbai

Onde oppormi ad iniqui legami... –
Gli ho spezzati! *(Con riso feroce.)*

CORRADO

Ah perversa!... E vivrai?...

(Come per trarre la spada, ma non trovandola si avventa ad alcuno per impadronirsi d'un brando.)
Un acciaio... *(È trattenuto.)*

MARIA

Tu spenta mi brami!...

Sarai pago...

RAMBALDO

Che dici!...

MARIA

La vita,

Che abborrisco, già fugge da me...

Riaperta è la cruda ferita...

Breve istante... e Maria più non è...

(Analogo movimento generale: ella sorreggesi a Rambaldo.)

Al misfatto enorme e rio

Trascinata fui pel crine...

Non ha legge, nè confine

Oltraggiato, immenso amor.

Quest'ingrato, l'onor mio

Ricovrì di negro velo...

Ei m'ha tolto vita... e cielo...

Quest'ingrato... io l'amo ancor!

LE DONNE

L'alma ho tutta sbigottita!...

GLI UOMINI

Oh qual notte di terror!

(I segni della morte di Maria si rendono più manifesti.)

RAMBALDO

Ah! d'un farmaco l'aita...

Un soccorso...

MARIA

No...

(Dilaniando le bende della sua piaga.)

RAMBALDO e CORO

Che orror!... –

MARIA

Or m'aspetta infame tomba
Senza prece... e senza pianto...

Fra i mortali... tu soltanto

(A Rambaldo.)

Resti... a spargerla d'un fior!

Io già manco!... in sen mi piomba

Della morte orrendo il gelo!...

(Strascinandosi presso Corrado.)

Mi togliesti vita... e cielo –

Ti perdono... e... t'amo... ancor...

(Cade morta a piè di lui.)

CORO

L'alma ho tutta sbigottita!...

Oh qual notte di terror!...

CORRADO

Mi punisce con la vita,

(Esterrefatto.)

Dio tremendo, il tuo rigor!

FINE.

ELENA DA FELTRE

Dramma tragico in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Teatro San Carlo, 1838

PERSONAGGI E INTERPRETI

BOEMONDO	Anafesto Rossi (tenore)
IMBERGA	Amalia Gandaglia (soprano)
SIGIFREDO	Pietro Gianni (basso)
ELENA	Giuseppina Ronzi (soprano)
GUIDO	Paul Barroilhet (baritono)
UBALDO	Adolphe Nourrit (tenore)
GUALTIERO	Giuseppe Benedetti (basso)

ELENA DA FELTRE|*DRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|*Nell'autunno del 1838.*|NAPOLI, 1838|Dalla Tipografia Flautina.

Epoca di composizione: 1838.

Presentazione ai censori: 12 giugno 1838. Autorizzazione: novembre 1838.

Prima rappresentazione: 1° gennaio 1839.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Nella sua ricca dimora Ubaldo siede a un tavolo, triste e pensieroso. Amici e familiari lo rincuorano, ma lui rimane muto e immobile (I, 1). Giunge Guido e, vedendolo, Ubaldo si alza e lo abbraccia. Guido gli chiede aiuto: Boemondo vuol dargli in sposa sua figlia Imberga, ma lui ama un'altra e intende recarsi da lei per sposarla; qualora un delatore lo bloccasse, chiede a Ubaldo di inviargli degli armati in soccorso. Ubaldo accondiscende e chiede il nome dell'amata. Appena sente che si tratta di Elena da Feltre, sussulta. L'amico gliene chiede il motivo e lui risponde che quella donna non è degna di lui. Guido ripete che l'ama ed invita a nozze l'amico l'indomani.

Rimasto solo, Ubaldo pensa a quando aveva chiesto la mano di Elena ed era stato rifiutato. Ora il suo animo oscilla tra il desiderio di vendetta e lo spirito d'amicizia (I, 2).

Nel palazzo di Sigifredo Elena attende l'arrivo dell'amato e gioisce per le imminenti nozze (I, 3), ma Gualtierio le annuncia l'arrivo di un pellegrino (I, 4). Elena riconosce il padre Sigifredo che, bandito per motivi politici e rifugiatosi a Belluno, ne è dovuto fuggire poiché anche questa città è stata conquistata dall'avversario. Un calpestio induce Elena a nascondersi (I, 5). Irrompe Ubaldo e pretende che Elena parta con lui e lo sposi (I, 6). Sigifredo lo sfida con la spada sguainata (I, 7). Giungono gli armati di Ubaldo e poi gli armigeri che, riconosciuto Sigifredo, lo arrestano (I, 8).

ATTO SECONDO

Nel Palazzo Municipale Boemondo rassicura Ubaldo che Sigifredo è in prigione e Guido sarà ben presto catturato (II, 1). Giunge Elena ed offre la sua vita in cambio di quella del padre. Ubaldo risponde che per salvare il padre deve diventare sua sposa: se osa rifiutare, saliranno entrambi al patibolo. Elena cede, disperata (II, 2).

Appena entrato in città, Guido è catturato e consegnato a Boemondo (II, 3), che gli comunica di essere stato tradito da Elena, (II, 4) poi va a festeggiare con tutta la corte la conquista di Belluno (II, 5) e rende noto il matrimonio di Elena da Feltre con Ubaldo (II, 6). Guido, furente, chiede la mano di Imberga, poi si scaglia contro Ubaldo, ma viene bloccato dalle guardie (II, 7).

ATTO TERZO

Nel palazzo di Sigifredo Elena invoca il sostegno della defunta madre (III, 1). Guido la raggiunge per chiederle se le sue annunciate nozze siano una sua scelta o le siano state imposte e si dichiara pronto a sposarla, se lei l'ama ancora. Elena vacilla, poi dice di amare Ubaldo (III, 2).

Frattanto Ubaldo, pallido e tremante, rivive l'istante d'orrore in cui ha visto giustiziare Sigifredo; si sente tradito e prevede di perdere Elena. Disperato, medita vendetta (III, 3): riunisce i suoi armati per dare l'assalto al perfido Boemondo (III, 4).

Nella notte, Elena attende l'arrivo del padre ma, visto il grave ritardo, prega Gualtierio di recarsi al carcere per avere notizie. Il suono festoso delle campane le annunciano il matrimonio di Imberga e Guido e, affranta, invoca la morte (III, 5). All'improvviso compare Ubaldo e subito chiede a lui dove sia suo padre (III, 7). Gualtierio, di ritorno, le porge la sciarpa insanguinata di Sigifredo, che ella bacia e poi s'accascia, tra il compianto generale (s.u.).

ELENA DA FELTRE

Dramma tragico in tre atti,

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO

NELL' AUTUNNO DEL 1838.



NAPOLI, 1838.

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA.

Poesia del signor SALVADORE CAMMARANO.

Musica del Sig. Maestro SAVERIO MERCADANTE.

Architetto de' reali teatri e direttore delle decorazioni, Sig. Cav. ANTONIO NICCOLINI.

Le scene sono state eseguite come appresso.

ATTO PRIMO: Gabinetto negli appartamenti d'Ubaldo, *Signor Nicola Pellandi e Raffaele Mattioli* per le figure.

Sala nel Palazzo di Sigifredo, *Signor Nicola Pellandi*.

ATTO SECONDO: Sala pomposamente apparecchiata per una festa, *Signor Angelo Belloni*.

ATTO TERZO: Stanza di Elena, *Signor Angiolo Belloni e Raffaele Mattioli* per le figure.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, *Sig. Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo, *Sig. Fortunato Quériau*.

Capi macchinisti, *Signori Luigi Corazza e Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, *Sig. Eduardo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, *Sig. Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, *Signor Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, *Sig. Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

BOEMONDO, Luogotenente di Eccelino III
Signor *Rossi*.

IMBERGA, sua figlia
Signora *Gandaglia*.

SIGIFREDO, padre di
Signor *Gianni*.

ELENA, vedova
Signora *Ronzi*.

GUIDO,
Signor *Barroilhet*.

UBALDO,
Signor *Nourrit*.

GUALTIERO,
Signor *Benedetti Giuseppe*.

CORI e COMPARSE

Dame e Cavalieri della Corte di Boemondo, Familiari ed amici di Ubaldo, Scudieri e guardie di Boemondo.

L'avvenimento ha luogo nella città di Feltre. L'epoca rimonta al 1250.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Gabinetto negli appartamenti di Ubaldo.

Ubaldo siede presso una tavola, immerso in cupa tristezza: lo accerchiano i suoi nobili amici ed i familiari della potente sua casa.

CORO

Ti scuoti Ubaldo, e svelane

I crudi affanni tuoi:

Dolce ti fia dividere

L'ascoso duol con noi,

Dolce versar le lagrime

In sen dell'amistà.

Muto egli resta, immobile!...

(Piano fra loro.)

Ogni conforto è vano:

Ahi! l'infelice è vittima

Del suo cordoglio arcano!

Ahi! volge a sera il misero

Nell'alba dell'età!

SCENA II.

Guido, e detti.

GUIDO

Diletto amico!...

UBALDO

(Scosso dalla voce di Guido, sorge e lo abbraccia.)

Qual cagion ti guida

Ne' lari miei?

GUIDO

Svelarla

A te soltanto io deggio.

(Ad un cenno di Ubaldo il coro si allontana.)

Del tuo valor, de' prodi tuoi m'è d'uopo

L'alto soccorso.

UBALDO

Parla.

GUIDO

È a te palese

Che il fero Boemondo a me destina

Dell'orgogliosa figlia

Il talamo superbo... io lo detesto...

Altra donna m'accese.

UBALDO

E le promesse, o Guido, e la speranza

Che l'antica possanza

Risorga in te degli avi?

GUIDO

Cede tutto ad amor.

UBALDO

Tu dunque?...

GUIDO

Io volo

Del signor di Comino entro il castello
Un asilo a cercar... diman qui riedo...
Accanto alla magion di lei che m'arde
Un tempio sorge, col favor notturno
Ivi la traggo, e sciolto
Il voto nuzial, fuggo repente
Questa città dolente.
Pur sai che intorno delatori ascosi
Erran tuttora; ove i disegni miei
Discopra alcuno, assecurar mi dèi
Tu con l'armi uno scampo.
Me'l prometti?

UBALDO

Lo giuro. – E qual si noma

Colei che tua sarà dinnanzi al cielo?

GUIDO

Elena degli Uberti.

UBALDO

(Come colpito da un fulmine.)

Elena!... (Io gelo!...) –

GUIDO

Che fu?... t'assale un tremito!
Hai di pallore estremo
Tinte le gotte!...

UBALDO

Io?... Palpito

Per te... per te sol tremo... –
Deh! qual maligno genio,
Amico, a te consiglia?
D'uom che fuggì al patibolo
Amar puoi tu la figlia?
Puoi d'Eccelin la collera
Sul capo tuo chiamar?
Ah! no: ti cangia...

GUIDO

Ed Elena

Potrei dimenticar?
Tu non sai qual dolce incanto,
Qual poter m'avvince a lei,
È il destin de' giorni miei,
È la vita, è il ciel per me.
Io l'adoro: Iddio soltanto
Per amarla un cor mi diè.

UBALDO

(Tanto avversa, orribil tanto
La mia sorte io non credei...
Lei perduta, insiem con lei
Ogni speme il cor perdè...
Sol per vivere nel pianto
L'esistenza il ciel mi diè.)

GUIDO

Per temer del tuo coraggio
Troppo, amico, io ti conosco.
Quando in mar disceso il raggio
Fia del giorno, e l'aer fosco,
Te domani, al fianco mio
Presso il tempio rivedrò?

UBALDO

Sì... *(Nella massima confusione.)*

GUIDO

Un amplesso. – Un bacio. – Addio.

UBALDO

(Che promisi!... che farò?...)

GUIDO

In te riposo, in te m'affido:
Sia l'amistade scudo all'amore.
Di gioia immensa ho pieno il core...
Ah! la dividi tu pur con me.

UBALDO

Sì, la tua gioia con te divido...
Fia l'amistade scudo all'amore...
(Più lacerato di questo core
No, sulla terra un cor non v'è!)
(Guido parte. Ubaldo cade sur una seggiola.)

UBALDO

(Dopo qualche momento di silenzio.)
La madre estinta, il genitor fuggiasco
Di tue repulse, ingrata,
Pretesti furo! amavi...
(Sorgendo agitatissimo.)
Ma non Ubaldo! – E renderò felice
Te col rivale, io stesso?
No. – Pur... – Che mai decido?
Il tutto sappia Boemondo... – Ah! Guido
Io perdo, e non ottengo
La fatal donna!

(Rimane taciturno colle braccia conserte, lo sguardo affisso nel suolo; quindi si riscuote, come colui che ha già preso una determinazione.)

Sì: rapirla... E fia

Che l'amistà, che la giurata fede
Sì vilmente io calpesti?...

Çede tutto ad amor. Tu lo dicesti!
(*Entra ne' suoi appartamenti.*)

SCENA III.

Şala nel palagio di Sigifredo.
Porte laterali e verone in prospetto che risponde sul giardino.

ELENA

Del tremendo Eccelin, di Boemondo
Qui suo ministro, nè di lui men crudo,
All'ire il padre s'involò!... Belluno
Ricovero e difesa entro sue mura
Al fuggente assicura. —
Lieta son io, più lieta
Il sol cadente mi vedrà domani!
Voti che amor formò, che benedisse
Il consenso paterno,
Benedirà domani anche l'Eterno!
Ah! del tenero amor mio
Al trasporto appena io reggo...
Gl'inni ascolto, l'ara io veggo
Ove sposa diverrò.
Sarò tua dinnanzi a Dio,
Tua per sempre, o mio diletto...
Si comprende in questo detto
Quanta gioia il ciel creó!

SCENA IV.

Gualtiero, e detta.

GUALTIERO

Elena?... (*Avanzandosi dal verone.*)

ELENA

Ebben, Gualtiero?...

Sembri agitato!...

GUALTIERO

È vero

Tutta l'alma ho commossa... Un peregrino,
Dalla romita via che al parco adduce
Inoltrava guardingo; a lui d'incontro
Io mossi... Ah! chi poteva
Immaginar soltanto!...
Egli mi segue... vedi ...

SCENA V.

Sigifredo, e detti.

(Egli appena arrivato protende le braccia ad Elena, e getta il cappello che fa parte del suo arnese da pellegrino, e di cui l'ala rovesciata gli ombreggiava il volto. Gualtiero si ritira da una porta laterale.)

SIGIFREDO

Figlia...

ELENA

Tu, padre!...

SIGIFREDO

O figlia mia...

ELENA

Qui riedi,

Qui, dove a prezzo il capo tuo fu posto!

SIGIFREDO

Vano il fuggir tornò: cadde Belluno,

Cadde in potere anch'essa

Del barbaro Eccelino,

All'odio ghibellino

Co' miei seguaci un'ospital capanna

Più di mi ascose, ma drappel di sgherri

Ne rintracciò...

ELENA

Che ascolto!...

SIGIFREDO

In questo arnese, dalla notte avvolto,

A me soltanto il fato

Scampar concesse... Al fianco tuo ritorno,

Che almen perir vogl'io

Fra le tue braccia, o figlia...

ELENA

Un calpestio

L'udito mi ferì!... T'ascondi...

(Sigifredo entra dal lato opposto a quello onde si ritirò Gualtiero.)

SCENA VI.

Gualtiero, quindi Ubaldo, e detta.

GUALTIERO *(Comparendo sulla soglia.)*

Ubaldo

S'appressa. *(Rientra.)*

ELENA

Egli!... Che fia?... – Tu giungi ad ora

Ben tarda! *(Ad Ubaldo.)*

UBALDO

In tempo a possederti ancora

Io giungo. Vieni.

ELENA

Ah! dove?

UBALDO

Ne' lari miei.

ELENA

Che parli!...

UBALDO

Donde non uscirai che mia consorte.

ELENA

Ed oseresti?

UBALDO

Opporti a' miei desiri,

Più, crudele, or non puoi...

ELENA

Ciel!... Tu deliri!

UBALDO

Tremendo è il mio delirio!

Ebbro d'amor son io!...

Forza è seguirmi...

ELENA

Scostati...

Cessa...

UBALDO

Che indugi?

ELENA

Oh Dio!...

Parla sommesso...

(Guardando atterrita dalla parte ove si nasconde il padre.)

UBALDO

Ascolta:

Schiera è de' miei raccolta

Quinci dappresso...

ELENA

(Io palpito!...)

UBALDO

Se parlo un solo accento,

Accorrerà sollecita...

ELENA

(M'opprime lo spavento!...)

UBALDO

Che giova omai resistere?

Chi può sottrarti a me?

(Accostandosi ad Elena, come per trascinarla seco.)

SCENA VII.

Sigifredo, e detti.

SIGIFREDO

Io...

(Egli ha deposte le spoglie di pellegrino e stringe nella destra il brando sguainato.)

UBALDO

Sigifredo!... – Un demone

Qui lo conduce!...

ELENA

Ahimè!...

SIGIFREDO

Un nume, un nume vindice

Qui, traditor, mi guida:

L'onore in suon terribile

Sangue domanda, e grida...

E nel tuo sangue, o perfido,

L'oltraggio io laverò.

UBALDO

Tutto m'investe un fremito,

Corre all'acciar la mano;

Dell'ira temeraria,

Dovrei punirti, insano...

Ma togliere al carnefice

I dritti suoi non vò.

ELENA

Ah! può scoprirti e perdere

Un grido solo, un detto!...

Rammenta qual patibolo

Hanno i crudeli eretto!...

Pensa che sopravvivere

La figlia a te non può.

SIGIFREDO

Snuda il ferro, ed esci meco,

(Avviandosi dalla parte del giardino.)

O dirò, che un vil tu sei.

UBALDO

Vile!

ELENA

Ubaldo... *(Supplichevole.)*

UBALDO

Io vile!... Ah cieco

Son di sdegno!... Andiam...

ELENA

No... dei

Prima uccidermi spietato...

(Cadendo a piè di Ubaldo, e stringendogli le ginocchia.)

SIGIFREDO

Vieni...

UBALDO

Resta... *(Sciogliendosi da Elena.)*

SCENA VIII.

I seguaci di Ubaldo, poi Gualtiero, quindi un drappello di Armigeri e detti.

SEGUACI

In tuo soccorso... (*Accorrendo.*)

Qui costui!...

GUALTIERO

Nemico fato!...

(*Nel massimo spavento.*)

Stuol di sgherri ai gridi accorso,

Già si avvanza...

ELENA

Cielo! ajuto...

GUALTIERO ed ELENA

Fuggi...

(*Spingendo Sigifredo verso i giardini.*)

SIGIFREDO

È tardi.

IL CAPO DEGLI ARMIGERI

Chi mai vedo!...

UBALDO

(Ah, che feci!...)

SIGIFREDO

(Son perduto)

(*Getta la spada.*)

ARMIGERI

Il ribelle Sigifredo!

IL CAPO DEGLI ARMIGERI

Si circonda.

ELENA

Ah!...

(*Avvicinandosi al padre.*)

ARMIGERI

T'allontana.

ELENA

Non fia ver...

GUALTIERO

Di lei pietà...

ARMIGERI

Stolta, ed osi!...

ELENA

Forza umana

Separarci non potrà.

Tigri... furie dell'averno,

Quelle spade in me vibrare,

Ma strapparmi al sen paterno,

Fin ch'io vivo, non sperate. —

Disfidiam la cruda sorte
Ne colpisca insiem la morte,
Ed insieme, o padre amato,
Ne raccolga Iddio nel ciel.

SIGIFREDO

Figlia, addio... per sempre addio...
Al supplizio già m'appresto;
Ma l'onor del sangue mio
Sulla terra illeso io resto.
È confin di mie sciagure,
È trionfo a me la scure...
Tu conforta il cor piagato
Miglior padre avrai nel ciel.

UBALDO

(Mi seguio al giunger mio
Lutto e morte in queste mura...
Quale un empio in ira a Dio
Porto meco la sciagura!
Ho nel cor l'atroce morso
D'un terribile rimorso...
Ah! l'amico è vendicato,
Maledetto fui dal ciel)

GUALTIERO

Trista notte!... Sventurato!...
Ho di morte in petto il gel!

ARMIGERI

T'apparecchia, scellerato,
Al supplizio più crudel.

(Elena è divelta dal fianco del padre, e mentre lo vede allontanarsi ferocemente trascinato, cade priva di sensi nelle braccia di Gualtiero. Ubaldo si allontana desolato, la sua gente lo segue.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Sala nel Palagio municipale.

Boemondo ed Ubaldo, seduti.

UBALDO

Dunque?...

BOEMONDO

Tutto è già fermo.

Il silenzio profondo della notte

Di Sigifredo avvolse

La prigionia: qual d'un estinto in petto,

Nel cor de' miei tace l'arcano...

UBALDO

E tace

Nel cor de' miei puranco.

BOEMONDO

Entro la rete

Guido cadrà... – Giunge colei. *(Sorgono.)*

SCENA II.

Elena, e detti.

ELENA

Me vedi,

Nella polve... a' tuoi piedi... –

Svena, svena la figlia, o Boemondo,

E viva il padre.

BOEMONDO

Al mio voler t'arrendi,

Ed ei vivrà.

ELENA

Fia vero!... Imponi.

BOEMONDO

Ubaldo,

L'irrevocabil mio comando a lei

Parla.

(Egli si muove per uscire. Elena fa qualche passo alla sua volta, in atto supplichevole e come per parlargli.)

Obbedir t'è forza...

Ciecamente obbedir. *(Parte.)*

ELENA

Pronunzia dunque

La mia sentenza.

UBALDO

M'odi.

Onde salvar del padre tuo la vita,

È mestier che ad Imberga
Offra Guido la man.

ELENA

Prosegui.

UBALDO

Ed egli

Mai nol farà, se pria
Fra voi non sorge una barriera eterna.

ELENA

Quindi?

UBALDO

Seguir tu dei

Altr'uomo all'ara...

ELENA

Altr'uomo! E quel tu sei?

UBALDO

È ver', son io, che avvampo, ardo, mi struggo
D'amor per te...

ELENA

D'amor!... Quel reo tuo core

Non conosce, non sa che cosa è amore.

UBALDO

Il mio sangue, i giorni miei
Per l'amico io speso avrei...
Ma saperlo a te consorte!
Ma vederlo a te dappresso!...
Quest'idea peggior di morte
Mi sospinse a nero eccesso!
La mia fede ho violata
L'amistade ho calpestata...
Ah! misura, o sconoscente,
L'amor mio, dal mio fallir!

ELENA

Sorridendo il ciel m'offria
Quanti beni un cor desia!...
Tutto perdo... me infelice!
Tutto sparve ad un istante!...
Dunque infida e traditrice
Me saper doyrà l'amante?...
Io sarò da lui spregiata,
Maledetta, abbominata!...
No, tant'oltre non consente
Ad un'alma Iddio soffrir.

UBALDO

Dunque non vuoi?

ELENA

Discendere

Vò pria nel freddo avello.

UBALDO

Altri però precederti

Deve, ostinata, in quello.

Già nel segreto carcere

S'inalza un palco... trema!

Quando dal maggior tempio

Udrai squillar l'estrema

Ora del giorno, i complici

Morran di Sigifredo!

O cedi, o sul patibolo

Anch'ei...

ELENA (*Inorridita.*)

Non dirlo... – Io cedo...

Sarò tua sposa.

UBALDO

(Oh giubbilo!...)

Fra poco, ed al cospetto

Di Boemondo, apprestati

A confermare il detto

Con giuramento.

ELENA

Basti...

Promisi... giurerò.

UBALDO

Il genitor salvasti...

ELENA

Guido!... Perduto io l'ho!...

UBALDO

Arderà più vivo ognora

Del mio cor l'immenso affetto...

Come un idolo si adora

Adorarti ognor prometto.

Anche un barbaro destino

Lieto fia con te diviso...

Mi parrà di gioia un riso

Fin la morte in braccio a te.

ELENA

O perduta mia speranza,

Fu dover l'abbandonarti.

Non tacciarmi d'incostanza...

Era figlia pria d'amarti. –

Già la morte in sen mi piomba...

Non il talamo, la tomba

(*Volgendosi ad Ubaldo, con disperazione.*)

Apprestar tu devi a me. (*Partono.*)

SCENA III.

Appartamenti di Boemondo.

S'apre nel fondo un uscio segreto, dal quale s'inoltra Guido, preceduto da molti uomini d'armi, che si allontanano per altra via.

Che fia! Nella cittade

Ritorno appena, e come atteso al varco,

Questi di Boemondo

Guerrieri, o sgherri, a lui che favellarmi

Chiede bramoso, per quell'uscio arcano,

M'han tratto! Il cor m'intesi

Palpitar qui giungendo...

Qual uom che pose entro temuto, orrendo

Carcere il piè! – Terribile sospetto!

Penetrato egli avrebbe?... – Un crudo inganno

Forse mi conduceva in queste porte!...

Forse m'attende qui vendetta e morte! –

Entro al mio sangue immergere

Non ardirà la mano.

Pur, che non può quell'empio,

Quel mostro disumano,

Di tradimenti fabbro

Capace d'ogni orror?

Ma sia che vuol: del barbaro

L'ira tremenda io sfido. –

Sospiro di quest'anima,

Spento cadrò, ma fido,

Col nome tuo sul labbro

Col nome tuo nel cor!

Vien Boemondo!

SCENA IV.

Boemondo, e detto.

BOEMONDO

Incauto!

M'è noto il tuo disegno:

Pur desta in me l'ingiuria

Più sprezzo assai, che sdegno;

Nè movo a te rimprovero

D'un fallo già punito.

GUIDO

Che!...

BOEMONDO

Sconsigliato giovine!...

GUIDO

Ebben?

BOEMONDO

Tu sei tradito.

GUIDO

Da te.

BOEMONDO

No: dalla perfida

Che mancator ti rese.

GUIDO

Cessa...

BOEMONDO

Quel cor volubile...

GUIDO

Taci...

BOEMONDO

D'altr'uom s'accese.

GUIDO

Calunnia vil!... Possibile

Non è cotanto eccesso.

BOEMONDO

E testimone, e giudice

(Con fermezza.)

Sarai del ver tu stesso.

GUIDO

Io!... quando?

BOEMONDO

In breve.

GUIDO

(Oh smania!...)

Odimi ancor...

(Boemondo gli accenna di tacere ed attendere: quindi rientra.)

Partì!...

Dubbio crudele, orribile!...

Menti!... – Ma pur?... – Menti!...

No, tu non sei colpevole

Alma dell'alma mia...

Ah! se tradisce un angelo

Ove trovar più fè!

O ciel, se deggio apprendere

Infedeltà sì ria,

Ciel, ti domando un fulmine...

Meglio è morir per me. *(Parte.)*

SCENA V.

Magnifica sala, pomposamente apparecchiata, per festeggiarvi la conquista di Belluno.

Dame e Cavalieri della corte di Boemondo.

Ubaldo è fra loro.

TUTTI

Già Belluno al vento spiega
La bandiera d'Eccelino!
Pugni invan lombarda Lega
Contro il ferro ghibellino.
Guelfi, l'itala contrada
Sgombra alfin di voi sarà;
All'impero della spada
Ogni forza cederà.

SCENA VI.

Boemondo conduce Imberga, Guido li segue: i suddetti. Al giungere di Boemondo tutti s'inclinano.

BOEMONDO

Di tanta gioia, cavalieri, a parte
Vien la figlia con me.

(Le dame accerchiano Imberga: i cavalieri fan corona a Boemondo.)

IMBERGA

Per voi di Feltre

Sappian le genti, che l'età malvagia
Lo astringe al sangue, ma non è clemenza
Virtù straniera a Boemondo, e ch'egli
Delle paterne colpe
L'onta e la pena ricader non lascia
Sull'innocente figlio.

BOEMONDO

L'esempio giovi a contestare il detto:
Mirate or voi qual donna entro al mio tetto
Accolsi.

SCENA VII.

S'apre una porta, donde comparisce Elena: i suddetti.

GUIDO

(Elena!...)

ELENA

(Guido!...)

DAME

Costei!...

CAVALIERI

Fia ver!... Del tuo mortal nemico

La figlia!...

BOEMONDO

Sì, di lui.

Che rovesciar del mio signore in Feltre
Tentava il seggio: egli campò fuggendo...
Del ribelle si taccia.

ELENA

(Oh doppio core!)

BOEMONDO

Priva del genitore,
A lei manca un sostegno;
Lo avrà. Possente cavalier ne vive
Amante riamato... – Or tu lo noma,
E sciogli il giuramento,
Che il rito nuzial precede ognora.

ELENA

(Ahi! dura terra, e non ti schiudi ancora?
Non trovo il detto!... Fatal momento!...)

GUIDO

(Ho l'alma incerta!)

UBALDO

(Il cor mi trema!...)

BOEMONDO e IMBERGA

(Io già ti provo, io già ti sento
Della vendetta gioia suprema!)

ELENA

(Parlami al core voce paterna,
Che sei pe' figli voce di Dio...
Dammi costanza bontade eterna,
Poni l'accento sul labbro mio...
Ogni altro affetto mi taccia in cor...
Muoia la figlia pel genitor)

GUIDO e UBALDO

(Un punto solo, un solo accento
Può trista, o lieta farmi la sorte!...
Palpito, gemo, spero, e pavento,
Qual uom sospeso fra vita e morte!
Di tema agghiaccio, ardo d'amor...
A tanto assalto non regge un cor)

BOEMONDO e IMBERGA

(Figlia crudele, se indugi ancor,
(Piano ad Elena, rimasta sempre accanto ad essi.)
La tomba schiudi al genitor!)

CAVALIERI e DAME

(Guido è turbato ! – Ubaldo ancor! –
(Sommessamente fra loro.)
Colei si tinse d'atro pallor!)

BOEMONDO

Svela pur gli affetti tuoi:
Tropo, o donna, omai tacesti.
Qui d'alcun temer non puoi:
Io qui sono, io: m'intendesti?
(Con mistero.)

ELENA

(È ancora esitante; ma ella vede balenare nel guardo di Boemondo una tremenda minaccia, quindi raccogliendo tutta la sua costanza, dice le seguenti parole, come persona già presso a morire.)

Amo... Ubaldo... e giuro a lui...

Fe'... di sposa...

GUIDO

Ho il vero udito!...

(Qual uomo che smarrisce la ragione.)

Tu giurasti?... ed è costui?... –

Sì vilmente io son tradito!...

Empia... infida ... – Oh! quale accento

Rampognarti appien potria?

ELENA

(Ahi! terribile cimento!...)

GUIDO

Va... non merti l'ira mia...

Ti dispregio. – Un forsennato

(Ad Imberga.)

Chieder osa il tuo perdono...

Ah! dimentica il passato

E tuo sposo, Imberga, io sono... –

Tu però scontar dovrai

Col tuo sangue, o traditor...

(Si avventa contro Ubaldo, con la spada sguainata.)

UBALDO

Sciagurato!...

ELENA

Ciel!...

BOEMONDO, IMBERGA e CORO

Che fai!...

(Lo disarmano.)

GUIDO

Ah!... son ebbro di furor....

Un demone presieda,

Spergiuri, al vostro imene...

A voi non si conceda

Un'ombra mai di bene...

Del talamo esecrato

Vegli il rimorso allato...

Vi renda il giusto cielo

Miseri più di me.

ELENA

(Non v'ha supplizio eguale!...)

Non v'ha più rio martoro!...

Ogni suo detto è strale!

Ad ogn'istante io moro!

È gioia intanto all'empio

(Osservando la gioia che traluce negli occhi di Boemondo.)

Di questo cor lo scempio!...

La tua giustizia, o cielo,

Non porge aita a me?)

UBALDO

D'Elena in sen m'ardea

(A Guido.)

Il più cocente amore...

Squarciarmelo potea,

Ma non cangiarmi il core. –

Invan tua rabbia cieca

Al mio legame impreca...

Sarà la terra un cielo,

D'accanto a lei, per me!

BOEMONDO e IMBERGA

Perfida, è questo un saggio

Del tuo castigo appena:

Tremendo fu l'oltraggio,

Sarà maggior la pena.

Strazio crudel t'aspetta,

E tanta e tal vendetta,

Che della morte il gelo

Men crudo fia per te!)

CORO

L'ira che t'arde in petto

Spegni, o nascondi, insano.

A più sublime oggetto

Porger tu dei la mano...

Non mai sì basso amore

Dovea macchiarti il core...

Lo covra eterno velo;

Se puoi, lo nega a te.

(Guido si allontana nel massimo furore; tutti lo seguono, tranne Ubaldo, ed Elena che disperatamente si abbandona sur una seggiola.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
[SCENA PRIMA.]

Galleria adorna di ritratti, nel palagio di Sigifredo.
Elena prostrata, innanzi all'effigie di sua madre.
Madre, che in ciel sei del bel numer'una,
E in lui t'affisi che non cape in mente
Di noi bassi mortali, ah! tu m'impetra
Il fin di questa mia
Vita non già, ma prolungata morte.
Tropo acerba è la prova, ed io mal reggo
Debile, e sola... Giunge alcun... – Traveggo!...

SCENA II.

Guido, e detta.

ELENA

Tu qui, mentre s'appresta
Delle tue nozze il rito
Nel vicin tempio?

GUIDO

Sì: pria che m'annodi

La catena fatal, che trascinar mi
Deve alla tomba, io cedo al prepotente
Desio di favellarti.
Tutto, per accusarti,
Tutto s'unisce... dal mio cor soltanto
Sorge un ultimo grido
In tua difesa.

ELENA

O Guido!...

GUIDO

Colà, di Boemondo
Nella temuta soglia, orride voci
Tu proferisti! ma dettate furo
Dall'alma? o forse un tradimento infame...
Il terror d'una pena
Le strappò dal tuo labbro?

ELENA

(Il cor ferito

Con dura mano egli mi tocca!...)

GUIDO

Il vero

Svelar qui puoi, soli qui siam. Favella;
Ma pensa che decidi
La mia sorte, e la tua!

ELENA

(M'investe un gelo!...)

GUIDO

Pensa, che aprir mi dei l'inferno, o il cielo!

Ardon già le sacre faci...

Già di fiori è sparso il tempio...

Io sol manco...

ELENA

Taci, ah! taci...

(Gelosia tremendo scempio

Fa di me!...)

GUIDO

Se più non m'ami,

Sol dall'odio consigliato,

Volo a stringere i legami

D'un imene sciagurato...

E ti lascio al tuo rimorso,

T'abbandono al tuo rossor.

ELENA

(Bever deggio a sorso a sorso

Questo nappo di dolor!)

GUIDO

Ma se dirmi ancor tu puoi:

T'amo, e fida a te son io:

Qui m'atterro a' piedi tuoi...

ELENA

(Madre, aita... o mi vedrai

Vinta alfine in tanta guerra...)

GUIDO

Ti discolpa, e mia sarai...

E vivrem beati in terra,

L'un dell'altro sempre accanto...

In un'estasi d'amor!

ELENA

(Dio, lo vedi... a tale incanto

Non resiste umano cor!)

GUIDO

Parla,... ah! parla, ed or ti guido,

Or mia speme, appiè dell'ara.

ELENA

(Ei trionfa!...) Sappi, Guido,

Ch'io giammai...

(La campana del maggior tempio suona l'ultima ora del giorno: Elena è presa da tremito convulso.)

GUIDO

Finisci, o cara...

ELENA

Ch'io giammai per te non arsi,

(Con l'accento della disperazione.)

Che d'Ubaldo è l'alma mia,
Che fra noi barriera alzarsi
Deve eterna...

GUIDO

Eterna? Il sia.

Corro al tempio, ed ivi, ingrata,
Nuovi giuri scioglierò...
Questa man da te spregiata
Offro ad altra... e poi... morirò!
Ah! tradisti d'ogni amore
Il più fervido, il più santo...
Lacerasti, o cruda, un core
Che vivea per te soltanto...
Ahi! pensiero non intende
Le mie smanie atroci, orrende...
Il dolor che fai provarmi
Perdonarti Iddio sol può.

ELENA

Vanne all'ara, e benedica
I tuoi voti un dio d'amore...
Abbia pur la mia nemica
La tua destra, ed il tuo core...
Una stilla del tuo pianto
Sia concessa a me soltanto...
Ah! ne aspergi i freddi marmi
Ove in breve dormirò.

(Guido parte disperato: Elena si ritira.)

SCENA III.

Appartamenti di Ubaldo, come all'atto primo.

UBALDO

(Egli si avvanza a passi rapidi, incerti, vacillanti: è coperto di pallore, le sue membra sono tremanti, inorriditi gli sguardi.)

Oh inaudita perfidia!... Oh sanguinoso
Orribil tradimento!...
Nella profonda sotterranea volta,
In cui fu tratto Sigifredo, io mossi
Onde affrettar l'istante
Che i lacci suoi scioglier dovea... Ma quale,
Ahi! qual s'offerse a me vista feroce!...
Al chiarore di lugubri tede
Vidi un palco di sangue bagnato!...
E balzar del carnefice al piede
Il suo capo dal busto troncato!...
Quella cruda, terribile scena
Ho presente al pensiero tuttor!...

Ed un gel mi ricerca ogni vena!...
I capelli mi drizza l'orror!
(Si getta a sedere. Un momento di silenzio.)
Quando fia noto l'orrido inganno,
Qual della figlia sarà l'affanno!...
Ahimè! che prezzo della sua mano
(Sorgendo.)
Era la vita del genitore!
Dunque io la perdo!... ho dunque invano
Di grave colpa macchiato il core!...
Or che mi resta? – Che? Vendicarmi.
Olà?

SCENA IV.

Ubaldo e la sua gente.

UBALDO

Miei prodi, sorgete all'armi...
Lo sdegno guelfo che in sen vi cova,
Sbocchi a vendetta di molte offese... –
Elena ancora veder mi giova...
Ma s'ella nega... ma s'ella apprese...
O Boemondo, dell'empio eccesso
Ragion col ferro ti chiederò.

CORO

L'ardir sopito, l'odio represso
Un sol tuo grido in noi destò.

UBALDO

Se deggio perdere l'amato oggetto,
La vita un peso divien per me;
Siccome al reprobò, al maledetto
Che la speranza del ciel perdè.
Ma trema infame, ho brandò e core...
Fiumi di sangue scorrer farò...
Giuro commettere qualunque orrore...
Più scellerato di te sarò.

CORO

Giunse il momento vendicatore...!
E cielo e terra colui stancò. *(Partono.)*

SCENA V.

Stanza di Elena: due porte laterali, ed in fondo gran verone aperto da cui scorgesi la cupola della Cattedrale: è notte; un doppiere arde sur una tavola.

Elena pallida come la morte, e giacente sovra una seggiola. Gualtiero le sta mestamente dappresso.

ELENA

(Sorge agitatissima: il suo piede è tremulo fioca la sua voce.)

Condurre Ubaldo in libertà dovea
Fra queste braccia il padre...
Della promessa già trascorsa è l'ora,
Ma pur... La sua dimora
Gelar mi fa!

GUALTIERO

Pavento anch'io...

ELENA

Deh! vanne

Al carcere paterno,
E la cagion del fero
Indugio chiedi.

GUALTIERO

Oh cielo!... e posso, e deggio,
Nello stato crudele in cui ti veggio
Lasciarti?...

ELENA

Sia preghiera, o sia comando,
Va non tardar... se resti, l'incertezza
M'ucciderà.

(Gualtiero parte: ella rimane come assorta in letargo. Tutto ad un tratto un'improvvisa luce si diffonde nella stanza.)

Che fia!...

Mi balza il core!...

(Accorre vacillando al verone.)

Oh vista!

Il nuzial corteggio!... E Guido... ah! Guido
Presso la sua!... – Non posso,
Non posso dirlo. Ahimè!... giungono al tempio!...
Varcan la soglia!... – No... crudi! fermate...
Ch'io muoia innanzi... almen, deh! rispettate
Questi d'un infelice
Momenti estremi... – Ah! già dagli occhi miei
Sparvero!... Morte, e così lenta sei?

(Intanto s'ode lo squillo delle campane suonanti a festa, ed il seguente)

CORO

O tu che i mondi innumeri
D'un cenno e festi e reggi,
Tu che dettasti agli uomini
D'amor le sante leggi,
Volgi sull'ara pronuba
Un guardo di favor;
E stretti in sacro vincolo
Fa di due cori un cor.

ELENA

Tace la squilla!... cessano
I cantici devoti!... –

Triste, fatal silenzio!...

Egli... or... pronunzia i voti!... –

Fu detto il sì terribile,

Fu detto, il cor l'udì!

(Nel delirio della gelosia fa qualche passo verso il verone e protende le mani, come in atto di maledire, ma pentita immantinente, cade in ginocchio, ed alza al cielo i lumi irrigati di lagrime.)

Per quest'orrendo strazio

Che mi conduce a morte...

Di lui, di lui propizia,

Rendi, signor la sorte...

Guido non è colpevole...

Un empio lo tradì!...

Chi giunge? *(Levandosi a stento.)*

Ubaldo... Oh palpito

Mortale!...

SCENA VI.

Ubaldo con seguito, e detta.

ELENA

Il genitore

Ov'è? rispondi...

UBALDO

Calmati...

Udrai... Ma qual pallore...!

Qual angoscioso anelito!...

Donna! tu manchi!... Oh Dio!

S'aiti...

ELENA

No... scostatevi...

Il padre... il padre mio?... *(Odesi il rimbombo di musica giuliva.)*

Suonan le vie di giubbilo!...

UBALDO e CORO

Ah! mal ti regge il piede!...

ELENA

Guidan gli sposi... al... talamo!...

(Con smania sempre crescente.)

E il servo ancor non riede!...

Padre... deh! padre... affrettati...

Se indugi... troverai

Spenta la figlia...

SCENA ULTIMA.

Gualtiero e detti.

GUALTIERO

Oh misera!

Più genitor non hai...
Mira di lui che avanza...
(Le porge la ciarpa di Sigifredo insanguinata.)

La scure lo colpì

ELENA

La... scure!... ed... io!...

CORO

Costanza...

UBALDO

Elena!

(Ella accosta la ciarpa alle labbra, ma presa da sincope mortale piomba al suolo.)

GUALTIERO e CORO

Oh ciel!...

UBALDO

Morì!...

(Cacciandosi disperatamente le mani fra' capelli. Gualtiero, soccorso dalla gente di Ubaldo, rialza Elena, e l'adagia sur una seggiola. – Breve silenzio. – Elena riapre languidamente gli occhi, che restano affissi al cielo, qual di persona rapita da visione celeste.)

ELENA

No, non è spento il padre,

Egli lassù m'attende...

Ecco la man mi stende... –

Io corro... io volo a te...

Nell'estasi beata...

Del tuo paterno amplesso,

Il cielo, il cielo istesso...

Più bello... fia... per me!

(Spira.)

UBALDO

(In ginocchio presso l'estinta.)

Tutta la vita... in lagrime...

Sul cener tuo ... vivrò...

GUALTIERO e CORO

Dal ciel mancava un angelo...

Iddio lo richiamò!

FINE.

I CIARLATANI

Scherzo melodrammatico in un solo atto

Musica di Luigi Cammarano – Napoli, Real Teatro del Fondo, 1839

PERSONAGGI E INTERPRETI

GASPARE	Francesco Salvetti
COLANTONIO	Nicola Tauro
TUFFIADOR	Timoleone Barattini
PEDRILLO	Eloisa Buccini (contralto)
ESTELLA	Almerinda Granchi (soprano)
ZERLINA	Anna Salvetti (mezzosoprano)
GREGORIO	Teofilo Rossi (tenore)
UN BANDITORE	Michele Tucci (tenore)

I CIARLATANI|*SCHERZO MELODRAMMATICO*| IN UN SOLO ATTO|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|*Nella primavera del 1839*|NAPOLI, 1839|Dalla Tipografia Flautina.

Epoca di composizione: primavera 1839.

Prima rappresentazione: 15 aprile 1839.

RIASSUNTO
ATTO UNICO

Gaspere e Colantonio, due sedicenti medici che curano con erbe portentose, arrivano in un ameno villaggio dopo lungo cammino. Con loro c'è Pedrillo: un giovane che hanno trovato svenuto lungo la strada e l'hanno soccorso. Egli riconosce la casa di Estella, sua fidanzata, e vorrebbe correre da lei, ma gli è giunta voce che si sia sposata mentre lui era in guerra. Gaspere capisce allora ch'egli è nativo del posto e gli chiede informazioni. Scopre che si trovano a Rocco, nei pressi del Toboso, ovvero in un villaggio a lui noto per la rozzezza e la credulità dei suoi abitanti. Poiché di mestiere è ciarlatano e inganna il prossimo per denaro, è pienamente soddisfatto e racconta a Pedrillo che, nonostante la consolidata fama di eccellenti guaritori, pochi giorni prima sono fuggiti da un paese per non essere lapidati a causa di un esperimento mal riuscito. Ora potrebbero aiutarsi a vicenda: gli dona alcune cibarie e qualche moneta, poi vede un corteo di sposi e si ritira per ideare un piano vincente (I, 1).

Chi deve sposarsi è Estella, ancora innamorata di Pedrillo ma costretta ad unirsi al vecchio Gregorio dal sensale Tuffiador. Sebbene le amiche la festeggino, lei non riesce a trattenere il pianto (I, 2). Colantonio chiede ospitalità all'Alcade Tuffiador e viene allontanato; scopre così che Gregorio ha ereditato una fortuna da uno zio ma è molto avaro, invece Estella è gentile e generosa. Mentre tutti s'avviano al banchetto, lei si rivolge a Colantonio, lo accoglie in casa e gli chiede se ha notizie di suo cugino Pedrillo, partito per far fortuna anni prima e dato per morto dai compaesani. Sua cugina Zerlina s'intromette per ribadire che Estella, rimasta orfana, deve sposarsi (I, 3).

Un rullo di tamburi attira l'attenzione di tutti: è un banditore. Dà l'avviso che sono arrivati al villaggio due sapientissimi medici alchimisti, capaci di risuscitare i morti ed il primo sarà l'Alcade Gonzales, deceduto da sei anni e richiamato in vita a mezzogiorno, in piazza (I, 4).

Colantonio raggiunge Gaspere e gli rimprovera la bizzarra idea che rischia di procurargli un'altra lapidazione (I, 5).

Giunge Tuffiador e chiede di non resuscitare l'Alcade Gonzales, suo predecessore, altrimenti lui rimarrebbe disoccupato. Colantonio si rifiuta di deludere il pubblico, ma Tuffiador gli offre cinquanta reali e lui accetta, a condizione di suggerire una diversa persona in alternativa. Quello suggerisce il ricco fattore Geronimo, deceduto senza restituirgli un prestito (I, 6).

Gaspere cammina per il villaggio per conoscerne meglio gli abitanti. Incontra Gregorio che, arrabbiato, gli rimprovera di aver cambiato il morto da resuscitare e si lamenta della nuova scelta: Geronimo era il pro-zio dal quale ha ereditato tre fattorie. Gaspere contratta e riceve venti dobloni d'oro. Estella gli suggerisce di resuscitare Pedrillo e gli promette un'enorme ricompensa (I, 7).

Colantonio va incontro a Gaspere ridente e gli mostra una borsa piena di soldi: nel villaggio nessuno desidera vedere resuscitati gli antenati! Lui risponde mestamente che a mezzogiorno dovranno ridare vita a Pedrillo e non sa come cavarsela. Insieme decidono di fuggire (I, 8), ma vengono fermati da Pedrillo che intende aiutarli, poiché rischiano di essere linciati da tutto il paese. Come scorciatoia, indica un antico acquedotto in rovina, che conduce lontano. Aggiunge che anche lui vuole unirsi a loro per dimenticare la donna che lo ha tradito per fidanzarsi con Gregorio. Sentendo quel nome, Gaspere intuisce che si tratta di Estella e gli riferisce che l'ama ancora e gli è fedele (I, 9).

Colantonio, andato in perlustrazione, trova le guardie nei pressi dell'acquedotto e torna indietro, mentre il campanile suona mezzogiorno (I, 10).

Nella piazza si è raccolta una gran folla e Gaspere dà inizio all'esperimento invitando accanto a sé Estella. Dopo una serie di gesti strani e segni misteriosi, invita Pedrillo a presentarsi (I, 11). Egli appare, tra lo stupore generale e l'esultanza della sua amata. Gregorio si lamenta, ma Gaspere lo zittisce minacciando di resuscitare il pro-zio. Quello si rassegna, i novelli sposi si abbracciano felici e i ciarlatani sono contenti di aver giovato all'umanità (s.u.).

I CIARLATANI

SCHERZO MELODRAMMATICO

IN UN SOLO ATTO

DA RAPPRESENTARSI

NEL

R.^L TEATRO DEL FONDO

NELLA PRIMAVERA DEL 1839.

Luigi Cammarano



Napoli, 1839.

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

Dovea mio fratello apporre la veste musicale ad un componimento drammatico: tolto a subbietto *Les Empiriques d'autrefois* di Scribe, intitolai scherzo la mia riduzione, per meglio indicare la tenue importanza di essa; e parvemi che la musica d'una Farsa verrebbe accolta qual saggio, non come un'opera del giovine compositore. Queste considerazioni certamente non debbono arrestare la severità dell'universale ne' suoi giudizi: valgano però a significare, ch'io notai la pienezza del pericolo, e che misi ogni studio per attenuarlo, e perchè il lavoro fosse meno indegno de' nostri concittadini.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è di LUIGI CAMMARANO.

Architetto de' reali teatri e direttore delle decorazioni,
Sig. CAV. ANTONIO NICCOLINI.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura,
Sig. *Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo,
Sig. *Fortunato Quériau*.

Capi macchinisti,
Signori *Luigi Corazza* e *Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario,
Sig. *Eduardo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da'
Signori *Luigi Spertini* e *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario,
Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali,
Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

GASPARE, Empirico,
Signor *Salveti*.

COLANTONIO Empirico,
Signor *Tauro*.

TUFFIADOR, Alcade del villaggio del Rocco,
Signor *Barattini*.

PEDRILLO, giovine soldato, amante di
Signora *Buccini*.

ESTELLA, fidanzata di Gregorio,
Signora *Granchi*.

ZERLINA, cugina di Estella,
Signora *Salveti*.

GREGORIO, ricco villico,
Signor *Rossi*.

UN BANDITORE,
Signor *Tucci*.

Paesani d'ambo i sessi, Guardie.

La scena è in Spagna, e propriamente nel villaggio del Rocco.

L'epoca è il secolo XVII.

ATTO UNICO.

SCENA PRIMA.

La piazza del villaggio. – A destra la casa di Estella, a sinistra un antico edificio, a cui si ascende per tre o quattro scalini: dal medesimo lato una torre, sull'alto della quale la campana del Comune: in fondo colline ridenti.

Gaspere, quindi Colantonio, e Pedrillo.

GASPARE

Seguitatemi... coraggio... – *(Ancor dentro.)*

Oh per bacco!... Allegramente!... *(Uscendo.)*

COLANTONIO

Che mai vedi? *(Di dentro.)*

GASPARE

Che? Un villaggio!

COLANTONIO

Un villaggio!

GASPARE

Certamente.

Ma sollecita quel passo,

Infingardo, lumacone!

(Comparisce Colantonio con valigia, e sorreggendo Pedrillo, che sarà coperto di meschini e logori vestimenti.)

COLANTONIO

È costui... – Su questo sasso,

Via, riposati, garzone.

(Facendolo sedere sopra un frammento dell'edificio suddetto.)

GASPARE

Buon per te, che a darti aiuto

Ci guidò la sorte amica!

Sulla via, colà svenuto

Tu giacevi...

PEDRILLO

La fatica...

La miseria... Fui soldato:

Qui dal campo io fo ritorno.

GASPARE

T'hanno dunque?...

PEDRILLO

Congedato. –

E voi due?

GASPARE

Corriamo intorno

Agl'infermi, ai moribondi

Ritornando la salute.

PEDRILLO

Siete medici?

COLANTONIO

Profondi!

GASPARE

Di dottrine sconosciute,
D'erbe arcane, portentose
Noi sappiamo la virtù.

COLANTONIO

L'opre nostre son famose,
Immortali... e forse più! –

PEDRILLO

(Che a poco a poco si è meglio riavuto, gira intorno lo sguardo, e vista la casa di Estella, sorge ansioso, e volge il passo a quella volta.)

*(Che veggio!... Quai memorie
Soavi, e triste insieme!...)*

COLANTONIO

(Le forze gli ritornano!...)

GASPARE

(Guarda quel tetto, e geme!...)

PEDRILLO

(Qui soggiornava!...)

GASPARE *(Accostandosi a Pedrillo.)*

Il medico

Vuole osservarti un poco.

Quel volto pria sì pallido,

Or si covrì di foco!

Pulsazion frequente!

(Tastandogli il polso.)

Le luci semi-spenite! –

Tu cotto sei d'amore.

(Con tuono dottorale.)

PEDRILLO

Oh! *(Maravigliato.)*

GASPARE

Non è vero?

PEDRILLO

È ver.

GASPARE

Io leggo in ogni core!

Sorprendo ogni pensier! –

PEDRILLO

(Con accento passionato, ma ingenuo.)

Obbliar sperai partendo

Un oggetto troppo amato...

E da cieco combattendo

Quasi a morte fui piagato.

Pure il ciel mi concedea

Riveder la patria terra,

Ei nel petto mi chiudea
Le ferite della guerra...
Ma riporto in mezzo al cor
La ferita dell'amor!

GASPARE

Or che il male ho scoperto,
Al rimedio, su figliuolo.

PEDRILLO

Oh! qual mai?

GASPARE

D'effetto certo

Ne possiede l'arte un solo.

PEDRILLO

Ed è questo?

GASPARE

Il matrimonio:

Ei ben presto l'uom guarisce
Dall'amore.

COLANTONIO

Colantonio

Te ne accerta. – Non fallisce
Di Galeno il gran precetto!

PEDRILLO

Io sposarla!... – Sorte ingrata!...

GASPARE

Tu sospiri!

PEDRILLO

Mi fu detto

Ch'ella... –

GASPARE

Ebben?

PEDRILLO

S'è maritata.

COLANTONIO

Niente meno!

GASPARE

In fede mia

Or non so che cosa dir!

PEDRILLO

Se la nuova non mentia,
Morir voglio... (*Con impeto.*)

GASPARE, COLANTONIO

Che morir!

PEDRILLO

Se t'accendesti di nuovo ardore,
Se ad altro oggetto donasti il core,
Donna spietata, l'estremo addio

Udrai soltanto dal labbro mio,
Quindi a sommergermi nel fiume andrò...
Per te sol vissi, per te morirò!

GASPARE, COLANTONIO

Per tanto poco lasciar la vita!
Tu la ragione avrai smarrita!
Perdi una donna? In supplemento
Scegliere un'altra ne puoi fra cento.
Ma d'altre vite?... Oh signor no!
Una ad ognuno sol ne toccò!

GASPARE

Via, via bel giovinotto, calmati. Vuoi tu cadere nuovamente in deliquio?

COLANTONIO

Pensa che non sempre si trovano dell'anime caritatevoli, pronte a soccorrere l'umanità.

PEDRILLO

È vero!

GASPARE

A quanto ho potuto intendere, tu sei nativo del paese?

PEDRILLO

Pur troppo!

GASPARE

Noi dunque siamo?...

PEDRILLO

Nel dovizioso villaggio, chiamato del Rocco.

GASPARE

Del Rocco! Presso il Toboso?

PEDRILLO

Appunto.

GASPARE

Ho sentito dire che sia il paese meno incivilito della Spagna.

COLANTONIO

E che i suoi abitanti sono rozzi, assai creduli...

GASPARE

Egli è nato qui.

COLANTONIO

Perdona, ma un fiore non fa primavera.

PEDRILLO

In somma la mia patria abbonda più di danaro, che di talento.

GASPARE

In quanto a noi, buon ragazzo, il nostro paese è dove siamo ben ricevuti, la nostra patria dove lucriamo assai... ed in questo momento non abbiamo patria. Pochi giorni fa, eravamo possessori d'una bella carrozza dorata, di due cavalli, d'una trombetta...

PEDRILLO

Capisco: siete dottori empirici.

GASPARE

Precisamente. Abbiamo ricevuta una buona educazione... cioè io, poichè colui è un ignorante, ciarlano per pratica, io per teoria. Ho studiato ad una delle prime scuole di medicina... Scolare, ne

sapeva più de' maestri, ed essi mi congedarono. Feci il medico; impiegava tutto il mio zelo per guarire gli ammalati, ed i miei confratelli mi espulsero dalla loro classe. Dissi allora fra me, e me: per assicurarsi una fortuna, bisogna ingannare il prossimo. Proviamo. E mi posi a fare il ciarlatano.

PEDRILLO

Riusciste nel vostro intento?

GASPARE

A meraviglia. Io, ed il mio collega percorremmo il mondo. Ma di tutt'i paesi, la Spagna più mi piacque. Va in Catalogna, nelle Asturie, nelle due Castiglie, e sentirai come si parla del Dottor Gaspare Durafronte.

COLANTONIO

E del Dottor Colantonio Pappagallo.

PEDRILLO

Ma come dunque?...

GASPARE

Ascolta amico, il cangiamento della volubile fortuna. La settimana scorsa, mosso da riconoscenza verso un pubblico, che aveva comperato a caro prezzo alcune polveri, e delle pomate, che non valevano tre soldi, m'avvisai divertirlo con una fisica esperienza: scrissi dunque sulla muraglia a caratteri di fuoco: Viva il professore Durafronte, e chi lo ascolta. Servendomi del fosforo...

PEDRILLO

Del fos...coro!... Che è questo, camerata?

GASPARE

Egli non sa che sia il fosforo! Un soldato che ha corso il mondo! Di che stupire se incolti paesani?... O secolo barbaro, ed ignorante! Ma torniamo al fatto. Il Dottor Pappagallo, espertissimo nel trarre la parola dal ventricolo, intanto che le mie lettere fiammeggiavano, cominciò a dare un saggio de' suoi talenti, e pareva che la sua voce sbucasse di sotto terra... Gli spettatori strabiliarono, ci presero per stregoni, ed invece d'applaudirci, volevano lapidarci.

PEDRILLO

Ed allora?...

GASPARE

Fummo costretti di fuggire sul momento.

PEDRILLO

Nè poteste salvare il vostro equipaggio?

COLANTONIO

Ben io corsi all'albergo per questo; ma di tante ricchezze, legittimamente acquistate burlando gli sciocchi, non giunsi ad abbrancare se non quella valigia, mentre l'Alcade avea già dato l'ordine che si alzasse un rogo, per farci abbruciar vivi...

GASPARE

Ed i miei clienti, quelli che io aveva guariti dalla tosse, dal mal di denti, dai calli, erano i primi a portar le legna!

PEDRILLO

Sconoscenti!

GASPARE

Basta, coi nostri lumi, con le nostre dottrine ci rifaremo del danno. Ma tu sei del paese; non ti uniresti a noi? Potremmo reciprocamente giovarci.

PEDRILLO

Ora il pensier mio è tutto rivolto altrove. M'è d'uopo riveder colei...

GASPARE

E potrai presentarti in questo arnese?

PEDRILLO

Ah!... me infelice! Avrò fatto sì lungo cammino inutilmente!

GASPARE

(M'intenerisce!) Senti: *(Cavando di tasca una borsa.)* Quest'oro è l'unico avanzo d'un campo disfatto; pure non sarà mai detto che due sapientoni, due filosofi ambulanti, abbiano incontrato un loro simile bisognoso, senza stendergli la mano. Dividiamo.

COLANTONIO

Gaspere!... *(Piano a Gaspere, ed in tuono di negativa rimostranza.)*

PEDRILLO

No... io non debbo...

GASPARE

Accetta amico, accetta senza cerimonie.

(Non badando a Colantonio mette la borsa nelle mani di Pedrillo, avendone prima tolte alcune monete.)

PEDRILLO

Anima generosa! Io corro onde mettere a profitto il beneficio; e prego il cielo ad offrirmi un'occasione, per dimostrarvi, che qui dentro *(Toccandosi il petto.)* non batte il cuore di un ingrato. *(Parte.)*

COLANTONIO

Sei uno stravagante! Incontriamo colui sulla strada, senza neppure saperne il nome, e tu gli dai quella poca provvigione cibaria che ne rimaneva!

GASPARE

Noi avevamo fatto colazione, e quello sventurato era digiuno: io faccio volentieri carità... quando ho la pancia piena.

COLANTONIO

E ciò non bastava; gli desti anche la borsa! Che ci rimane, quando avremo consumate le poche monete che intascasti?

GASPARE

Scienza, e filosofia.

COLANTONIO

Due belle risorse!

GASPARE

Con la prima si può diventar ricchi.

COLANTONIO

E con la seconda?

GASPARE

Ridersi di non esserlo.

COLANTONIO

Sei misantropo, dici sempre male degli uomini, e poi li soccorri a scapito del proprio interesse!

GASPARE

Odio la specie umana in generale, ma in particolare procuro giovarle.

COLANTONIO

Diversità di temperamento! Io amo i miei simili, ma non do loro un soldo, se li vedo a cascar morti.

GASPARE

Questo è quello che fanno tutti. – Orsù pensiamo a noi. Oggi è giorno di festa, inoltriamoci nel paese, e procuriamo di vendere il nostro balsamo salutare.

COLANTONIO

Che balsamo, se non ne abbiamo? Il balsamo, le polveri, gli spiriti, gl'impiastri, tutto è rimasto nelle casse, in potere del nemico.

GASPARE

Oh diascolo! non ci pensavo più! E questa valigia?... (*Aprendola, e guardandovi per entro.*)

Un fiaschetto... una scatola... abiti di gala... e null'altro! – Come si fa!... Bisognerebbe a primo colpo richiamare l'attenzione di questi villani con qualche cosa di straordinario, d'incredibile... con qualche cosa infine non mai veduta, nè intesa.

COLANTONIO

Ed in qual modo? Senza macchine, senza carrozza, senza tromba... Per dar ad intendere che la Fama decanta le nostre opere, bisogna almeno averne la tromba.

GASPARE

Aspetta ... mi passa per la mente un'idea, che certo non ebbe mai alcun Dottore al mondo.

COLANTONIO

Per carità, non fare altre esperienze fisiche!

GASPARE

Non uscirò dall'arte medica. Col danaro che mi resta farò pubblicare dal Tamburo del villaggio uno strepitoso manifesto.

COLANTONIO

Dimmi almeno di che si tratta.

GASPARE

Lo saprai dal Tamburo... Fermati qui, e cerca studiare il carattere degli abitanti... Eccone molti appunto che si avanzano... Giudizio, e faccia franca! (*Parte frettoloso*)

COLANTONIO

Quanta gente!... Come è allegra!... Sembra l'accompagnamento d'una sposa! – Rimettiamo questa valigia, e cominceranno poi le nostre osservazioni. (*Si ritira fra le ruine.*)

SCENA II.

Tuffiador, Estella, Zerlina, Gregorio e Contadini d'ambo i sessi.

CORO

Coppia eletta amor t'arrida,

Sia per te la vita intera

Qual serena primavera,

Quale un sogno di piacer.

Ti sia norma, ti sia guida

Un sol core, un sol pensier.

ESTELLA

Amici, a voi son grata: il cielo accolga

Sì fausti voti.

TUFFIADOR

Al nunzial contratto

M'è d'uopo vigilar, quindi le parti

Lo segneranno; ma preceder deve

L'indispensabil rito del banchetto...

Al qual presiederò.

GREGORIO

Sposa nomarti

Fia dato a me, pria che tramonti il sole!

ESTELLA

Sposa!...

ZERLINA

La più gentil fra le parole!

ESTELLA

(Da un altro labbro, ahì misera!

Sperai quel nome udir!

Quest'era il mio più fervido...

Il solo mio desir.

Ma sogno, ma delirio

La mia speranza fu!

Quel caro labbro è gelido...

Non parlerà mai più.)

CORO

La sposa è melanconica!

ZERLINA

(Estella...)

(Tirandola pel lembo della veste, come esortandola a non farsi scorgere.)

TUFFIADOR

Zitto, sciocchi!

Vi sembra ciò probabile?

GREGORIO

Gonfi di pianto ha gli occhi!

CORO

È vero!...

ZERLINA

Ah! no... Cospetto!

Io questo nol permetto.

ESTELLA

Ma...

TUFFIADOR

Lo domanda l'Alcade:

Piangete sì, o no?

ZERLINA

Non piange... o di letizia

Soltanto... (c. s.)

TUFFIADOR

Allor si può.

ESTELLA

(Con forzato sorriso.)

Sì, di pianto ho il ciglio asperso,

Ma di gioia in tal momento...

Ha le lagrime il contento,

Mal si regge al suo poter...

(Ahì! le lagrime ch'io verso

Non son quelle del piacer!)

TUFFIADOR, ZERLINA, CORO

Coppia eletta amor t'arrida,

Sia per te la vita intera

Qual serena primavera,

Quale un sogno di piacer.

GREGORIO

(Ad Estella con esagerata passione.)

Mi fia norma, mi fia guida

Il tuo core, il tuo pensier.

SCENA III.

Colantonio, che resta nel fondo, e detti.

GREGORIO

Ebbene signor Alcade, volete compiacervi d'entrare in casa della mia fidanzata? Il notajo desidera che voi diate anticipatamente una scorsa ai capitoli matrimoniali.

ZERLINA

É per questo che siamo venuti a prendervi a casa vostra.

TUFFIADOR

Ma io deggio recarmi al Comune, ove mi chiamano gl'interessi della patria.

GREGORIO

Pochi momenti; uscirete quindi dalla porta del giardino, e risparmierete un bel tratto di via.

TUFFIADOR

Io avea deciso di venire soltanto ad ora di pranzo: basta; poichè me ne pregate...

(Per entrare.)

COLANTONIO *(Avanzandosi.)*

Alcade venerabile, gentili fidanzati, concedetemi l'onore di presentarmi a voi.

TUFFIADOR

Chi è questo mortale?

COLANTONIO

Un filosofo valentissimo, che ha corso il mondo dall'uno all'altro capo, un sapiente di prima qualità, celebre per le sue ricerche, pe' suoi trovati maravigliosi, e che ora trovar vorrebbe presso di voi una buona tavola, ed un morbido letto.

TUFFIADOR

Noi non diamo ricetto a' vagabondi.

COLANTONIO

(Mi ha conosciuto a prima vista!)

GREGORIO

Sì sì, andate via. Figuratevi se voglio accrescere la brigata, d'uno scroccone di più! Non bastano i parenti, e gli amici che qui vedete? Quanto costa un matrimonio!

COLANTONIO

Credo che costi più a lei, che a voi! *(Avendo notata la mestizia di Estella.)*

GREGORIO

Come a dire? Son io che spendo il mio danaro...

ESTELLA

Gregorio, non sai tu che il ricco deve far parte al povero di ciò che possiede?

GREGORIO

Bella massima per far diventar povero anche il ricco! In tal caso non serviva che il mio pro-zio crepasse, per lasciarmi la sua eredità.

TUFFIADOR

Ma cospettone! son io l'Alcade, o un cavolo da starmene qui piantato? Giacchè mi abbasso a trattare con voi, non abusate della mia bontà: lasciate stare quello sfaccendato, ed entriamo.

GREGORIO

Eccomi, eccomi. A rivederci. *(Ai contadini.)*

CORO

Evvivano gli sposi!

ESTELLA

Vi attendo a pranzo. *(I contadini partono.)*

GREGORIO

Verranno, verranno... Quanta smania di farsi mangiar le costole! *(Entra con Tuffiador in casa di Estella.)*

ZERLINA

Non vieni?

ESTELLA

Un istante. – Mi rincresce signor forestiere, che foste sì malamente accolto: per altro, son io la padrona di questa casa, e quando vi piaccia rimanere, sarà mia cura che vi diano quanto vi occorre.

COLANTONIO

Sarei troppo indiscreto dicendovi che ho meco un collega, e quindi...

ESTELLA

Penserò ad entrambi.

COLANTONIO

Quanto siete cortese!

ESTELLA

Io pure alla mia volta dovrei chiedervi un favore.

COLANTONIO

Parlate.

ESTELLA

Voi che avete viaggiato per tanti paesi, ditemi, non vi siete mai imbattuto in un bel giovine, nativo di questo villaggio, per nome Pedrillo? *(Con sommo interesse.)*

COLANTONIO

Pedrillo? No davvero, e ne sono dispiaciuto, perchè... già capisco!... egli era il vostro amante.

ESTELLA

Era mio cugino... l'amico della mia infanzia... Egli partì, cercando fortuna, nè mai per molti anni avemmo sue nuove; quando pochi mesi indietro ci fu annunziato ch'era morto. *(Piange.)*

COLANTONIO

E voi lo amate tuttavia?

ESTELLA

Oh quanto!...

COLANTONIO

E perchè dunque sposate quell'altro?

ZERLINA

Il perchè lo sentirete da me. Sappiate che io mi chiamo Zerlina...

COLANTONIO

Ho piacere, ma io chiedeva i suoi casi, e non il vostro nome.

ZERLINA

Zitto. Io mi chiamo Zerlina, i miei parenti mi maritarono con un vecchio zoppo, guercio e schifoso: fortunatamente restai vedova; mia cugina Estella disgraziatamente rimase orfana; passai a dimorare con essa: ma essendomi una volta maritata per gusto degli altri, ora ho pensato a rimaritarmi per gusto mio, e non potendo lasciar sola la povera orfanella, mi son cooperata a darle uno stato: ella oggi sposa Gregorio, ed io parto domani per un vicino contado, ove mi aspetta un marito giovine, ricco e bello. – Mi sono spiegata?

COLANTONIO

Perfettamente. (*Odesi un suono di tamburo.*)

ESTELLA

(Ah!... proclamano certo il mio matrimonio!...) Addio, addio... (Mi si chiude il cuore!) (*Entra in casa.*)

SCENA IV.

Un banditore con tamburo appeso al collo, paesani accorrendo da ogni lato, e detti.

ALCUNI PAESANI

Il tamburo ci chiamò...

Vi son forse novità?

ALTRI

Vi saranno, ma non so.

(*Il banditore cava un foglio.*)

Ascoltiam, ce lo dirà.

IL BANDITORE

(*Leggendo il foglio ad alta voce.*)

» Si notifica che due famosissimi medici, sapientissimi astrologi, ed eccellentissimi fisici, posseggono
» il segreto di far resuscitare i morti. Essi, in pruova di quanto asseriscono, daranno quest'oggi, previo
» il consenso delle autorità locali, allo squillo di mezzogiorno, in questa pubblica piazza, il primo
esperimento della loro virtù, ritornando alla vita l'Alcade, Senior Gonzales, morto da sei anni, e che
» tutto il villaggio conosceva. – Per copia conforme. – Sottoscritti – Gaspere Durafronte – Colantonio
» Pappagallo – Dottori alchimisti.» (*Suona il tamburo nuovamente, e si allontana.*)

COLANTONIO

(Ah! colui ha perduto interamente il cervello!)

PAESANI E ZERLINA

Non è sogno!... il vero ascolto!

Dar la vita a un uom sepolto!...

Che non pensa la dottrina!

Che non può la medicina! –

Tuttiquanti sarem qui

Al suonar di mezzo dì:

Vivo il morto tornerà,

E con noi pranzar potrà.

(*Partono. Zerlina entra in casa di Estella.*)

SCENA V.

Gaspare, e detto.

GASPARE

(Strofinandosi allegramente le mani.)

A meraviglia! essi verranno tutti, ed avremo una brillante assemblea!

COLANTONIO

Testa bislacca! Vuoi tu essere scorticato vivo, e procurare a me lo stesso divertimento?

GASPARE

L'esperienza ch'io prometto non appartiene alla fisica, ma bensì all'arte medica.

COLANTONIO

Resuscitare i morti! Si trattasse di ammazzare i vivi...

GASPARE

Questa è cosa comune. Io invece ho perfezionata l'arte, le ho fatto fare un passo di più.

COLANTONIO

Lascia di celiare, e dimmi come farai?...

GASPARE

Non ci penso nemmeno: io non ho che un'idea, quella di riempire le nostre borse, e la cattiva opinione che ho dell'umana razza non mi fa temere di alcun sinistro risultamento. Ma dov'è la valigia? Voglio indossare uno di quegli abiti sfarzosi, per meglio imporne a questi zotici... *(Colantonio prende la valigia, e gli dà mano a porsi una ricca veste ciarlatanesca.)* Oh! vedi, vedi con quanto rispetto si avvanza colui.

COLANTONIO

È l'Alcade.

SCENA VI.

Tuffiador, e detti.

TUFFIADOR

(Facendo profondissimi inchini) Ho la fortuna di parlare al celeberrimo Dottor Gaspare Durafronte?

GASPARE

Sì, signore.

TUFFIADOR

Ho letto il vostro programma... Ed è a mezzogiorno?...

GASPARE

Mezzogiorno, mezzogiorno, e un quarto.

TUFFIADOR

Avete fatta una bella scoperta!

GASPARE

Eh! a prima vista la cosa riesce sorprendente agli occhi del volgo, ma pei dotti...

TUFFIADOR

Oh! sicuro... per noi la cosa è facile... – Pure, se per voi è lo stesso, vi prego di resuscitare un altro, in vece dell'Alcade Gonzales.

GASPARE

Impossibile! sono compromesso col pubblico: d'altronde si tratta di un uomo in carica, probò, conosciuto da tutti. La cosa farà più strepito.

TUFFIADOR

Era un cattivo soggetto... formava l'infelicità di questi buoni abitanti... E poi... vedete... io sono... Inigo Tuffiador... l'Alcade attuale.

GASPARE

Mi gode l'animo di fare la vostra conoscenza.

TUFFIADOR

Sì, io sono l'Alcade sventurato, che perderà il posto per cagion vostra.

GASPARE

Non lo faccio per danneggiar voi, ma per giovare a quell'altro

TUFFIADOR

Capisco!... Ma Gonzales è morto vecchio... ha goduto abbastanza della vita e della carica... Ora tocca a me: ciascuno alla sua volta.

GASPARE

La ragione non è cattiva!... Per altro, come si fa? Le nostre preparazioni hanno forse cominciato ad agire sul defunto... Chi sa ch'egli a quest'ora non muova già una gamba!...

TUFFIADOR

Possibile!...

COLANTONIO

Eh! ci è molta probabilità.

TUFFIADOR

Povero me!... – Udite, Dottori se il mio consiglio vi piace. Tornate alla patria, che avrà maggior bisogno de' vostri talenti... e se per le spese del viaggio vi servissero questi cinquanta reali... (*Cavando una borsa.*)

COLANTONIO

(*Afferrando avidamente la borsa.*)

Accettiamo il consiglio. Non penseremo più al vostro predecessore.

TUFFIADOR

Bravi! Lasciamolo in pace: questa è l'unica grazia che domando al cielo. – Ma, e quella gamba?...

GASPARE

Ah! quella gamba?... Ponendo questo metallo (*Accennando la borsa.*) accanto alle preparazioni, essa perderà immediatamente il vigore... se mai lo avesse ripreso. – Però bisogna cercare un altro morto... Io non voglio mancare in faccia al pubblico.

COLANTONIO

È giusto! così non si può partire. (*Pesando la borsa.*)

GASPARE

Voi che conoscete il villaggio, indicatemi qualche persona di riguardo, opulenta...

TUFFIADOR

Aspettate: v'era un certo Geronimo, ricco fattore, al quale improntai novanta pezzi d'argento sulla parola, e che morì dimenticandosi di rendermeli. Ecco l'uomo che vi conviene.

GASPARE

Benissimo! Fatemi il piacere di pubblicare questo cambiamento.

TUFFIADOR

Sarà mia cura. (*L'ho scappata bella!*) Signor Durafronte... (*Inclinandosi.*) signor Pappagallo... A proposito! scusate, se poco prima, non conoscendo il vostro merito insigne, vi ho trattato da vagabondo.

COLANTONIO

Un filosofo par mio, non bada a queste inezie.

TUFFIADOR

Devotissimo servitore. (*S'avvia, poi ritorna.*)

Sentite: d'ora in poi, per togliervi l'incomodo di risuscitare tanto spesso i morti, non potreste trovare il modo di far vivere gli uomini, così... una dozzina di secoli?

GASPARE

Perchè no?... Tenteremo... investigheremo nei segreti della natura, e giunti alla meta apriremo un banco di assicurazione.

TUFFIADOR

Fatelo presto, e notate il mio nome a qualunque prezzo. *(Fa nuove riverenze, ed entra in casa di Estella.)*

GASPARE

Ebbene, che ne dici?

COLANTONIO

Ora ho capito, e ti venero qual mio maestro. *(Cavandosi il cappello.)*

GASPARE

Io era ben certo che speculando sull'ambizione, o sull'avarizia...

COLANTONIO

Avresti trovata una miniera d'oro.

GASPARE

Non è cosa indegna che gli uomini siano così?

COLANTONIO

Tu intanto ne profitti!

GASPARE

È giusto ch'essi siano puniti della loro cupidigia.

COLANTONIO

Ebbene seguiamo, non fosse per altro che per fare un corso di morale. Io conosco adesso il tuo sistema, son tuo alunno; corro a fare un giro nel villaggio, a spaventare i nipoti, i cugini, i collaterali, e tutti i parenti in linea di successione. *(Cava dalla valigia un abito tutto frastagliato di ricami, lo indossa affrettatamente, e parte, internandosi nel villaggio.)*

SCENA VII.

Gregorio, Estella, e detto.

GREGORIO *(Ancor dentro.)*

Che cosa dite signor Alcade?... Oh la vedremo!... *(Uscendo.)* Siete voi il medico dei morti?

GASPARE

Presso a poco.

GREGORIO

È vero che non farete più resuscitare l'Alcade Gonzales?

GASPARE

È vero.

GREGORIO

Voi mancate alla vostra promessa: il pubblico vi crederà un ciarlatano.

GASPARE *(Con tuono grave)*

Il pubblico mi crederà per quello che sono. – Risusciterò invece il signor Geronimo.

GREGORIO

Ma quello era mio pro-zio!

GASPARE

Tanto meglio!

GREGORIO

Tanto peggio!

ESTELLA

Che animo cattivo è il tuo, Gregorio!

GREGORIO

Anzi parlo per bontà d'animo. Egli era asmatico, podagroso, pieno di reumatismi. Quando morì, tutto il villaggio diceva: buon per lui, così ha finito di penare! Sarebbe dunque una crudeltà richiamarlo dall'altro mondo...

GASPARE

In somma?...

GREGORIO

In somma procurate di risorgere un altro morto.

ESTELLA

Ve lo indicherò io. (*Piano a Gaspare.*)

GREGORIO

Mentre ho ereditate tre fattorie...

GASPARE

Dal signor Geronimo?

GREGORIO

Certamente, e capite bene... – Questi sono cinque dobloni d'oro.

GASPARE

Cinque dobloni per un pro-zio sì ricco, padrone di tre fattorie?... O datemi subito venti dobloni, o li domanderò fra poco a lui medesimo.

GREGORIO

No, no... eccoli. Ma son poi sicuro?...

GASPARE

La mia parola d'onore, che il vostro pro-zio non risusciterà.

GREGORIO

Riposo alle sue ceneri... (*Ed alla mia ricchezza!*) (*Parte.*)

GASPARE

Eccomi a te bella creatura... Sei forse la moglie di questo Gregorio?

ESTELLA

No, ma la sua fidanzata. (*Mestamente.*)

GASPARE

Non sembra che lo sposi troppo di buona voglia! – Il tuo nome?

ESTELLA

Estella.

GASPARE

E qual è il morto che mi proponi?

ESTELLA

Il mio cugino Pedrillo.

GASPARE

Il cugino Pedrillo? Ma bisogna che tu m'informi un poco de' fatti suoi.

ESTELLA

Ecco tutto. Noi fummo allevati insieme, ci amammo, e volevamo sposarci, ma i genitori miei si opposero, dicendo che non era partito che mi convenisse... Viveva allora un zio di Pedrillo, dovizioso mercante, ma egli era inasprito contro il nipote, per alcuni suoi errori giovanili, onde il povero cugino abbandonato da tutti, lasciò la patria, or son cinque anni, per tentar la sorte... ed invece morì sopra una terra straniera!

GASPARE

Non importa, io lo risusciterò: ma tu rispondi con precisione alle mie domande.

Qualche terra ei possedeva?

ESTELLA

Qualche terra? No, signore.

GASPARE

Ma contanti almen ne avea?

ESTELLA

Ei contanti! No, Dottore.

GASPARE

Dunque erede non lasciava

Nè diretto, nè indiretto?

ESTELLA

Se fortuna mai non dava

Nulla in terra al poveretto!

GASPARE

Nè copriva qualche impiego?

ESTELLA

Forse chiaro io non mi spiego.

Solo, afflitto, disprezzato

Egli altrove mosse il piè.

GASPARE

(Ah! quest'uomo un disperato

Era quasi al par di me!)

ESTELLA

Quel zio ricco avea soltanto...

GASPARE

Ricco, è vero, ricco?

ESTELLA

E quanto!

Ma da lui, già tanto irato,

Fu il meschin diseredato.

GASPARE

Dimmi un poco; nel possesso

Del retaggio chi fu messo?

ESTELLA

Io.

GASPARE

Tu!

ESTELLA

Certo; e ne destino

La metà per mio cugino.

GASPARE

(Colpito.)

Come!... E l'altra?

ESTELLA

E l'altra, a voi

Per mercede la darò.

GASPARE

(Nobil core!...) E credi?... e vuoi?...

ESTELLA

Accettate.

GASPARE

Aibò, aibò.

ESTELLA

(Prendendo le mani di Gaspare e covrendole di lagrime.)

In voi quest'alma confida e spera...

Al cor vi scenda la mia preghiera;

E se non basta quant'io posseggo,

V'offro il mio sangue, la vita ancor...

Se al mondo ei torna, s'io lo riveggo,

Morrò contenta... morirò d'amor...

GASPARE

Che fai?... che dici?... Mi sembri pazza!...

Ma via, sta ferma bella ragazza...

(Quegli occhi versano di pianto un rio!...

Che generoso, che fido amor!

Ah! che mi sento commosso anch'io!...

Tanta innocenza mi tocca il cor!...) –

ESTELLA

Ah! crudel non rispondete?

GASPARE

Io crudel?... *(Imbarazzato.)*

ESTELLA

Sì, sì.

GASPARE

Ti pare!... *(Sempre c . s .)*

ESTELLA

La promessa fatta avete...

Manchereste?

GASPARE

Che mancare!...

(Se la tolgo dall'inganno

Questa muor d'apoplezia!)

ESTELLA

Corro dunque, e tutti udranno...

GASPARE

Che? *(Subito, e sgomentato.)*

ESTELLA

Tornate a bilanciar?

Ma Dottor, la morte mia

Voi bramate.

(Cacciandosi le mani fra capelli, e battendo disperatamente i piedi.)

GASPARE *(Con scoppio di pianto)*

(... Io ch'ho da far?)

ESTELLA

(Facendo volgere Gaspare dalla sua parte, e vedendo la sua commozione.)

Ah! voi siete intenerito!...

Sì, Pedrillo fia risorto...

Lui sol voglio per marito

Lascio il vivo, e prendo il morto... –

Amor mio, mio ben, mia speme,

Tornerai!... vivremo insieme!... –

Io non so che mondo è questo,

Se deliro, se ragiono!...

In me stessa più non sono!...

Parmi, ah! parmi di sognar!

(Con estremo trasporto di gioia, ed in atto di partire.)

GASPARE

Ei fanciulla?... ferma, senti...

Non lo nego, io posso, è vero,

Con la scienza oprar portentosi,

Dar la vita a un cimitero:

Ma... però... cioè... rifletti...

(Non ho scuse! non ho detti! –

Ah! che i vivi a lei d'intorno

Correrebbero a dozzina,

E costei per mia rovina

Vuole un morto richiamar!)

(Estella ripete i versi precedenti, quindi parte frettolosa.)

GASPARE

Estella?... Estella?... Aspetta... non andare... – Corre come una lepre!... Non c'è più rimedio!...

Maledetto Pedrillo!... maledetto il momento che feci pubblicare quel bizzarro manifesto!

(Nella massima disperazione si strappa la veste sfarzosa, la getta per terra e la calpesta.)

SCENA VIII.

Colantonio, e detto.

COLANTONIO

(Colmo di gioia, ed avendo un sacco sotto il braccio) Collega, collega gioisci meco!... il merito alla fine è conosciuto! la virtù è premiata! In questo sacco vi sono millecinquecento reali!

GASPARE

(Vuoi star fresco tu pure!)

COLANTONIO

Pare che in questo paese non amino troppo gli antenati! – Entrai nella casa d'un ricco mercante, che ha perduta la moglie, e vive in una tranquillità, sconosciuta per lui quando ella esisteva: al solo nome

della defunta è corso allo scrigno, e mi ha posto in mano trecento reali. Dopo mi sono imbattuto in due che si erano rimaritati... Figurati il loro spavento! fu doppio guadagno! Qui minaccio di rendere la vita ad un procuratore, e tutti i suoi clienti si levano in massa, dandomi una bella somma, perchè si lasci ove si trova. Annunzio colà il ritorno di un vecchio medico, e l'intero villaggio fa un guanto per non turbare il suo eterno riposo. – Ah! la tua scoperta val più di quella di Cristoforo Colombo! Egli dovè correre sino ad un altro mondo a tentar fortuna, e noi la facciamo in questo!

GASPARE

Il nostro vascello si è arenato! Mi son compromesso di resuscitare un certo Pedrillo, un povero diavolo, che non aveva nulla, ed in conseguenza non v'è un cane che si opponga...

COLANTONIO

E chi ti ha insegnato a fare il tuo mestiere? I medici famosi non curano che i ricchi.

GASPARE

Sapeva io forse ch'egli era un miserabile? Fatto sta, che a momenti si raduneranno qui gli abitanti!... Non abbiamo che una mezz'ora!

COLANTONIO

Oh poveri noi! Dopo la contribuzione a cui li ho sottoposti, se non facciamo ritornar Pedrillo, son capaci di mandarci a trovarlo!

GASPARE

Non v'è altro partito!... Fuggiamo.

COLANTONIO

Dici bene!... e quantunque porto la cassa, non sarò meno sollecito di te nella ritirata.

GASPARE

Non perdiamo dunque un momento. (*S'incamminano.*)

SCENA IX.

Pedrillo, e detti.

PEDRILLO

Ove andate? (*È vestito meglio di prima, ed ha un mantello nero piegato sul braccio.*)

GASPARE

(*A voce bassa.*) Non dir nulla ad alcuno, camerata, noi fuggiamo.

PEDRILLO

Non vi movete, o siete perduti. Tutto il villaggio è a rumore: si dice che siete due ciarlatani.

COLANTONIO

Oh calunnia!

PEDRILLO

I più accorti han cercato d'aprir gli occhi all'Alcade; esso è pieno di stizza e di meraviglia, che si tenti farsi giuoco d'un suo pari, ed ha giurato di punirvi, se non darete effetto alla promessa esperienza. Intanto che io vi parlo, siete già guardati a vista, ed il menomo tentativo di evasione, diverrebbe il segnale della vostra rovina.

GASPARE

E come uscirete da questo imbroglio?

PEDRILLO

Appena udito il vostro pericolo, da un amico, in casa del quale mi son trattenuto, e che mi ha fornito le notizie che vi trasmisi, corsi veloce, con la speranza di salvarvi.

GASPARE

Ed in qual modo?

PEDRILLO

Ascoltate: vi è qui presso un antico acquedotto, di cui queste rovine son parte; io conosco, sotto le volte di esso, un oscuro cammino, il quale conduce ben lungi dal villaggio.

COLANTONIO

Bravo!

PEDRILLO

Però bisognerebbe giungere a quelle volte, senza muover ombra di sospetto.

GASPARE

Vi andremo l'uno dopo l'altro.

COLANTONIO

Ed io pel primo. – Fortuna soccorri due poveri birbanti. *(Si allontana, voltando alle spalle dell'edificio rovinato.)*

GASPARE

Dopo qualche istante noi lo raggiungeremo.

PEDRILLO

Sì, ed uniti lasceremo per sempre questo paese.

GASPARE

Che! vuoi dunque?...

PEDRILLO

Seguirvi da per tutto.

GASPARE

E rivedesti la tua amante?

PEDRILLO

Avrei accresciuto il suo trionfo... ella ignora ch'io son qui... nessuno m'ha visto. L'amico, del quale vi parlai, vive solitario in una sua vigna lontana dal villaggio, e quando uscì per cercarmi questi abiti, lo pregai a tacere del mio ritorno, onde non espormi allo scherno de' paesani.

GASPARE

In somma la tua bella?...

PEDRILLO

M'ha tradito, crudelmente tradito!... Voglio dimenticarla... fuggir voglio questa terra in cui ad ogni momento si ravviva il disperato amor mio.

Ove il mio sguardo aggirasi,

Ove trascino i passi

L'infida a me rammentano

I tronchi, l'aura, i sassi!

Gonfio del pianto mio

Parmi che scorra il rio,

Che il gemito del vento

Ripeta un mio lamento!...

Tutto la mia ferita

Qui serve ad inasprir!...

Qui mi saria la vita

Lungo, crudel morir!

GASPARE

Fu vera la notizia?

S'è dunque maritata?

PEDRILLO

Moglie non è la perfida,
Soltanto è fidanzata...

GASPARE

Che! che!

PEDRILLO

D'un tal Gregorio...

GASPARE

Gregorio!... – Piano. – Ed ella?...

Fortuna non deludermi,

Si chiama Estella?

PEDRILLO

Estella. (*Affermando.*)

E d'onde mai?...

GASPARE

Rispondimi:

Non t'è cugina?

PEDRILLO

È vero.

GASPARE

Assente dalla patria

Non fosti?...

PEDRILLO

Un lustro intero.

GASPARE

Non v'è, non v'è più dubbio!...

Tu sei...

PEDRILLO

Pedrillo.

GASPARE

Amico!...

(*Frenetico di gioia lo stringe fortemente fra le sue braccia.*)

Gioisci... ridi... abbracciarmi...

Salta...

PEDRILLO

Ma!...

GASPARE

Salta, dico...

Sei ricco...

PEDRILLO

Ciel!...

GASPARE

Colei

T'ama, ti è fida...

PEDRILLO

Chi?

(*Con espressione d'incerto giubbilo.*)

GASPARE

Ella... e sposarla dei...

PEDRILLO

Sposarla!... Come!... Io?...

GASPARE

Sì...

Ah villanzoni, ah! stolidi,

Vedrete chi son io!...

(Rimettendosi l'abito con sollecitudine, e disordine, e passeggiando su e giù, in aria di trionfo.)

PEDRILLO

Fia ver!... non è delirio?

Mi è fido l'idol mio?...

(Correndogli appresso.)

GASPARE

Son medico! son chimico!

PEDRILLO

Ma svela... ma ti spiega...

(Sempre c. s.)

GASPARE

Son fisico, ed astrologo!

PEDRILLO

L'amico te ne prega...

GASPARE

Son mago sapientissimo!

Incantator possente!

PEDRILLO

Un detto, un detto ah! parlami...

Pietà d'un cor languente...

GASPARE

E che favello arabico?

Avrai l'eredità.

PEDRILLO

Estella?...

GASPARE

Te lo replico,

Estella tua sarà.

PEDRILLO

(Subito, e nell'ebbrezza del piacere.)

Non può dirti il labbro mio

Quanta gioia in me spargesti!...

Dal sepolcro tu mi desti!...

Tu la vita rendi a me!

GASPARE

Questo appunto far degg'io!

T'ho risorto: lo dicesti...

Se tu stesso lo contesti,

Chi negarvi omai può fè?

Entra in queste rovine... appiattati... taci, ascolta, e mostrati quando sarà d'uopo.

(Spingendo Pedrillo verso l'edificio rovinato, ov'egli si cela.)

SCENA X

Colantonio, e detto.

COLANTONIO

(Ancor dentro.) Che maniera è la vostra! Ove sono i riguardi dovuti ad un professore della mia qualità?

GASPARE

Colantonio ritorna! tanto meglio!

COLANTONIO

(Uscendo.) Oh bella! Passeggio fra quelle umide volte ad oggetto di salute: è questa un'ordinazione che mi son prescritta.

GASPARE

Ebbene, collega?

COLANTONIO

(A mezza voce.) Siamo spacciati senza rimedio! L'acquedotto era già munito di guardie, che presentandomi al petto le punte delle alabarde, mi hanno qui respinto. Che ne dici? *(Con estremo spavento.)*

GASPARE

Che vuoi che io dica! Se non vogliono lasciarti andare, e tu rimani. *(Freddamente.)*

COLANTONIO

Rimani! m'impiccheranno!

GASPARE

Lascia fare: io ti resusciterò.

COLANTONIO

Resusciterai... Or la diceva grossa! *(La campana suona il mezzogiorno.)*

GASPARE

Ci siamo! La campana suona il mezzogiorno.

COLANTONIO

Essa suona i nostri funerali!

SCENA XI.

Tuffiador, Estella, Zerlina, Gregorio, Paesani, Guardie, e detti.

TUFFIADOR

Popoli miei soggetti, eccoci tutti riuniti, per essere testimoni di questo portentoso dell'arte medica, o per castigare chi avesse ardito schernire la nostra ragguardevole persona; tracotanza alla quale infliggerei l'estremo supplizio, e fors'anche una più severa punizione.

GASPARE

Mi meraviglio! Noi siamo pronti a mantenere pienamente il nostro impegno. Saprete già che si tratta di rendere alla vita il vostro compatriotta Pedrillo, morto... *(Volgendosi ad Estella.)*

ESTELLA

In battaglia.

GASPARE

Morto in battaglia. *(Tira innanzi la valigia.)* Alcade sapientissimo, rispettabile pubblico, noi cominciamo la grande operazione: Attenti!

GLI ALTRI, TRANNE COLANTONIO

Attenti!

COLANTONIO

(Io sto attento a fuggire)

GASPARE

Stringetevi, stringetevi a noi d'intorno.

COLANTONIO

(Disgraziato, per farci pigliare più presto!)

GASPARE

E se fallisce l'esperimento, componete un rogo ardentissimo, sul quale saremo pronti a salire io, ed il mio scienziato compagno.

COLANTONIO

(Parla almeno per te solo, impostore!)

GASPARE

Silenzio, ed osservate.

(Descrive col dito intorno a sè un gran circolo, entro al quale finge imprimere segni misteriosi.)

ESTELLA

(A tanto prodigio la mente ho rivolta...

Ho l'anima tutta nel guardo raccolta...

Ah! fia la mia sorte decisa tra poco!

Un gelo ed un foco = mi sento nel cor!)

TUFFIADOR, GREGORIO, ZERLINA E CORO

(A tanto prodigio la mente ho rivolta...

Ho l'anima tutta nel guardo raccolta...

Non batto palpebra, il fiato riprendo,

I moti sospendo = finanche del cor)

COLANTONIO

(Ah! d'esser già parmi sul rogo salito!...

Ah! d'esser mi sembra già mezzo arrostito!...

Ed egli nemmeno colore ha mutato!

Oh ladro sfrontato! = oh matto impostor!)

GASPARE

Prometeo valente, maggior d'ogni saggio,

Che al sole rubasti un fervido raggio,

Pel morto Pedrillo ti chiamo, t'invoco;

Quel vivido foco = gli spargi nel cor. –

Collega eccellentissimo,

La fiamma prodigiosa

Toccò Pedrillo? a muoversi

Comincia qualche cosa?

COLANTONIO

(Che faccia!)

GASPARE

Ebbene?

COLANTONIO

Ah! muovesi...

GASPARE

Forse una man?

COLANTONIO

Già, già.

(La man della giustizia,
Che al rogo ci trarrà!)

GASPARE

Di Pietro Barliario
La polvere incantata
Su, dammi.

COLANTONIO

Ov'è?

GASPARE

La scatola...

(Colantonio prende nella valigia la scatola e gliela dà; egli sparge presso il centro del circolo, diversi pizzicotti della polvere contenuta in quella.)

COLANTONIO

(È pomice pestata!)

GASPARE

Il balsamo d'Atlante,
Famoso negromante.
(Sporcendo la mano verso Colantonio.)

COLANTONIO

Quel fiaschetto?

GASPARE

Appunto.

COLANTONIO

Eccolo. (È vino spunto)
(Gaspare versa parte del liquore sulla circonferenza del cerchio.)

GASPARE

Vivi Pedrillo, piegati
All'alto mio volere. –
(In tuono solenne, e gettando sempre o polvere o liquore.)
Sorgi Pedrillo, arrenditi
Al mio vital potere. – (c. s.)
Vieni Pedrillo; mostrati
Pedrillo ormai.

SCENA ULTIMA.

Pedrillo, e detti.

PEDRILLO

Son qua.

(Comparendo sull'alto delle rovine, avvolto nel suo nero mantello.)

TUFFIADOR e GREGORIO

È lui!...

ZERLINA e CORO

Misericordia!...

ESTELLA

Oh gioia!...

COLANTONIO

Che!... chi!...

(Gaspere gli fa rapido cenno di tacersi.)

(Ah!...)

(Gaspere e Colantonio sono rimasti nel circolo: tutti gli altri retrocedono spaventati, tranne Estella che si precipita verso Pedrillo, e lo conduce sul davanti.)

INSIEME

ESTELLA *(Qual delirante.)*

Non m'inganna l'ardente desio?...

Ti riveggo!... tornasti ben mio!...

Tal portento in un sogno d'amore

A crearsi non giunse il pensier!...

Ah non regge... non basta il mio core

All'eccesso di tanto piacer!

PEDRILLO

Non t'inganna l'ardente desio...

Mi ravvisa... Pedrillo son io...

Alle gioie rinasco d'amore,

Per te vivo, mio solo pensier...

Ah! non regge... non basta il mio core

All'eccesso di tanto piacer!

GASPARE e COLANTONIO

(Accennando Pedrillo con tutta la iattanza ciarlatanesca.)

Ei respira, si muove, ha parlato;

Egli è d'ossa e di carne formato.

Non è l'opra di vano prestigio,

È Pedrillo risorto davver.

È compiuto il sublime prodigio...

Vi curvate d'innanzi al saper.

TUFFIADOR, ZERLINA, GREGORIO, CORO

Ei respira, si muove, ha parlato!

Egli è d'ossa e di carne formato!

Non è l'opra di vano prestigio,

È Pedrillo risorto davver!

Oh sublime, inudito prodigio!...

Lode, plauso, trionfo al saper.

(La loro meraviglia, il loro entusiasmo è al colmo: alcuni toccano Pedrillo per assicurarsi che non è un fantasma, altri baciano le mani di Gaspere e Colantonio, altri finalmente agitano i capelli, li mandano all'aria, e prendono i personaggi mentovati sulle braccia, come in trionfo.)

GREGORIO

Tutto va bene: ma dico, signor morto, che cosa pretendi? Estella è mia fidanzata.

ESTELLA

Non ti voglio... ho conosciuto il tuo pessimo cuore... voglio Pedrillo...

GREGORIO

Io mi oppongo... *(Alzando la voce.)*

GASPARE

Zitto, o sul momento resuscito il vostro pro-zio.

GREGORIO

No, no, piuttosto rinuncio ad Estella. – Ma guardate un poco, se i morti hanno da venire dall'altro mondo a portar via le spose ai vivi! Con questa invenzione non si può esser più certi di nulla!

TUFFIADOR

Neppure della morte!

ZERLINA

Se non l'avessi visto con gli occhi propri; non lo avrei creduto!

COLANTONIO

(Che trovasi al di lei fianco.) A proposito! Tu sei vedova di quel tale brutto vecchio, zoppo, e guercio?

ZERLINA

Sì.

COLANTONIO

Prima di partire lo resusciteremo.

ZERLINA

No, per carità! Resti nella sua pace, e vi farò un buon regalo.

ESTELLA

Pedrillo sarai mio per sempre; un dolce legame ci unirà fra poco.

PEDRILLO

Io morirò di piacere!

GASPARE

Non fare questo sproposito, poichè dubito che le nostre operazioni, non potrebbero resuscitarti la seconda volta!

PEDRILLO

Ah! no che il mio contento

Lingua mortal non dice!

ESTELLA

Ah di sognar pavento!...

Troppo son io felice!

PEDRILLO

È vero il nostro giubbilo...

Un sogno il tuo non è.

ESTELLA

Tanto piacer m'inebria,

Che me, non trovo in me.

PEDRILLO ed ESTELLA

Nel sen di lieti amori

Sempre con me vivrai...

E dove tu sarai,

Ogni mio ben sarà.

Come ruscel tra' fiori,

Qual dì che non ha sera,

Ben mio, la vita intera

Per noi trascorrerà.

GLI ALTRI

Chi non saria commosso

Da tanta fedeltà?

GASPARE

Dir con ragione io posso:

Giovai l'umanità!

FINE.

IL CONTE DI CHALAIS

Melodramma tragico in tre atti

Musica di Giuseppe Lillo – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1839

PERSONAGGI E INTERPRETI

RICCARDO	Giovanni Basadonna (tenore)
ENRICO	Paul Barroilhet (baritono)
MARIA	Matilde Palazzesi (soprano)
IL VISCONTE DE SUZE	Signor Ruggieri
ARMANDO DI GONDI	Timoleone Barattini (tenore)
DE FIESQUE	Signor Rossi
AUBRY	Sebastiano Freni
UN FAMILIARE DI CHEVREUSE	Michele Benedetti (basso)

IL CONTE DI CHALAIS|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*| ATTO I. TRISTE CONSEGUENZE DE' DUELLI|ATTO II. NON AMORE, MA RICONOSCENZA|ATTO III. UNA CIECA VENDETTA|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|*Nell'autunno del 1839.*|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina|1839.

Epoca di composizione: 1837, poi 1839.

Prima rappresentazione: 6 novembre 1839.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: TRISTE CONSEGUENZE DE' DUELLI.

Nella reggia del Louvre si prepara una festa, ma tra i cavalieri si bisbiglia che il ministro (Richelieu) sarà rimosso (I, 1). Al conte di Chalais viene recapitato un foglio in cui gli si chiede un incontro prima del rientro del re. Sorpreso, egli ricorda il tempo in cui amava Maria e lei lo rifiutava (I, 2); quindi va dalla contessa che, agitata, gli chiede di intercedere presso il re per salvare la vita di Chevreuse, condannato a morte per aver ucciso in duello il nipote del ministro. Chalais, vedendola tanto angosciata, le chiede se Chevreuse sia per lui un rivale e lei non lo nega, ma il loro colloquio viene interrotto dall'annuncio del ritorno del re. Rimasta sola, Maria piange il suo destino: nonostante ami il conte di Chalais, ora è moglie di Chevreuse (I, 3).

Alla festa le dame notano la mestizia di Maria, ma un usciere le consegna un messaggio e lei si rasserenava: il re ha concesso la grazia (I, 4). Giunge Armando di Gondi ed irride Richelieu, caduto in disgrazia presso il re e segreto amante di Maria. Chalais difende la contessa e Gondi lo sfida a duello l'indomani mattina (I, 5). Sopraggiunge Chevreuse, che ringrazia il suo salvatore e, messo al corrente dell'imminente sfida tra Gondi e il conte di Chalais, si dichiara disposto a rischiare la vita per l'amico (I, 6). Maria annuncia a tutti che Richelieu è stato deposto e, nell'euforia, Chevreuse la presenta pubblicamente come sua moglie, sposata segretamente per evitare la vendetta del potente Richelieu, invaghitosi di lei (I, 7). Il visconte di Suze riferisce che il re ha nominato ministro il conte di Chalais e, mentre tutti i presenti gli si inchinano, lui si tormenta per Maria (I, 8).

ATTO SECONDO: NON AMORE, MA RICONOSCENZA.

Nel suo palazzo, Chalais scrive una lettera, la ripone nella scrivania e chiede ad Aubry di consegnarla al destinatario, qualora egli non ritornasse a casa entro sera. Inoltre, gli affida una missiva per il Re, dove rinuncia all'incarico di primo ministro (II, 1). Aubry gli annuncia che una dama mascherata chiede di parlargli (II, 2). Appare Maria, che lo esorta a fuggire poiché la sua vita è in pericolo: Richelieu è stato riabilitato e all'alba le guardie l'arrestano per giustiziarlo. S'ode la voce di Chevreuse e Chalais nasconde Maria nel vicino gabinetto d'armi (II, 3). Chevreuse sollecita il conte poiché sono in ritardo. Avvicinandosi alla scrivania vede la maschera femminile, ironizza e s'avvia per primo (II, 4). Il conte ritorna da Maria, che lo supplica di non andare al duello; egli esita, finché l'orologio batte le ore e qualcuno bussa con forza alla porta (II, 5). Il visconte lo avvisa che Chevreuse sta per battersi al suo posto e allora lui si precipita fuori, nonostante il pianto di Maria (II, 6).

ATTO TERZO: UNA CIECA VENDETTA.

Chevreuse è tornato a casa dopo aver vinto il duello; è lievemente ferito ed ha accanto Chalais e Maria. Insiste per mettere in salvo l'amico che, invece, è mesto e restio a partire (III, 1). Irrompe Aubry e comunica che le guardie hanno perquisito il palazzo e sequestrato tutte le carte. Chalais bisbiglia a Maria che ora è lei in pericolo mortale perché Richelieu consegnerà a suo marito la lettera indirizzata a lei: per salvarla, le propone di accompagnarla in Alsazia, presso suo fratello, ma lei s'opponendo. (III, 2) Il duca invita Chalais a partire, lui bisbiglia a Maria che l'attenderà per un'ora e se lei non lo raggiungerà, tornerà indietro per morire insieme. Rimasta sola, lei ricorda con amarezza il momento in cui sua madre la costrinse a sposarsi, poi rivolge a Dio una preghiera (III, 3).

Giunge un familiare e comunica a Maria che la Regina l'attende. Agitata, lei s'incammina (III, 4), mentre le guardie consegnano a Chevreuse la lettera sequestrata e lui rimane sconvolto (III, 5). Sollecitato a rivelare dove sia nascosto Chalais, egli manda a chiamare Maria, meditando vendetta (III, 6). Ella ritorna con passo incerto, lui l'accusa di infedeltà, poi intuisce che sta aspettando Chalais (III, 7). A un tratto si apre una porta segreta ed egli appare. Chevreuse l'insulta, ma Maria discolpa sia sé stessa che lui (III, 8). Gli arcieri entrano nel palazzo per arrestare Chalais, ma Chevreuse gli indica un'uscita laterale (III, 9) e, mentre le guardie irrompono nella stanza, s'odono due colpi di pistola (III, 10). Chevreuse riappare e dice che egli s'è suicidato. Maria cade a terra semiviva (s.u.).

IL CONTE DI CHALAIS

MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI

ATTO I. TRISTE CONSEGUENZE DE' DUELLI.

ATTO II. NON AMORE, MA RICONOSCENZA.

ATTO III. UNA CIECA VENDETTA.

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO

Nell' Autunno del 1839.



NAPOLI,

DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA

1839.

La poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del maestro GIUSEPPE LILLO.

Architetto de' reali teatri e direttore delle decorazioni Sig. Cav. ANTONIO NICCOLINI.

Le scene sono disegnate e dipinte dal signor *Luca Gandaglia*:

ATTO I. Sala terrena che mette agli appartamenti Reali.

ATTO II. Stanza nel palazzo Chalais.

ATTO III. Stanza in casa del Duca Chevreuse.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, Sig. *Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Quériau*.

Capi macchinisti, Signori *Luigi Corazza* e *Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Eduardo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini* e *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

RICCARDO, Conte di Chalais
Signor *Basadonna*.

ENRICO, Duca di Chevreuse, cugino di,
Signor *Barroilhet*.

MARIA, Contessa di Rohan,
Signora *Palazzesi*.

IL VISCONTE DE SUZE,
Signor *Ruggieri*.

ARMANDO DI GONDI,
Signor *Barattini*.

DE FIESQUE,
Signor *Rossi*.

AUBRY, segretario di Chalais,
Signor *Freni*.

UN FAMILIARE DI CHEVREUSE,
Signor *Benedetti figlio*.

CORO
Cavalieri e Dame, Arcieri.

COMPARSE
Un Usciere del gabinetto del Re, Paggi, Guardie, Domestici di Chevreuse.

L'avvenimento ha luogo in Parigi, sotto il regno di Luigi XIII.

ATTO PRIMO.
TRISTE CONSEGUENZE DE' DUELLI.
SCENA PRIMA.

Sala terrena del Louvre. A sinistra magnifica scala, che mette agli appartamenti del Re; altra simile a dritta, conducente a quelli della regina; porte laterali: nel fondo intercolumnio, attraversato da seriche, effigiate cortine. Comincia la notte: ardono vaghi doppieri.

Cavalieri, e Dame, giungendo da parti diverse.

QUALCHE DAMA

Ed è ver! questa reggia, che pria
Nel silenzio più tetro languia,
Or vestita di luce, s'appresta
Alle gioje di subita festa!

UN CAVALIERE

Ben lampeggia fra tanto mistero
D'alte cose un baleno foriero!...

UN SECONDO

Del ministro la stella declina!
(Sommessamente.)

UN TERZO

Ei dal seggio eminente rovina! *(c. s.)*

IL PRIMO

Ma rimuover non giova tai veli...

UN ALTRO

Quanto ardita opra saggia non è.

UN VECCHIO CAVALIERE

S'abbandoni all'arbitrio de' cieli
Il destino dei regni, e dei re.
(Si disperdono.)

SCENA II.

Chalais: egli viene dalle stanze del re, guarda un istante verso l'appartamento della regina, quindi trae un foglio, e legge.

“Non seguite la caccia:

Pria che il re torni, ch'io vi parli è d'uopo.” –

Maria sì lungo tempo

Fuggì la mia presenza, udir non volle

Di mie querele il suono,

Ed or!... Qual cangiamento!... – Ingiusto io sono!

Quando il cor da lei piagato

Sul mio labbro amor ponea,

Quando al piede io le cadea,

Ella udirmi, è ver, negò:

Ma di pianto mal frenato

Le sue luci asperse intanto...

Ogni stilla di quel pianto

Una speme in me destò!

SCENA III.

Maria, dagli appartamenti della regina, e detto.

MARIA

Conte?...

CHALAIS

Agitata siete!

MARIA

Oh quanto! e voi potete

Stornar funesto colpo.

CHALAIS

Io!...

MARIA

Stringe l'ora...

M'udite. Sfida sanguinosa, il truce

Nepote del ministro

A Chevreuse intimò: spento cadea

Chi provocò la pugna,

E giusta legge a morte

Condanna l'uccisor.

CHALAIS

Pur troppo!

MARIA

Indarno

Placar tentai col pianto

L'inesorato Richelieu... Soltanto

Una speranza, e in voi riman.

CHALAIS

Parlate.

MARIA

Tutta la luce del regal favore

Splende sul capo vostro.

Ah! chiedete al monarca

Del reo la vita, e il reo vivrà.

(Col massimo calore.)

CHALAIS

Congiunto

Egli è di sangue a voi; pur... tanto affanno!...

Sperda i sospetti miei

Clemente il cielo. Paventar dovrei

Nel congiunto un rival?

MARIA

(Che dir?...)

(Abbassando gli occhi.)

CHALAIS

Tacete!

Oh silenzio tremendo!...

Più non mi amate?

MARIA

Nol degg'io!

CHALAIS

Che intendo!

(Odesi un suono, che annuncia il ritorno del re.)

MARIA

Il re!... Fra poco ad onorar la festa

Ei verrà della madre... Il palco eretto

All'alba fia!... – Brevi momenti avete

Ad implorar la grazia.

CHALAIS

È mio destino

Ogni vostro desio!... Corro... Il mistero

M'apprenderete quindi. Ah! della vita

Che altrui difenderò, m'attende forse

Crudo premio, la morte!

(Entra negli appartamenti del re.)

MARIA

Rival! Se tu sapessi!... Ei m'è consorte!

(Siede. – Qualche momento di silenzio.)

Cupa, fatal mestizia

In questo core ha stanza...

Qual entro un'urna gelida

Qui muta è la speranza.

Del viver mio son l'ore

Contate dal dolore.

Conforto ne' miei gemiti,

Trovo al penar soltanto...

E il pianto, ancora il pianto

È grave error per me! –

(Si accosta alla porta che mena all'appartamento del re, osservando nella massima agitazione.)

SCENA IV.

De Fiesque, Il Visconte, Dame, Cavalieri, e detta: quindi un Usciere.

VISCONTE

Contessa... in tanto giubilo

Mesta così!

DAME

Perchè?

MARIA

Io?... mesta?... (Ciel quai palpiti! *(c.s.)*)

Quale incertezza orrendal!)

FIESQUE

Par che tremante, e dubbia

Il suo destino attenda!

(Piano agli altri.)

MARIA

(Chi giunge?... Agghiaccio, ed ardo!)

(Si avvanza l'Usciere, e dopo essersi inchinato a Maria, le porge un foglio, e rientra negli appartamenti del re.)

(Fia ver!... la grazia!... Il re...)

(Con gli occhi sulla carta.)

CAVALIERE

Qual foglio mai!... *(Fra loro.)*

MARIA

(Riccardo,

Ah! tutto io deggio a te!...

Tu sgombrasti il mio terrore,

Disarmasti la mia sorte...

Dalla tomba il mio consorte

La tua voce richiamò.

Obbliarti, o nobil core

Non poss'io... nè il vo giammai...

T'amerò, ma nol saprai...

Nel mio sposo io t'amerò.)

FIESQUE, VISCONTE, CORO

Di contento ne' suoi rai

Vivo lampo scintillò.

(Fra essi. – Maria fa cenno alle Dame, che la seguano nelle stanze della regina.)

SCENA V.

Gondi, e detti; quindi Chalais.

GONDI

Cavalieri...

(Avanzandosi con la massima disinvoltura.)

VISCONTE

Chi veggio!...

CAVALIERI

Armando!

FIESQUE

É folle

Costui!

GONDI

Qual meraviglia!

FIESQUE

E presentarti

Osi alla corte! di Chevreuse le parti

Nell'infausto duello

Tu sostenevi: ti circonda l'ira

Dell'offeso ministro!

(Chalais rientra in aria cupa, e passeggia nel fondo della sala.)

GONDI

Ei volge or nella mente

Cure più gravi! È certa, ed imminente

La sua caduta.

FIESQUE

Certa!

GONDI *(In tuono di beffarda ironia.)*

Il cor mi piange

Dolce amico per te, ch'ei destinava

Capitan degli Arcieri.

FIESQUE

Apertamente,

Altri non l'osa ancor, di sua rovina

Tu sol gioisci!

GONDI

Ei m'è rival.

FIESQUE

Deliri!

GONDI

Udite.

(Tutti si accerchiano a lui d'intorno. Chalais si arresta ad ascoltarlo, sempre in fondo alla sala.)

I miei sospiri

Giammai non sepper dell'amata donna

Scendere al cor: ne investigai l'occulta

Cagion possente: del ministro il tetto,

Entro un sol dì, l'accolse

Ben tre volte!

GLI ALTRI, TRANNE CHALAIS

Il suo nome?

GONDI

A tutti è nota:

Maria, contessa di Rohan.

CHALAIS *(Balzando verso Gondi.)*

Che ardisci!

GONDI

Riccardo!...

CHALAIS

Infame detrattor! mentisci.

GLI ALTRI

Conte!...

GONDI

Ragion del fero

Insulto dammi... *(Sguainando la spada.)*

CHALAIS

Ah! sì... *(c. s.)*

VISCONTE e CAVALIERI

Fermate...

FIESQUE

Il senno

Smarriste? Nella reggia!...

VISCONTE

Alcun s'avanza!...

CHALAIS

Ebben, domani.

(Gettando il guanto, che subito Gondi raccoglie.)

VISCONTE

È questa

Opra d'incanto!... il Duca!...

CAVALIERI

Chevreuse!

SCENA VI.

Chevreuse, e detti.

CHEVREUSE

Amici...

VISCONTE

Tu alla Corte?

CHEVREUSE

Il vedi.

VISCONTE

E come?

CHEVREUSE

Al mio liberator lo chiedi.

(Correndo nelle braccia di Chalais.)

Gemea di tetro carcere

(Volgendosi ai Cavalieri.)

Fra le pareti oscure,

Pender vedea terribile

Sul capo mio la scure!

Quando parlar di grazia

Odo una voce intorno...

Sciolto dai ceppi, all'aure

Di libertà ritorno...

Qui, fra la gioia unanime,

Schiera mi cinge amica... –

Riccardo, questa lagrima

Tutto il mio cor ti dica...

Se posso un giorno spendere

La vita in tuo favor,

Grato mi fia di rendere

Il dono, al donator.

CHALAIS

(Nell' abbracciarlo, un aspide
Par ch'io mi stringa al cor!)

GLI ALTRI

Furo i tuoi brevi palpiti
Un sogno di terror.

CHEVREUSE

Ma che! turbato sei?

CHALAIS

Turbato!...

VISCONTE

È vero.

Corse fra lui, poc' anzi,
Ed Armando, una sfida...

CHALAIS

Mortal.

(Gettando verso Gondi una fiera occhiata.)

CHEVREUSE

Qui giungo in tempo a secondarti.

CHALAIS

Mercè, Duca: il Visconte
Avrò seguace.

CHEVREUSE

Due ne chiede il rito

Quando a morte si pugna. — Ove?

(Volgendosi rapidamente a Gondi.)

GONDI

Alla torre

Di Nesle.

CHEVREUSE

Prescrivi il giorno, accenna l'ora.

GONDI

Della vegnente aurora

Il sorger primo.

(Odesi, dagli appartamenti della regina, lieta musica, eccitatrice di balli. La sala si riempie di altri cavalieri, e di dame.)

VISCONTE

È dover mio recarmi

Dappresso al re: ci rivedrem tra poco

Alla festa. *(Entra nelle stanze del re.)*

SCENA VII.

Maria, e detti.

MARIA

Le danze

Incominciare, ed alte nuove apportare:

Deposto è Richelieu.

FIESQUE

Che!...

MARIA

L'annunziava

La regina, ella stessa.

GONDI

Oh gioia!...

GLI ALTRI, TRANNE FIESQUE

Viva il re!

CHEVREUSE

Felice appieno

Mi rende oggi la sorte!...

Dame, signori, alfin la mia consorte

Presentarvi m'è dato.

(Maria si turba.)

GLI ALTRI

Che parli!...

CHEVREUSE

Del nepote,

Che il mio brando svenò, sposa il ministro

Bramò la mia diletta:

Le folgori a schivar di sua vendetta

Io l'imene tacea.

CORO e FIESQUE

Ma la duchessa?...

CHALAIS e GONDI

La tua sposa?...

MARIA

(O cimento!...)

CHEVREUSE

Eccola.

(Presentando Maria.)

È dessa.

CORO e FIESQUE

Come!...

GONDI

Tua sposa!...

CHALAIS

Maria?... (Che intendo!...)

MARIA

(Egli si perde!...)

CHALAIS

(Oh colpo orrendo!...)

CHEVREUSE

D'un anno il giro è omai compito

Che a lei mi strinse occulto rito,

Che il viver mio seco diviso
Beato riso = d'amor si fè.

CHALAIS

(Di qual mistero s'infranse il velo!...
Per me di lutto si veste il cielo!...
Tranne la tomba che mi disserra,
Beni la terra = non ha per me!)

MARIA

(Il suo tormento, le smanie veggo,
Tutto nel volto il cor gli leggo...
Ah! gronda sangue quel cor piagato!...
Ma più squarciato = del mio non è!)

GONDI, FIESQUE e CORO

Di vostra gioia gode ogni core;
Sì liete nozze fecondi amore,
I beni tutti che il mondo aduna
Rechi fortuna = al vostro piè.

SCENA VIII.

Il Visconte, e detti.

VISCONTE

Conte? (*A Chalais, con profondo inchino.*)

CHALAIS

Ebben?...

VISCONTE

Di voi, primiero

Suo Ministro, chiede il Re.

FIESQUE

(Ei!...)

CHEVREUSE

Ministro!...

MARIA

Ciel!...

GONDI e CORO

Fia vero!...

TUTTI

Plauso al Conte di Chalais!

(*Chevreuse stringe la mano di Chalais; gli altri si affollano intorno ad esso, come per felicitarlo:
Fiesque cerca dissimulare la sua collera, frammischiandosi alla comune esultanza.*)

CHEVREUSE, VISCONTE, GONDI, FIESQUE e CORO

Sparve il nembo minaccioso
Che atterria la Francia intera!
Sorge un astro luminoso!...
Qui ciascuno esulta e spera!

CHALAIS

(Or ti piaci a prodigarmi

Sorte cieca i tuoi favori?
D'un sepolcro i freddi marmi
Vieni a spargere di fiori!)

MARIA

(Deh! reggete voi quel core
Patrio zelo, ardor di gloria...
A turbar d'infausto amore
Mai nol venga la memoria.)

CHALAIS, CHEVREUSE, VISCONTE E GONDI

Rammentate!... come al cielo
Tolto fia dell'ombre il velo!...

(Piano fra loro.)

CHEVREUSE, MARIA, VISCONTE, GONDI E CORO

Al piacer dischiuda il varco
Ogni labbro, ed ogni cor.

FIESQUE

(Il dispetto ond'io son carico
Vela o riso mentitor)

CHALAIS

(Al suo brando, io stesso, il varco
Schiuderò di questo cor)

(Vengon tolte le cortine in fondo, lasciando vedere i giardini del Louvre, sfolgoreggianti per vivide faci, e popolati da guardie, paggi, e nobili convitati alla festa, tra quali molti chiusi in eleganti maschere. – Chalais, seguito dal Visconte, si avvia agli appartamenti del Re, ma giunto alla sommità della scala, si rivolge un istante, verso Maria: tutti s'inchinano, quindi muovono, per entrare nella galleria della festa.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
NON AMORE, MA RICONOSCENZA.
SCENA PRIMA.

Una stanza nel palagio Chalais. Sulla dritta in fondo, porta d'entrata: a sinistra veroni aperti, dai quali scorgesi una facciata del Louvre, tutta illuminata: lateralmente la porta d'un gabinetto d'armi, adorna di trofei: in contro ad essa altra porta che mette all'appartamento della Contessa, madre di Chalais.

Chalais, occupato a scrivere: Aubry nel fondo. Odesi dal Louvre il suono di liete danze.

CHALAIS *(Soffermendosi dallo scrivere.)*

(Nel fragor della festa, ah! la rividi

L'ultima volta!... Oh mio destin crudele!...

Me la rapiva un cenno

Della madre spirante!...)

(L'oriuolo del Louvre suona le quattro: Chalais scrive ancora qualche linea, quindi chiude il foglio, si trae dal seno una medaglia, e l'attacca ad esso.)

Aubry?

AUBRY *(Avanzandosi.)*

Signore?

CHALAIS

Osserva.

(Apri un ripostiglio della scrivania, vi pone la lettera, rinchiude, e ne serba la chiave.)

S'io non riedo, e il giorno muore,

Con violenta mano

Apri, ed il foglio reca... Ivi è segnato

A cui. Né ad altri sia palese! Intendi?

AUBRY

Il mio zel conoscete.

CHALAIS

È vero. – Attendi.

(Come risovvenendosi d'alcuna cosa.)

(Pria di macchiar con la vietata pugna

Il mio grado sublime, io lo ricuso)

(Segna un foglio, e lo suggella.)

Al Re.

(Porgendolo ad Aubry, che subito esce. Egli entra nel gabinetto, e ritorna con due pistole, che ripone sulla scrivania, accanto alla sua spada; poscia si avvicina alla porta conducente alle stanze della madre.)

Tranquillamente

Ella riposa!... Ah forse

Quando desta sarete, o madre mia,

Nel sonno eterno io dormirò!...

(Rimbomba giuliva musica, al di sotto dei veroni.)

Che fia!

MOLTE VOCI

Tu del trono sei primo sostegno,

Della patria sei riso ed amor.

Questo grido è la voce d'un regno,

Che in te spera destino miglior.

CHALAIS

Di vano incenso, un idolo caduto,
Spargon gli amici della sorte lieta!

LE VOCI

Tanta luce ti avvolge le chiome,
Che abbagliarne l'invidia dovrà!
Tanta gloria circonda il tuo nome,
Che sol morte coi secoli avrà!

CHALAIS

Adulatrice turba! ma cangiata
In verme, al nuovo giorno,
La farfalla vedrai.

SCENA II.

Aubry, e detto.

AUBRY

Donna, che il volto d'una larva cinge,
A voi parlar desia.
Eccola.

SCENA III.

I suddetti, e Maria chiusa in dominó, e coverta d'una maschera.

CHALAIS

Va. (Ad Aubry, che si ritira. – Maria getta la maschera.)

Maria!...

Oh supremo piacer!... – Non mi destate...
È sogno, è sogno il mio!...

MARIA

Che favellate,

Misero, di piacer?... Vi sta d'innanzi
La morte! Richelieu!...

CHALAIS

Finite.

MARIA

In alto

Ritorna.

CHALAIS

Come!...

MARIA

Il Re l'udia... scolparsi

Fu lieve a quell'accorto.

CHALAIS

E voi?...

MARIA

M'apprese

La regina il segreto... Altrui fidarsi
Era periglio... Voi salvaste i giorni
Del mio consorte, i vostri
A salvar m'affrettai.
D'uopo è fuggir.

CHALAIS

Fuggir! Che intendo mai!...

MARIA

E senza indugio alcun. Di nere trame
Il ministro v'incolpa, e surto appena
Il dì, fra ceppi trascinar vi denno,
E serbarvi alla scure...

LA VOCE DI CHEVREUSE

Ov'è costui!...

Chalais?... Riccardo?...

MARIA

Il mio consorte!...

(Qual persona tocca da fulmine.)

CHALAIS

Oh cielo!...

Come ascondervi?... Ah! sì...

(Afferra d'un braccio Maria, ch'è rimasta immobile, presa da tremito convulso, e la spinge rapidamente nel gabinetto d'armi.)

M'investe un gelo!...

SCENA IV.

Chevreuse, e detto.

CHEVREUSE

Ch'ei dorma!... *(Uscendo.)*

CHALAIS

Enrico...

(Muovendogli contro, e simulando calma.)

CHEVREUSE

T'aspettai finora

Nel tetto del Visconte... avanza l'ora

Al duello prescritta,

(Chalais volge smarrito un rapido sguardo al gabinetto.)

e vengo io stesso...

CHALAIS

Favella più sommesso...

Potria la madre udir!

CHEVREUSE *(Abbassando la voce.)*

Saggio consiglio!

Prendiam l'armi, e si vada...

(Avvicinandosi alla scrivania.)

Che! sì fragile spada!...
Irne al ballo t'avvisi? Un ornamento
Da festa io veggo!... – Eh! no: dieci migliori
Lame possiedi, e la prudenza impone...
A me la scelta, a me: son tuo campione...
(Incamminandosi verso il gabinetto.)

CHALAIS

Che fai? T'arresta...
(Nella più grande agitazione.)
Arrestati... *(Respingendolo.)*

CHEVREUSE

Se tu non vuoi... Che vedo!
(Scorgendo la maschera, e raccogliendola.)
Or tutto è chiaro!

CHALAIS

E credere

Osi?...

CHEVREUSE

Al mio sguardo io credo.

CHALAIS

Ah! no, t'inganni... ascoltami...
Qui non la trasse amore...
Lo giuro al ciel, colpevole
Non è, non è quel core...

CHEVREUSE

Favella più sommesso... *(In tuono scherzevole.)*
Potria la madre udir.

CHALAIS

(Ah! fui vicino io stesso
L'arcano a discoprir!)

CHEVREUSE

De' tuoi segreti a frangere
Io qui non venni il manto:
Dell'onor tuo sollecito
Io qui movea soltanto.
Bruttarti di ludibrio
Potria l'indugio.

CHALAIS

É ver...

CHEVREUSE

In te ritorna; scuotiti
A così rio pensier.
Corriamo alla vittoria
Che a noi prepara il fato.
Desta l'ardire usato,
Sorgi nel tuo valor.
T'arriderà la gloria,

Come t'arrise amor.

CHALAIS

(A brani mi dilania

Del suo terror l'immago...

(Un'occhiata al gabinetto.)

Destino avverso, è pago

L'ingiusto tuo furor?

No, più tremenda smania

Mai non oppresse un cor!)

CHEVREUSE

Sul campo dell'onore

Io ti precedo.

CHALAIS

Ah! sì...

CHEVREUSE

Ma tronca le dimore.

Vedi, già spunta il dì.

(Chevreuse esce, Chalais chiude la porta, indi si accosta al gabinetto)

CHALAIS

Maria?

SCENA V.

Maria, e detto: essa è pallida, e mal si regge in piedi.

CHALAIS

Sedete...

MARIA

Un altro istante ancora,

Ed io morta cadea!

CHALAIS

Tornate in calma;

Il periglio cessò.

MARIA

Cessò? ma crudo,

Tremendo al paro altro ne insorge! Io tutto

Udia; pugna fatal... Voi non v'andrete...

CHALAIS

Che!...

MARIA

No... Per quanto avete *(Sorgendo.)*

Di caro in terra, e sacro in ciel, Parigi

Abbandonar giurate... or, or, che morte

D'ogn'intorno vi stringe...

CHALAIS

Che dite?... L'onor mio!...

MARIA

Funesto errore!

A suddito leal vieta l'onore
Di trasgredir le leggi... e giusta e santa
Legge i duelli condannò...

CHALAIS

Maria!...

Lottar col fato è vano!...
Ei mi tragge, io lo seguo...

MARIA

Ah! disumano...

(Il Louvre batte le cinque.)

CHALAIS

Ecco l'ora!... *(Disponendosi ad uscire.)*

MARIA

O mio spavento!

Deh! m'ascolta... *(Con la forza della disperazione.)*

CHALAIS

S'io ritardo

Un momento, un sol momento,
Avrò nota di codardo!

MARIA

Ah! per poco...

CHALAIS

No...

MARIA

Son io...

Mira, io son che il chieggo a te!

CHALAIS

*(Crudo istante!... Al par del mio
Lacerato un cor non v'è!...)*

MARIA

(Con accento animato, ma sempre interrotto dalle lagrime.)

Che mai potrà commuoverti?...

Quai sensi, quali accenti?...

Non il mio duolo, i gemiti...

Di me pietà non senti!

La madre?... ah! di due cori,

Del suo, del mio pietà...

Riccardo se tu muori,

La madre tua morrà!

(Cadendo a piè di Chalais.)

CHALAIS

(Come frenar la lagrima

Che pende sul mio ciglio?...

Tutta commossa ho l'anima!...

Io son mortal!... son figlio!)

La sorte mia tremenda

In ciel segnata è già...

Più feroce non la rendo
La tua crudele pietà.
Sorgi, o donna... il cor m'infrangi!...
(Cercando di alzarla; Maria si avvicina alle di lei ginocchia.)

MARIA

Nella polvere, a' tuoi piedi,
Qui morirò, se non ti cangi...

CHALAIS

Oh contrasto!...

MARIA (Con forza sempre crescente.)

Se non cedi

Al mio pianto... alla mia prece...

CHALAIS

Ah!... – Vincisti.

(Sollevandola. – Odono frequenti colpi alla porta.)

SCENA VI.

I suddetti, ed il Visconte, sempre dentro.

VISCONTE

Conte?...

CHALAIS

Amico?

VISCONTE

Scorse l'ora, ed in tua vece
A pugnar s'appresta Enrico.

CHALAIS

Cielo! ed io!... – Va... lo trattiene...

Io ti seguo... io volo...

(Prendendo le sue armi.)

MARIA

Ahimè!...

CHALAIS

Non udisti?... (A Maria.)

VISCONTE

Vieni, ah! vieni...

CHALAIS

Corro...

MARIA

A morte. – Arresta il piè...

CHALAIS

A morire incominciai

Nell'udirli altrui consorte!

Lascia, o donna, lascia omai

Che si compia la mia sorte... –

Deh! talvolta a gemer vieni

Sulla pietra che m'accoglie...

E le gelide mie spoglie
Sentiranno e vita e amor.

MARIA

Se campar dal brando ostile,
O Riccardo, ancor potrai,
Infamato, come un vile,
Sovra il palco morirai!... –
Da funeste rimembranze
Fia quest'alma inorridita!...
Sarà tutta la mia vita
Un sol pianto di dolor!

(Chalais è già presso la porta, Maria, con ultimo sforzo, cerca ancora di trattenerlo, ma egli si libera ed esce precipitoso.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
UNA CIECA VENDETTA.
SCENA PRIMA.

Sala nella dimora di Chevreuse. Ingresso nel prospetto: una porta laterale: grande oriuolo in fondo: un tavolino fra due sedie.

Chevreuse, con un braccio avvolto d'una benda, siede presso il tavolino, sul quale stanno le pistole di Chalais: Maria in piedi da un lato, Chalais dall'altro, alcuni servi indietro.

CHEVREUSE (*A Maria, ch'è vivamente agitata*)

Ti rassicura... la ferita è lieve,
Più che nol mostri.

CHALAIS

Ah! tardi

Mio malgrado, io giungea!...
Perchè non m'attendesti?

CHEVREUSE

Or di ben altra

Sciagura i colpi riparar n'è d'uopo.

L'aure di questo cielo

Spiran morte per te!... Via di salvezza

Io t'aprirò... (*Sorgendo.*)

CHALAIS

Che fai?... Riposo chiede

Il tuo stato

CHEVREUSE

Riposo,

Mentre in periglio qui staria l'amico?...

Mal conosci, Riccardo, il cor d'Enrico!

(*Accenna a' servi di seguirlo, ed esce per la porta laterale.*)

MARIA

(Alzar non oso i lumi!...)

SCENA II.

Un familiare di Chevreuse, Aubry, e detti.

FAMILIARE

Aubry.

(*Annunziando: Aubry si avvanza, egli si ritira.*)

AUBRY (*Ansante, e con estremo turbamento.*)

Lung'ora

Indarno vi cercai... sull'orme vostre

Mi ridusse il Visconte...

CHALAIS

Apportator sei di sciagura!

AUBRY

Invase

Drappel d'Arcieri il vostro albergo, e tutte

Le più riposte carte

Sorprese!

CHALAIS

Oh fero evento!... –

Esci. (*Ad Aubry, che parte.*)

Tu sei perduta! (*Con disperazione.*)

MARIA

Io?... Ciel, che sento!

CHALAIS

Pria che a pagnar movessi, a te vergava

Note d'amor... quel foglio

Or nelle mani è del Ministro, in breve

Fia nelle mani del tuo sposo!

MARIA

Ah! ch'egli

Mi svenerà!

CHALAIS

Dell'ira sua tu dei

Fuggir l'impeto primo... I passi miei

Raggiungi.

MARIA

No...

CHALAIS

La tua virtù m'è sacra...

Rispettarla io prometto, e fra le braccia

Trarti del tuo germano,

Governator d'Alsazia...

(*Odesi scoccare una molla: s'apre un uscio segreto, di fronte alla porta laterale.*)

MARIA

Il Duca!... Taci.

SCENA III.

Chevreuse, e detti.

CHEVREUSE

Per quest'occulta via presso alle mura

Della città si giunge; ivi t'aspetta

Un rapido cavallo. Andiam... t'affretta.

(*Mentre Chalais prende il cappello, egli esce il primo per la porta segreta.*)

CHALAIS

Maria, se la vicina (*Rapidamente.*)

Ora squilla, e non vieni, a morir teco

Io riedo. (*Segue Chevreuse.*)

MARIA

Infausto imene

Stringer volesti, o madre! (*Con amarezza.*)

Ah! L'averti obbedita,
Lo vedi, a me costar dovrà la vita!
(Resta alquanto in silenzio, poi colpita da un pensiero, cade in ginocchio, ed i suoi lumi si riempiono di lagrime.)
Havvi un Dio che in sua clemenza
Volge il guardo all'infelice,
Che de' figli l'obbedienza
Scriva in cielo, e benedice,
Il suo braccio salvatore,
Madre, invoca in mio favore...
Ah! da morte acerba e fiera
Involarmi sol puoi tu...
D'una madre alla preghiera
No, mai chiuso il ciel non fu.

SCENA IV.

Chevreuse, e detta; poscia il familiare.

CHEVREUSE

Partì: brev'ora, ed egli fia lontano
Da questa terra.

MARIA

(Oh smania!...)

FAMILIARE

Il capitano

Degli Arcieri.

MARIA

(Ah! la morte!...)

(Con manifesto spavento.)

CHEVREUSE

Onde tremar! Già salvo
È Riccardo. – S'avanzi. *(Al familiare.)*

IARE

La Regina

Di voi chiese, Duchessa. *(Esce.)*

MARIA

Vado...

(Con rapido movimento.)

CHEVREUSE

Ah! pria

Ti calma.

MARIA

Son tranquilla...

Pur... se vuoi ch'io rimanga...

CHEVREUSE

– No.

MARIA (*Uscendo.*)

(Vacilla

Sotto al mio piede il suol!...)

(*S'incontra in De Fiesque, che le s'inchina; ella risponde confusamente al saluto, e si allontana con sollecitudine: Chevreuse la osserva, non senza qualche stupore.*)

SCENA V.

De Fiesque, in divisa militare, alcuni Arcieri, che rimangono al di là dell'ingresso, e detto.

FIESQUE

Spera il Ministro,

Che a me svelar dell'accusato Conte

L'asil vi piaccia.

(*Chevreuse vorrebbe rispondergli.*)

Questo foglio innanzi

Leggete, o Duca, la risposta quindi.

(*Dandogli la lettera di Chalais, a cui è unito il ritratto.*)

Aspetterò. (*Si ritira con gli Arcieri.*)

CHEVREUSE (*Dopo aver spiegato il foglio.*)

– Son cifre

Di Riccardo! – (*Legge.*)

“Fra poco estinto, forse,

Cadrò per te: l'eterno

Silenzio della tomba

Covrirà l'amor mio... –

Piangi, ma in cor soltanto... Ultimo addio

Da me ricevi, e la tua dolce immago

Riprendi.” –

(*Apri la scatola, contenente il ritratto.*)

Che!... Maria!... Dessa!... E Riccardo!...

La scorsa notte!... Oh rabbia!...

(*Lanciando il ritratto sul tavolino.*)

– No, no... spirto maligno

Illuse gli occhi miei...

Esser non potete...

(*Osserva nuovamente il ritratto.*)

Ah! che pur troppo è lei!

(*Cade annientato sur una sedia.*)

– Bella, e di sol vestita

Mi sorridea la vita!

Amico il ciel m'offriva

Quanto un mortal desia!... (*Sorge smanioso.*)

Ahi! fur mentite larve!

Fu sogno che disparve!...

Tutto il tremendo vero

S'affaccia al mio pensiero! –

Funesto il giorno, e squallido

Agli occhi miei si fe...
Per me veleno è l'aura...
È tomba il suol per me.

SCENA VI.

De Fiesque, e detto, quindi il familiare.

FIESQUE

Ebben?

CHEVREUSE

Che mai bramate?

FIESQUE

Duca, nol rammentate!

Una risposta.

CHEVREUSE

Il perfido

Fuggì... pur troppo!... (Ed essa

Avria seguito?... Orribile

Sospetto!)

(Suona un campanello: comparisce il familiare.)

La Duchessa

Qui rieda...

FIESQUE

Vana cura.

Ella è fra queste mura.

CHEVREUSE

Fra queste mura!... (Oh giubbilo!...)

FIESQUE

Escirne un cenno mio

Tolse ad ognun. Raggiungere

Il Conte io spero... Addio...

(Esce affrettatamente.)

CHEVREUSE

Vanne... la mia consorte...

Colei qui tragga il piè.

(Al familiare che subito esce.)

Voce fatal di morte,

Empia, t'appella a me! –

Ogni mio bene in te sperai,

Per me la luce fosti del dì,

Del cielo istesso io più t'amai...

Fu giusto il cielo, che mi punì!

Ah! d'una lagrima il ciglio mio

Asperge ancora stolta pietà!...

Sì, ma fra poco di sangue un rio

A questa lagrima succederà.

(Entra nella porta laterale.)

SCENA VII.

Maria ed il familiare; quindi Chevreuse.

MARIA

Si avvanza con passo incerto e vacillante; il suo volto è cosparso di estremo pallore, ha gli occhi immobili e spaventati: ella resta lungamente in silenzio, come instupidita, quindi si scuote, guarda all'intorno, ed esclama:

Al supplizio fui tratta!

CHEVREUSE

(Rientra, non visto da Maria, ch'è sul davanti della scena: egli ha un pugnale nella destra, e la rabbia sculta negli occhi, ma osservando lo stato di Maria, si commove a pietà.)

(Oh cruda vista!...

Entro il mio cor piantarlo

(Lasciandosi cadere il pugnale sul tavolino.)

Più lieve a me saria!) –

(Si avvanza, e fa sedere la moglie a lui d'accanto: ad un suo cenno il domestico si ritira. Momenti di silenzio. Maria volge un guardo all'orologio.)

Come inquieta

Misuri il tempo! Ah! n'hai ragion; ti aspetta!...

(Scompiglio di Maria.)

La regina.

MARIA

(Ogni sguardo, ogni parola

I miei spaventi accresce!...)

CHEVREUSE

O rimaner t'incresce

All'uom dappresso che t'amó... che t'ama

Più di oggetto mortal? che in te ripose

Cieca fidanza? Oh se tradita fosse

Questa fidanza mai!...

MARIA

Duca!...

CHEVREUSE

Lo sprezzo

Ricade ognor sui facili mariti,

Cui si mancò di fede!

MARIA

Ah! sappi...

CHEVREUSE

Il nome

Infamar del consorte! il proprio nome!...

Orrida, spaventosa

È questa idea! pur traviata sposa

Ad arrestar non basta...

Iniqua speme d'occultar la colpa

Nudre la rea... Ma della notte il velo
Tutti non covre i tradimenti!
(*Con intenzione.*)

MARIA

(Io gelo!...)

CHEVREUSE

E quando noto sia l'oltraggio, è d'uopo
Cancellarlo col sangue!...

MARIA

Ah! basti... basti.

Di terror mi colmasti!...

CHEVREUSE

Vano terror! Di te non parlo. Appieno
Crede e riposa in tua virtù quest'alma,
Nella tua pura fede,
Come nell'amistà riposa e crede.

MARIA

Cessa... ohimè!... la tua ferita
Gronda sangue!

CHEVREUSE (*Alzandosi impetuosamente.*)

Io ne versai

Maggior copia... la mia vita
Per l'indegno avventurai!...

MARIA

Deh! ti calma...

CHEVREUSE

Oh! qual mi rende,

Qual mercede il traditore!...

E la sorte lo difende...

Lo sottragge al mio furore!...

MARIA

Duca, oh ciel!...

CHEVREUSE

Nè a me fia dato

Trucidar lo scellerato?...

MARIA

(Tremo!...)

CHEVREUSE

Il cor squarciargli a brani

Non potrò con queste mani?...

(*Squilla l'oriuolo.*)

MARIA

Ah!...

(*Con grido acutissimo, e volgendosi piena di terrore, e con moto involontario all'uscio segreto.*)

CHEVREUSE

Qual grido!... Tu volgesti

Alla porta i rai! Perchè? –

Viva speme in cor mi desti!

Forse?... il vil?...

MARIA

Pietà... di... me...

(Cadendo, quasi tramortita, a' suoi piedi.)

CHEVREUSE

(Strascinandola verso l'uscio segreto, e tenendola sempre afferrata per un braccio.)

Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo:

Che alcun lo dischiuda, uniti attendiamo.

Spavento mortale = o donna t'assale!... –

È troppa la gioia!... mi toglie... il ... respir!...

(Traendo dalla paura di Maria la certezza del ritorno di Chalais.)

MARIA

T'acqueta... m'ascolta... non credere all'ira... –

Il detto... la prece... sul labbro... mi spira!...

Ah! più non avanza = alcuna speranza...

Ad ogni momento, mi sembra morir!...

SCENA VIII.

L'uscio schiudesi ad un tratto, comparisce Chalais: i suddetti.

CHEVREUSE

Ah!... *(Con espressione di gioia feroce.)*

MARIA

Colmata è la misura!...

CHEVREUSE

Che ti guida in queste mura?

CHALAIS

Il poter d'avverso fato,

Brama ardente di morir.

(Gettando la spada.)

CHEVREUSE

Ben venisti.

MARIA

Sciagurato!...

(A Chalais; un terribile sguardo di Chevreuse le tronca la parola.)

(Ei mi fece abbrividir!...)

CHEVREUSE

Or fia piena, or fia tremenda

La vendetta dell'insulto!

Di sua morte atroce, orrenda

Udrai l'ultimo singulto...

E ogni stilla sanguinosa

Ch'ei dal petto verserà,

Esecrata, infame sposa,

Una morte a te sarà!

MARIA

Nè Riccardo è traditore,
Nè la fede io violai...
Se acciecato del furore
Tu quel sangue spargerai,
Dell'Eterno alla presenza
Ei vendetta griderà...
E il Signor, la tua sentenza
Con quel sangue scriverà!

CHALAIS

Abbandono alle tue voglie
Questa vita disperata...
Sol concedi le mie spoglie
Alla madre sconsolata...
Essa il colpo sanguinoso
Col suo pianto laverà,
E la pietra del riposo
Sul mio capo chiuderà.

SCENA IX.

Il familiare, e detti.

FAMILIARE

Duca, Duca,... stuol d'Arcieri
Ha varcato il primo ingresso.

MARIA

Ahi!...

CHEVREUSE

Riccardo, i tuoi pensieri
Volgi al Ciel: l'istante è presso.

CHALAIS

Una vita si desia

Che m'è grave: io stesso...

(Movendosi per incontrare gli Arcieri.)

CHEVREUSE *(Trattenendolo.)*

È mia

Questa vita – Or tu, brev'ora

Li rattieni.

(Al familiare, che tosto esce: egli chiude la porta.)

CHALAIS

(Che farò?...)

MARIA

(Non ti schiudi o terra ancora?...)

CHEVREUSE

Prendi.

(Ponendo nelle mani di Chalais una delle due pistole, ed impugnando l'altra.)

CHALAIS

Che?...

CHEVREUSE

Mi segui...

(Accennandogli la porta laterale.)

MARIA

Ah! no...

CHEVREUSE

Vivo non t'è concesso

Escir da queste porte...

Vieni... per te di morte

L'ora suonata è già.

Invoca il ciel per esso,

Ma sordo il ciel sarà.

CHALAIS

Del tuo furor non tremo

Se tutto in me s'appaga

Che tardi?... un core impiaga

Che speme più non ha...

Un premio, un ben supremo

La morte a me sarà.

MARIA

Prima che sia compita

Tragedia sì funesta,

M'uccidi, se ti resta

Un'ombra di pietà...

Lasciarmi ancora in vita

È troppa crudeltà.

(Odoni ripetuti colpi alla porta in fondo. Chevreuse, respingendo Maria, che cerca interporli, tragge seco Chalais per l'uscio laterale, e subito lo chiude per entro. Maria cade sur una seggiola, priva di sentimento.)

SCENA X.

La porta in fondo è abbattuta: irrompono nella sala De Fiesque, ed una compagnia di Arcieri.

FIESQUE

Ove si cela il perfido?...

ARCIERI

Sottrarsi ei tenta invano...

(S'ode lo scoppio di due pistole. Maria balza in piedi esterrefatta.)

SCENA ULTIMA.

Apresi la porta laterale, da cui si mostra Chevreuse: le di lui sembianze sono diffornate; ha i capelli ritti sulla fronte, e l'occhio sfavillante di sanguigna luce; tal che meglio d'uomo, lo crederesti orribile spettro.

FIESQUE

Il Conte?...

CHEVREUSE

Del carnefice

Ad evitar la mano,
Egli s'uccise.

MARIA

Ah!...

FIESQUE

Veggasi...

(Entra seguito da qualche Arciere; gli altri restano presso il limitare: mentre tutti gli sguardi sono fissi a quella volta, Chevreuse si avvicina a Maria.)

CHEVREUSE

La morte a lui.

MARIA

Crudel!...

CHEVREUSE

A te maggior supplizio;

Vita, e rimorsi.

(Gettando a lei d'innanzi la lettera ed il ritratto.)

MARIA

(Tremando da capo a piedi, si trascina verso la stanza, ove fu trucidato Chalais, ma non reggendo all'orrida vista grida:)

Oh ciel!... *(E cade semiviva.)*

FINE.

LA VESTALE

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1840

PERSONAGGI E INTERPRETI

LICINIO MURENA	Timoleone Barattini (tenore)
LUCIO SILANO	Michele Benedetti (basso)
METELLO PIO	Pietro Gianni (basso)
LA GRAN VESTALE	Anna Salvetti (mezzosoprano)
EMILIA	Adelina Spech-Salvi (soprano)
GIUNIA	Eloisa Buccini (mezzosoprano)
DECIO	Domenico Reina (tenore)
PUBLIO	Paul Barroilhet (baritono)

LA VESTALE|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|Nell'inverno 1840| ATTO I. IL SERTO TRIONFALE|ATTO II. LA FIAMMA SACRA|ATTO III. IL CAMPO SCCELLERATO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1840.

Epoca di composizione: estate 1839- primavera 1840.

Prima rappresentazione: 10 marzo 1840.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: IL SERTO TRIONFALE.

All'alba, nel Tempio di Vesta, s'innalzano preghiere (I, 1). La Gran Vestale annuncia che Decio, vincitore dei Galli, sta per tornare a Roma. Udendo quel nome, Emilia sussulta e confida all'amica Giunia che un tempo essi si amavano, poi Decio partì per la guerra, si diffuse la notizia della sua morte e lei entrò nel tempio; ora che lui ritorna, un pianto interminabile l'assale (I, 2). Il corteo delle vestali s'inoltra verso il vincitore ed Emilia procede visibilmente turbata (I, 3).

Al foro si svolge il trionfo di Decio, con sfilate, cori e gran tripudio. Emilia viene nominata a cingere con il serto il capo dell'eroe e, svelando il volto, Decio la riconosce e rimane come colpito da un fulmine. Il rito prosegue e lui riesce a chiederle come abbia potuto dimenticare il loro amore. Tremante, lei risponde di aver cinto il velo perché tutti lo dicevano estinto. Quando tutti se ne sono andati, Decio chiede a Publio di aiutarlo nell'impresa di rapire Emilia. Publio lo rimprovera, poi gli promette di condurlo da lei nella notte, per una segreta via che conduce al tempio (I, 4).

ATTO SECONDO: LA FIAMMA SACRA.

Nel tempio di Vesta, Giunia prega la Dea di liberare Emilia dall'amore per Decio (II, 1). La Gran Vestale le si avvicina, prende la verga d'oro dalle sue mani e la consegna ad Emilia, ricordandole di vigilare sul fuoco sacro. Rimasta sola, Emilia invoca Vesta ad avere pietà di lei (II, 2).

Dal buio giunge una voce: Decio la chiama e la rivendica per sé. Sconvolta, lei fugge sull'altare; lui s'arresta e sguaina la spada per trucidarsi. Lei accorre per fermarlo ed entrambi si dichiarano eterno amore. All'improvviso, Emilia s'accorge che la sacra fiamma si è spenta; atterrita, cade accanto all'altare (II, 3). Publio, vedendo avanzare le vestali, chiama l'amico e lo trascina via (II, 4). La Gran Vestale soccorre Emilia; Metello la condanna al giudizio del Senato romano, all'alba (II, 5).

Nel bosco sacro Licinio, Lucio e i senatori sono riuniti per vendicare il nume e in nome della giustizia (II, 6). Emilia è accusata di aver lasciato senza alimento il sacro fuoco, Giunia la difende dichiarandosi lei stessa responsabile, ma l'amica la smentisce e viene condannata a morte (II, 7). Decio si lancia verso i senatori e chiede al padre Licio di salvare Emilia, perché è innocente. Tutti rimangono increduli, ma lui si dichiara il vero colpevole ed ammette di aver profanato il tempio per amore. Licio, i senatori e i sacerdoti difendono la legge e condannano a morte la vestale. Decio promette d'armare i suoi uomini contro Roma, ma Publio lo trattiene e la seduta si scioglie tra il terrore generale (II, 8).

ATTO TERZO: IL CAMPO SCELLERATO.

Nell'atrio del palazzo consolare molti centurioni, guidati da Publio, sono pronti ad impugnare le armi per difendere Decio ed Emilia (III, 1). Giunge Licinio, disposto ad ascoltare le loro richieste, ma determinato a rispettare le leggi e a non lasciarsi trasportare dalla pietà paterna. Publio lo esorta accorato, ma invano (III, 2).

Al campo, dove già è in corso il corteo funebre, sono raccolti i senatori, i sacerdoti, le vestali, i soldati e il popolo. Tutti compiangono la sorte crudele d'Emilia, che giace - ancora viva - in una bara circondata dai Littori. Al suono di lugubri metalli, il corteo s'arresta ed Emilia vien tolta dalla bara. Pallida e stravolta, volge intorno lo sguardo stupito ed inizia a delirare, sorridendo al fumo degli incensi che - dice a Giunia - celebrano le sue nozze con Decio (III, 3).

Al terzo suono del lugubre bronzo, la vittima dovrebbe già essere sepolta, ma i littori esitano. Metello avvisa Lucio che Roma è in tumulto e Decio avanza con i suoi armati. Lucio dà ordine di procedere, Emilia abbraccia per l'ultima volta Giunia e s'adagia nel sepolcro che viene chiuso nel momento stesso in cui arriva Decio (III, 4). I suoi seguaci vengono fermati dalle guardie, lui avanza deciso e s'avventa contro Metello. Licinio si frappone e Decio volge su sé stesso la spada e spira sulla tomba d'Emilia, tra l'orrore generale (s.u.).

LA VESTALE

Tragedia lirica in tre atti

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO

Nell' inverno del 1840.

ATTO I. IL SERTO TRIONFALE.

ATTO II. LA FIAMMA SACRA.

ATTO III. IL CAMPO SCELLERATO.



N A P O L I

Dalla Tipografia Glantina

1840.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è di SAVERIO MERCADANTE.

Direttore delle Scene, l'Architetto de' Reali Teatri Cav. ANTONIO NICCOLINI.

Le scene, tutte nuove, sono eseguite:

Il Bosco sacro, con veduta del tempio di Vesta, dai Signori *Belloni e Gentile*.

Il Foro, dal Sig. *Gandaglia*.

L'Interno del tempio di Vesta, dal Sig. *Belloni*.

Il Vestibulo del palagio consolare, dal Sig. *Belloni*.

Il Campo scellerato, dal Sig. *Gandaglia*.

Tutte le figure sono del Sig. *Mattioli*.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, Signor *Gennaro Fabricatore*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Queriau*.

Capi Macchinisti, Sig. *Luigi Corazza e Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

LICINIO MURENA, Console
Signor *Barattini*.

LUCIO SILANO, Console
Signor *Benedetti figlio*.

METELLO PIO, Arciflamine
Signor *Gianni*.

LA GRAN VESTALE,
Signora *Salveti*.

EMILIA, vestale
Signora *Salvi-Spech*.

GIUNIA, vestale
Signora *Buccini*.

DECIO, figlio di Murena
Signor *Reina*.

PUBLIO,
Signor *Barroilhet*.

CORI e COMPARSE
Vestali, Flamini, Senatori, Guerrieri, Popolo.

ATTO PRIMO.
IL SERTO TRIONFALE.
SCENA PRIMA.

Bosco sacro: a traverso delle folte piante scorgesi parte del Tempio di Vesta.

EMILIA, GIUNIA, E LE ALTRE VESTALI, TUTTE GENUFLESSE

Prece mattutina.

Salve, o Dea protettrice di Roma,
Nel cui foco nudrito da noi
Questa patria d'intrepidi eroi
Visse, vive, ed eterna vivrà.
Una possa che i barbari doma
Il tuo foco ai romani trasfonde
E per te della terra, e dell'onde
Nostro un giorno l'impero sarà.

SCENA II.

La Gran Vestale, e dette.

GRAN VESTALE

Sì, ministre dell'ara,
Vesta terrà l'alta promessa: il brando
Invitto di Quirino
Nuovi allori mietea. Decio ritorna,
De' Galli vincitor.

EMILIA

Decio!... che parli!...

(Vivamente colpita.)

E grido non suonò, che spento in campo
Giacque l'eroe?

GRAN VESTALE

La fama

Il ver mentiva; egli ferito cadde
Non estinto fra l'armi.

EMILIA

Reggimi...

GIUNIA

Oh Dei!... *(Sommessamente fra loro.)*

EMILIA

Mancarmi

Sento il respiro...

GRAN VESTALE

Dell'eterna fronda

A noi si aspetta coronar quel prode:

Alla pompa solenne

S'appresti ognuna.

(Entra nel tempio, seguita dal Coro.)

EMILIA

Empio destin!...

GIUNIA

Che avvenne!...

EMILIA

Morir potessi...

GIUNIA

Qual tremendo arcano

Chiudi nel petto?... All'amistà lo svela.

EMILIA

Tremendo, sì! Quel Decio...

GIUNIA

Ebben?

EMILIA

Che sorge

Vittorioso dall'avello...

GIUNIA

Ah! forse?...

EMILIA

Era l'anima mia... Bugiarda voce

La sua morte parlò... Roma, la terra

Un deserto mi parve, e disperata

Corsi a' piè degli altari.

GIUNIA

Oh sventurata!...

Ben ti compiangio. Ma di Vesta or sei!

Dal cor profondo svelle ti dei

L'insidiosa immago, ed obbliarla

Eternamente.

EMILIA

Ahi! Come?

Se al nome, al solo nome

Del mio perduto bene

Tutte mi sento ribollir le vene?

Di conforto un raggio solo

Non mi avanza in tanto duolo!

GIUNIA

Non ti resta, o sconoscente,

D'amistade un'alma ardente?

EMILIA

Congiurati a' danni miei

Tutti a gara son gli Dei!...

GIUNIA

Le mie preci ascolteranno...

Dì più lieti sorgeranno.

EMILIA

Spento al gaudio è questo core...

Pianto eterno io spargerò.

GIUNIA

Fia diviso il tuo dolore,

Teco almeno io piangerò.

SCENA III.

Il Coro delle Vestali, e dette.

CORO

Vestali andiam... di popolo

Carche le vie già sono,

Il vincitor annunzia

Già delle trombe il suono.

EMILIA

(O Decio!...)

(Con tutta la forza di un cieco trasporto.)

GIUNIA

Insana!...

(Sommessamente ad Emilia.)

EMILIA

(Decio,

Vederti ancor potrò!...)

CORO

Che fia! di viva porpora

Quel volto fiammeggiò!

(Piano fra esse.)

EMILIA

(Perchè di stolto giubilo

Mi balzi o cor nel petto?...

Vive l'amato oggetto,

Ma spento egli è per me!

Condanna questi palpiti

Il mio dover, la sorte...

Il palpito di morte

Meglio s'addice a te!)

GIUNIA

Andiam... ti frena Emilia, *(c. s.)*

Atti componi, e volto...

Che in te non sia rivolto

Un guardo sol non v'è!

Pensa che sfidi, incauta,

L'ire d'orrenda sorte...

Pensa che infamia, e morte,

La Dea minaccia a te.

CORO

Ad incontrar quel forte

Omai si tragga il piè.

(Partono.)

SCENA IV.

Il Foro.

La scena è rigurgitante d'immenso popolo.

Difilano le vittoriose legioni: d'altra parte s'avanza il Senato ed i Consoli, quindi il Collegio de' Flamini, preceduto da Metello Pio, segue la Gran Vestale, recando il palladio, e tutto il coro delle sacre vergini: al passaggio di esse il popolo s'inginocchia, il senato s'inchina, l'esercito rende gli onori supremi, ed i fasci de' consoli si abbassano, innanzi a quelli delle vestali, portati da quattro littori: comparisce infine il carro del trionfatore; esso è preceduto da' suonatori, tibicini, etc. e tirato dagli schiavi in catene. Alcuni duci nemici e prigionieri seguono il cocchio. Decio è in abito trionfale, Publio è alla testa delle schiere. – Intanto cantasi il seguente

CORO GENERALE

Plauso al duce vincitore,
Lauri eterni alla sua chioma:
Egli esempio di valore,
Scudo e brando egli è di Roma:
Parve il nume della guerra,
I nemici debellò:
Ed ogn'eco della terra
Del suo nome rimbombò.

DECIO

(Scende dal cocchio, e si avanza verso Licinio.)

Padre... *(Volendo inginocchiarsi.)*

LICINIO

Decio, m'abbraccia...

METELLO

Il sommo Giove

Ognor t'arrida, o prole
Invincibil di Roma.

PUBLIO

Il tuo contento

Divido, amico...

DECIO

Esso fia pieno in breve,

Che cinto il crin d'alloro,
Accanto al mio tesoro
Volar potrò.

METELLO

Qual delle sacre alunne

Debbe l'eterna fiamma
Fra l'ombre alimentar della ventura
Notte?

GRAN VESTALE

Costei.

METELLO

Sublime incarco ad essa

Dato è compir. – T'appressa.

EMILIA

(Ah!...)

GIUNIA

(Terribil periglio!...)

METELLO

Svelati, e il vincitore

Del serto cingi.

GIUNIA

(Oh istante!...)

EMILIA

(Oh mio terrore!...)

(Scovrendo il volto: Decio resta come tocco da fulmine, Publio anch'egli riconosce Emilia.)

DECIO

(Che!... Non deliro?...)

PUBLIO

(Colpo fatale!...)

EMILIA, GIUNIA

(Numi assistenza...)

DECIO

(Ella vestale!...)

(Vien recata un'ara accesa: Metello Pio riceve da uno de' Flamini il lauro d'oro, e lo passa sul fuoco sacro.)

DECIO

(Quanto mi cinge... quanto m'apparve...

Fu sogno orrendo... son vane larve...

Se vero fosse il tristo evento

Sarei già spento = caduto al suol.)

EMILIA

(Ahi! chi m'aita nel rio cimento?

Il cor, la voce mancar mi sento!...

Trema la terra!... m'investe un gelo!...

D'orrido velo = si copre il sol!)

PUBLIO

(Misero amico!... il tuo dolore

Tutto io risento, mi spezza il core!

Un Dio nemico, un fato avverso

Per te converso = ha il riso in duol!)

METELLO, GIUNIA, LA GRAN VESTALE, LICINIO, LUCIO, VESTALI, POPOLO

(Volgendosi al palladio.)

Madre di Roma, Dea paventata,

L'aquila ognora, da te guidata,

Cinta di luce, carica di gloria,

Alla vittoria = disciolga il vol. –

LICINIO

Si compia il rito.

METELLO

Atterrati.

(A Decio, quindi porge il serto ad Emilia.)

PUBLIO

Decio...

(Scuotendolo.)

GIUNIA

Coraggio...

(Piano ad Emilia. Decio si prostra: squillano le trombe.)

EMILIA

A nome

Del Cielo, e della patria

Corono le tue chiome.

(Con rapido, e sommesso accento.)

DECIO

Ah! l'amor nostro Emilia

Come obbliar potesti?...

EMILIA

Ti piansi estinto...

DECIO

Oh smania!...

EMILIA

E cinsi il vel...

DECIO

Che festi!...

Ma vivo, io vivo...

PUBLIO

Incauto!...

(Avanzandosi per alzarlo. Emilia si getta nelle braccia di Giunia.)

(Piano, fra loro.)

GIUNIA

Calmati.

EMILIA

Ah! l'amo ancor!

GIUNIA

Ahimè! che dici!...

METELLO

Al tempio.

DECIO

Mi scaglia il brando in cor.

(A Publio, nell'estrema disperazione.)

LUCINIO, LUCIO, METELLO, LA GRAN VESTALE, VESTALI, POPOLO

Si sciolga, rimbombi un inno di lode

Al nume guerriero, di Roma custode,

Che strinse per noi l'acciaro tremendo,

Fra i Galli spargendo = di morte il terror.

DECIO

Per sempre m'è tolta... orribile idea!...
Ma no, che strapparla io giuro alla Dea...
Le smanie di morte nel petto mi stanno...
È troppo l'affanno, = diventa furor.

PUBLIO (*A Decio.*)

La tromba squillava, tu il brando stringesti,
E tutta un'armata in fuga volgesti:
Or doma te stesso, la sorte debella,
Fia gloria più bella, = trionfo maggior.

GIUNIA

O misera vieni... al tempio si corra...
Di pace al tuo spirito la Diva soccorra.
Pentita ti prostra all'ara d'accanto,
Cancella col pianto = la macchia d'amor.

EMILIA

Destini tremendi mi vogliono rea!...
Per me non v'è pace, nè speme, nè Dea...
Scampar delle furie non posso al governo;
È meco l'Averno, = lo porto nel cor!

(*Tutti partono, tranne Decio, e Publio.*)

DECIO

Publio, mi sei tu vero amico?

PUBLIO

È tua,

Da te serbata in campo,
Questa vita ch'io vivo;
Riprendila se vuoi.

DECIO

Ben altra io voglio

Preda, che a me furava ingiusta Dea,
Emilia.

PUBLIO

Che!...

DECIO

Tu secondar mi dei

Nell'ardito proposto...

PUBLIO

Io!... Sciagurato

Son io l'amico delle colpe? Indegno,
Orribile disegno
Tu volgi in mente! e cingi un lauro, e culla
Sul Tebro avesti, e nome
Decio!... Per te mi sento
Correr le fiamme del rossore in volto!

DECIO

Publio, sei tu che parli, io che ti ascolto!

PUBLIO

È la patria, è Roma, insano,
Che ti parla nel mio detto:
Deve a Roma, un cor romano
Immolar qualunque affetto.
Profanata è quella fronda
Che le chiome ti circonda.
D'un sacrilego l'amico
No, mai Publio non sarà...
Se non cangi, a te disdico,
E per sempre l'amistà.

DECIO

Mal riposi in te fidanza
Or che il fato a me contrasta!
Vanne, fuggi, ancor m'avanza
Il mio core, un brando... e basta.
L'ara, il nume non son freno
All'amor che mi arde il seno...
Roma intera ad arrestarmi
Nel cimento io sfiderò.
Il mio bene a ripigliarmi
Ara, e nume abatterò.
(In atto di partire.)

PUBLIO

(Trattenendolo.)

Che fai?... che pensi... Arrestati...
Oh, mio spavento estremo!...
Entro un abisso orribile
Ti scagli!...

DECIO

Nulla io temo. *(c. s.)*

PUBLIO

Ah! no!... ti calma... ascoltami.
Dall'infernal pensiero
Cessa, e appagarti, o Decio,
Con men periglio io spero.

DECIO

E come?

PUBLIO

Sotterranea

Strada m'è nota...

DECIO

E questa

Forse conduce?...

PUBLIO

Al tempio

Della terribil Vesta.
Come del dì fia muta

La luce, a te verrò...

DECIO

E quindi?

PUBLIO

Alta temuta

Soglia ti guiderò.

DECIO

(Subito, e con slancio d'immensa gioia.)

O mia celeste Emilia

Ti rivedrò fra poco!...

Possente ardor mi domina

Più che di Vesta il foco.

Solo un momento, un palpito

Di gioia... e poi si mora...

Mi resta un nume ancora...

Un nume sei per me!

PUBLIO

Invan da te dividermi

Tentò l'irata sorte:

I nodi che ci stringono

Sciogliere non può la morte.

Teco lo sdegno vindice

Affronto degli Dei...

E se morir tu dei,

Io morirò con te.

(Partono abbracciati.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
LA FIAMMA SACRA.
SCENA PRIMA.

Interno del tempio di Vesta, in forma circolare. Nel mezzo il simulacro della Dea, innanzi al quale arde il fuoco sacro: nel masso dell'altare è intagliato un sedile ove posa una sacerdotessa in custodia della fiamma.

Si avvanza Giunia, e si prostra a qualche distanza dall'ara.

GIUNIA

Se fino al Cielo ascendere
Può d'un'amica il pianto,
O Dea, tu sciogli Emilia
Dall'amoroso incanto.
In quel trafitto core
Discenda il tuo favore,
Più non lo scuota un palpito
Che indegno sia di te...
Non scorran queste lagrime
Senza ottener mercè.

SCENA II.

La Gran Vestale, Emilia, e dette.

GRAN VESTALE (*Togliendo la verga d'oro dalle mani della ministra che vigilava il sacro fuoco, e porgendola ad Emilia.*)

A te commetto la sacrata verga:
Rammentati Vestal, che spento il foco,
In periglio è la patria, e tu di morte
Colpevol sei.

(*Con accento religioso. Giunia bacia Emilia, quindi si ritira con la Gran Vestale, e l'altra sacerdotessa.*)

EMILIA

Come tremendo all'alma

Questo tacer solenne
Mi parla! Certo il venerato nume
Sta nel delubro, e scruta
Gli arcani del mio core!
Pietà, Vesta, pietà... Profano ardore
È ver mi strugge: ma chi reo lo fece?
Destino avverso. Tu possente, e Dea
Tu spegni la mia fiamma;
Io debile mortal non basto a tanto.

SCENA III.

Decio, e detta.

DECIO

(Dal fondo della scena.)

(Ecco l'altar!... Fra il pianto,
Ed i singhiozzi la sua voce udia...)

(Scorge Emilia.)

Emilia?

EMILIA

Chi m'appella?

DECIO

Anima mia! *(Inoltrandosi.)*

EMILIA

E fia ver!... Possenti Numi!...

Tu, tu stesso!... Non seguirmi.

(Volendo fuggire.)

DECIO

Odi, arresta... Invan presumi,

Dispietata, invan fuggirmi...

Se nell'Erebo discendi,

Io ti seguo...

EMILIA

Ah! giusto ciel!...

(Fugge non sapendo ove, poi come ispirata ascende i gradini dell'altare, e si avviticchia al simulacro.)

O romano, mi contendi

Alla Dea.

(Atteggiandosi di maestosa intrepidezza.)

DECIO

(Si scaglia verso l'altare, ma d'un tratto si arresta, preso da sacro terrore.)

M'ingombra un gel!

(Prorompendo, dopo qualche istante di pausa.)

No, l'acciar non fu spietato,

Che versava il sangue mio,

Ma il destino avverso e rio,

Che la vita mi serbò. –

Ah! gioisci, o core ingrato,

Già la morte in sen mi piomba...

Questo avanzo della tomba

Alla tomba io renderò.

(In tuono di pianto.)

EMILIA

(Straziata dall'affanno di Decio.)

Il cimento è troppo atroce!...

Nel mio petto un cor si chiude!...

Io son donna... e alla virtude

Un confine il ciel segnò!

Fuggi... ascolta estrema voce,

Che favella una morente...

Pura almeno, ed innocente

Da te lunge io morirò.

DECIO

O cruda più del barbaro

Tuo nume, eterno addio

Ricevi, ed olocausto

Tremendo, il sangue mio...

EMILIA

Che!...

DECIO

Tutto il mira spargersi,

Ed inondarti il piè...

(Sguainando la spada, per trucidarsi.)

EMILIA

Ah no!... *(Accorrendo.)*

DECIO

Mi lascia...

EMILIA

Arrestati...

Vivi.

DECIO

Per chi?

EMILIA

Per me.

A 2

Mille smanie, mille affanni

Ricompensa un tal momento!...

Non si dice il mio contento!...

Io respiro, io vivo in te.

Or la terra mi condanni,

M'abbandoni il cielo irato.

Io son pago/a del mio fato...

Terra e ciel tu sei per me!...

(La sacra fiamma priva di alimento si estingue.)

EMILIA

Ah! Il foco...

(Con grido acutissimo.)

DECIO

È spento!

EMILIA

Io manco!...

(Cadendo a piè dell'altare.)

DECIO

Notte fatal!... Che far poss'io. Qual nume

Invocherò per lei?

SCENA IV.

Publio, e detti.

PUBLIO

Amico?... – Eterni dei!... –

(Avvedendosi del foco estinto.)

Salvati... Ahimè!... da lungi le accorrenti

Ministre io scorsi!... Vieni...

DECIO

Abbandonarla

In periglio sì fiero!... Ah! no...

PUBLIO

Se resti,

Ella è perduta!...

DECIO

Oh ciel!...

PUBLIO

Vieni...

DECIO

Che feci!...

(Partendo, trascinato da Publio.)

SCENA V.

Emilia svenuta. Giunio, e quindi la gran Vestale, e Vestali accorrono dall'interno del tempio, alcune di esse recando lampade accese: Metello, e Flamini sopraggiungono, d'onde fuggirono Decio e Publio.

GIUNIA

Mi spaventó quel grido!... Emilia!...

(Correndo in di lei soccorso.)

GRAN VESTALE, VESTALI, e FLAMINI

Oh vista!...

(Inorriditi.)

METELLO

(Volgendo un guardo all'altare, uno ad Emilia, ed un terzo verso la parte da cui venne.)

L'orrenda colpa è certa! –

A giudicar costei, l'alba vicina

Il Senato raccolga.

(Ad alcuni Flamini, che partono solleciti.)

Un grande esempio

Per voi s'appresta. *(Alle Vestali.)*

EMILIA

(Riavendosi.)

Ove son io?...

METELLO

Nel tempio

Che violasti!

EMILIA

Oh mio terror!...

METELLO

Fra ceppi,

Al giudizio guidata

Sia la spergiura.

GIUNIA

Oh amica!...

(Seguendo Emilia, che vien condotta altrove.)

GRAN VESTALE, VESTALI

Ahi! Sventurata!...

(Piangenti.)

METELLO

Versate amare lagrime

Pel Tebro, e non per essa,

Le sorti della patria

Veste caligin spessa! –

(Come assorto in orrida visione.)

Stille di sangue vivido

Quel simulacro piove!...

Vesta già mosse i fulmini

A provocar di Giove!... –

(Con accento d'altissima desolazione.)

Spargiam d'immonda cenere

E vestimenti e chioma...

La Dea si plachi, o Roma

più Roma non sarà.

GRAN VESTALE, VESTALI

Notte funesta, orribile!...

FLAMINI

L'altar vendetta avrà.

TUTTI

Spargiam d'immonda cenere

E vestimenti e chioma...

La Dea si plachi, o Roma

Più Roma non sarà!

(Si ritirano, compresi da sacro terrore.)

SCENA VI.

Il Bosco sacro.

Licinio, Lucio, e Senatori.

LICINIO

Sull'attonita fronte ha sculta ognuno

Cupa tristezza! ed a ragion. Tremendo,

Mortal giudizio s'apparecchia.

LUCIO

È d'uopo

Un nume vendicar!

LICINIO

Metello avanza
Fra la schiera de' Flamini...

LUCIO

Ed a loro

Succede il mesto coro
Delle Vestali...

LICINIO

Non pietà, severa
Giustizia memoranda abbia qui loco.

SCENA VII.

Il Collegio de' Flamini, preceduto da Pio Metello, la Gran Vestale, Giunia, Emilia fra' Littori, Vestali e detti.

METELLO

Fremi, eterna città! Di Vesta il foco
È spento; fuggitivi
Profani uscir dall'inibita chiostra
Da tergo io vidi, e priva
Costei di sensi, appo l'altar tradito
Che vigilar dovea.

GIUNIA

(M'aita o Ciel!...)

LICINIO

Discolpe hai tu?

EMILIA

Son rea.

LICINIO

E rea d'orrida morte! – Olà?
(*Volgendosi a' Littori.*)

GIUNIA

Fermate...

La colpevol son io.

EMILIA, GRAN VESTALE, VESTALI

Giunia!...

METELLO, LICINIO, LUCIO, SACERDOTI

Che dici!...

GIUNIA

Egra costei, mal d'una lunga notte
L'ora vegliar poteva, il sacro foco
Nudir per essa io volli...

EMILIA

Ah! no...

GIUNIA

Ma il sonno mi tradia... ritorno
Ver l'alba fè la sventurata, estinta

Trovò la fiamma e vinta
Dal suo terror, qual corpo morto cadde.

EMILIA

No, ... non è vero...

GIUNIA

All'amistà pretende

Immolarsi, ma invan; tacer non seppe

Il mio rimorso... in libertà sia posta...

A me que'lacci, a me la bara, e morte.

(Con accento rapido, animato, e sempre cercando di reprimere i moti e le parole di Emilia.)

EMILIA

Celeste amica!... Ella v'inganna... É mia,

É tutta mia la colpa... Amo d'amore

Immenso, disperato!... *(Con impeto forsennato.)*

LICINIO, LUCIO, SACERDOTI

Empia!...

METELLO

Compresa

L'alma ho d'orror!... Palesa

Il complice del fallo.

EMILIA

Ah! no.

METELLO

Lo chieggo

Pe' Numi...

LICINIO

Io per la patria

EMILIA

Taci, taci,

Licinio! *(Con fremito d'orrore.)*

METELLO

Ed osi ancor!

EMILIA

Qual ei si noma,

Perir dovesse mille volte Roma,

Non udrete.

METELLO

Oh bestemmia!

SACERDOTI

Oh, scellerata!

METELLO

Consoli, più si aspetta?

LICINIO, LUCIO

É condannata.

SCENA VIII.

Decio, Publio, e detti.

DECIO

No, crudeli... *(Sfuggendo dalle mani di Publio.)*

EMILIA

(Ahimè)

PUBLIO

Furente!

METELLO, LUCIO, SACERDOTI

Decio!...

LICINIO

Figlio!

DECIO

Padre mio...

(Gettandosi a piè di lui.)

Salva Emilia... essa è innocente.

METELLO, LICINIO, LUCIO, SACERDOTI

Come!

DECIO

Il reo...

PUBLIO

Nol dir. *(Piano a Decio.)*

DECIO

Son io.

LICINIO, SACERDOTI

Tu!...

METELLO

Che sento!...

EMILIA

Numi!

LUCIO

Il Duce!...

LICINIO

Un pugnale in me vibrò!

GRAN VESTALE, VESTALI

Fatal dì!...

TUTTI TRANNE DECIO

La tetra luce

D'una folgore strisciò!

(Un momento di cupo silenzio.)

DECIO

Essa ignara, io penetrai

Il recinto a ogn'uom vietato;

Il delubro io profanai

Alla Diva consacrato:

Se può il ciel bramar vendetta,

Se una vittima egli aspetta,

Questo capo recidete
Che di lauri è cinto ancor.

EMILIA

(Casta Dea, se il nostro amore
È delitto orribil tanto,
Plachi, ah! plachi il tuo furore
Una vittima soltanto.
Per l'eroe t'imploro o Diva...
Decio salva, Decio viva,
E me colgan cento morti
Di spavento, e di dolor!)

PUBLIO, METELLO, GIUNIA, LICINIO, LUCIO, GRAN VESTALE, VESTALI, SACERDOTI

Per le fibre mi trascorre
Qual di morte, orrendo gelo! –
Certo un Dio che il Tebro abborre
Questo dì segnava in Cielo!
Ei d'un padre ha il core infranto,
Ha la gioja volta in pianto,
Del trionfo i lieti carmi,
Nel silenzio del terror! –

DECIO

Padre... (*Supplichevole.*)

LICINIO

Di Roma un Console

Figli non ha.

METELLO

D'eccesso (*Ai Consoli.*)

Nefando, spaventevole
Reo si gridava ei stesso:
Prigion lo chieggo.

PUBLIO

Infrangere

Vuoi tu le leggi? Ei nacque
In sen di Roma, e libero:
Nè a ceppi mai soggiacque
Un cittadin, che i giudici
Pria non dannar.

METELLO

– Lo sdegno

Di Vesta inesorabile
Percuoterà l'indegno
Che ardisse il rito funebre
Turbar! Ministri, il vel. –
A te Vestal sacrilega
Morte, anatèma.
(*Gettando sul capo di Emilia il velo d'infamia.*)

PUBLIO, GIUNIA, GRAN VESTALE, VESTALI

Oh ciel!

METELLO

Ti consacro alle furie d'Averno!

LICINIO, LUCIO e SACERDOTI

Sei già sacra alle furie d'Averno!

Già la morte sul capo ti sta!

Vanne... a te, maledetta in eterno,

Tomba infame la terra darà!...

DECIO

(Sempre trattenuto da Publio.)

Paventate d'un cieco il furore...

Mille prodi un mio grido armerà.

L'universo empirò di terrore...

Roma tutta una tomba sarà!

EMILIA

Non sfidar la celeste vendetta,

Di te stesso, di Roma pietà,

E la tomba che viva m'aspetta

Men tremenda al mio sguardo parrà.

PUBLIO, GIUNIA, GRAN VESTALE, VESTALI

(Ah! la misera un nume difenda,

Se in Ciel spenta non è la pietà...

Dalle fauci di morte tremenda

Solo un nume strapparla potrà)

(Emilia parte fra' Littori: i Sacerdoti e le Vestali la seguono. – Il Senato allontanasi per altra via.

Publio trascina seco Decio: tutto è scompiglio, e terrore.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
IL CAMPO SCELLERATO.
SCENA PRIMA.

Atrio del palagio consolare.

Publio, e molti centurioni.

CENTURIONI

(In tuono minaccioso e tumultuante.)

Il Console ci ascolti...

La cruda legge rompasi...

PUBLIO

Frenate

Gli alteri detti: or giova

La prece usar, non la minaccia; e quando

Vana torni la prece...

CENTURIONI

Allor?

PUBLIO

N'è d'uopo

La spada.

CENTURIONI

Ben t'avvisi

PUBLIO

Il Console si avvanza.

SCENA II.

Licinio, Littori e detti.

LICINIO

Romani, qual vi trae stolta baldanza

A profferir sediziosi accenti

Appo la soglia consolar?

CENTURIONI

Concedi

Grazia.

LICINIO

Per chi?

CENTURIONI

Per la Vestal, che a morte

Danna rigor soverchio.

LICINIO

Io custodisco,

Non distruggo le leggi...

PUBLIO

Ah! s'ella muore,

Altri morrà!... Del figlio tuo lo stato

Chi può narrar? Furente, disperato

S'aggira, ed armi grida, e vuol, di sangue
Civil Roma bruttando,
Salvar colei.

LICINIO

Perverso!

PUBLIO

Egli il governo

Più non ha di se stesso,
Quindi è capace d'ogni nero eccesso!
Se non potrà la vittima
Serbar del giorno ai rai,
Giurò svenarsi: e Decio
Non giura invan, lo sai!
Amor di Roma intera,
Sostegno delle squadre,
Ah! non voler ch'ei pera...
Console sei, ma padre.
Per lui d'amare lagrime,
Mira, ho bagnato il ciglio...
Pietà, signor, del figlio...
Del sangue tuo pietà.

LICINIO

(Ah! non palesi il ciglio
Qual pena in cor mi sta...)

CENTURIONI

Pietà, Signor, del figlio...
Del sangue tuo pietà. –

LICINIO

Addio.

PUBLIO

Ne lasci!

LICINIO

O Publio,

Quando alla patria nuoce,
D'una pietade improvvida
Colpa è sentir la voce...
Esempio di costanza
Ti porga il mio soffrir.
(*Parte seguito da' Littori.*)

CENTURIONI

Udisti! – Or che ne avanza?

PUBLIO

Soltanto il nostro ardir:
(*Con tutto l'ardore dell'amicizia.*)
Il poter di Vesta offesa
Al mio zelo invan contende;
Del suo foco il cor m'accende

Dea più santa, l'amistà.
Corro, amico in tua difesa...
Teco io sfido e leggi, e fato...
Del mio pianto non curato
Meglio il brando parlerà!

CENTURIONI

Sì, del pianto non curato
Meglio il brando parlerà.
(Partono affrettatamente.)

SCENA III

Il Campo scellerato.

Rimbomba il tocco d'un lugubre metallo: alcuni ministri aprono la tomba, destinata ad Emilia: odesi un secondo squillo: s'avanza il funebre convoglio; prima le Vestali, quindi il Collegio de' Flamini, poi Emilia; sopra una bara circondata dai Littori; finalmente il Console Lucio Silano, soldati e popolo.

I FLAMINI

Sfidasti, o perfida = l'ira immortale;
Ti coglie orribile, = ma giusta sorte.
A te sacrilega, = empia Vestale
Morte, ed infamia = Infamia, e morte.

VESTALI

Ahi! questa vittima = d'infausto amore
Al suo terribile = destin soggiace,
Come dal turbine = estinta face!
Come dal vomere = troncato fior!
Per tante lagrime = d'alto dolore,
Numi sì plachino = i vostri sdegni:

POPOLO

Nè sia la requie = de' morti regni
A questa misera negata ancor.

I FLAMINI

Sfidasti o perfida = l'ira immortale;
Ti coglie orribile, = ma giusta sorte:
A te sacrilega, = empia vestale
Morte, ed infamia = Infamia, e morte.

(Intanto vien tolta Emilia dalla bara: ella è coperta di estremo pallore, stupido n'è lo sguardo, che volge lungamente intorno.)

EMILIA

Ove tratta son io? – Perchè s'aduna
Popol cotanto?... Ah! sì, Decio ritorna
Cinto di pompa trionfal!

GRAN VESTALE

Vaneggia!

EMILIA

(Aggirandosi per la scena, s'incontra in Giunia, che piange dirottamente.)

Giunia! *(Riconoscendola, dopo averla attentamente osservata.)*

Piangi! e perchè? – Gli umidi rai
Asciuga... È lieto questo dì!... Non sai?
Dal Campidoglio all'ara
Ei verrà d'imeneo... pria che alle pugne
Traesse, mel promise... I numi udranno
Il nostro voto nuzial!

GIUNIA

Che affanno!...

EMILIA

Ah! mira: gl'incensi già fumano intorno!
Ascolta d'imene i grati concenti!...

GIUNIA

Amica infelice!... orribile giorno!...
Il pianto mi vince... mi tronca gli accenti!...

EMILIA

Io corro all'altare... già Decio s'appressa!...
Per troppo contento è l'anima oppressa!

GIUNIA

La gioia in quel volto mi colma d'orrore!
Non è sì funesto di morte il pallore!

EMILIA

La destra mi porgi... Ne avvinser gli Dei...
Ah! stringimi al seno... mio sposo tu sei!...

GIUNIA

Delirio tremendo!... Immerger nel petto
Mi sento un pugnale ad ogni suo detto!

EMILIA

Un riso de' numi, un sogno d'amore
Sarà la mia vita, divisa con te!

GIUNIA

No, più non sarebbe, squarciato il mio core,
Se fosse quel marmo, dischiuso per me!

(Emilia, tutt'assorta nel suo vaneggiamento, con la gioia nel volto, col sorriso fra le labbra trovasi presso il sepolcro: romba l'ultimo tocco del bronzo funereo: ella si scuote, volge un guardo alla tomba, e mettendo un grido acutissimo, resta inorridita fra le braccia di Giunia.)

SCENA IV.

Metello e detti.

METELLO

Che veggio!... il bronzo lugubre
Suonò la terza volta,
E l'esecrata vittima
Ancor non fu sepolta!
(Sottovoce, e rapidamente a Lucio.)
Roma è in tumulto!... Decio

S'avanza in armi.

LUCIO

Olà?

Si compia il rito.

(Ai Littori, che traggono Emilia verso la tomba.)

GIUNIA

Emilia!...

GRAN VESTALE, VESTALI

Oh istante!...

EMILIA

Giunia!...

METELLO e FLAMINI

Va...

(Emilia fugge un istante da' littori, e corre a Giunia.)

EMILIA e GIUNIA

L'ultima volta stringimi,

L'ultima volta al seno...

Morir potessi, ahi misera,

Fra queste braccia almeno!

Talor, deh! vieni a gemere

Del mio sepolcro accanto...

Asperso del tuo pianto,

Infame non sarà

Verrò deserta a gemere

Del tuo sepolcro accanto...

Tutta la vita in pianto

L'amica tua vivrà!

GRAN VESTALE, VESTALI

Chi può frenar le lagrime

Ha di macigno il cor!...

EMILIA

Compagne, in me specchiatevi.

Per sempre addio...

(Discende: il sepolcro è rinchiuso.)

GIUNIA, GRAN VESTALE, VESTALI, POPOLO

Che orror!

(Odesi strepito d'armi, che sempre più si avvicina.)

METELLO

Odi! *(A Lucio.)*

GRAN VESTALE, VESTALI

Che fia!...

METELLO

S'appressa

Il suon dell'armi... Orrida pugna io scorsi...

Dell'amico in difesa

Spento Publio cadea... furor di morte

Ne' detti, e negli sguardi

Decio spirava... – Eccolo, ei giunge!...

GIUNIA

(Ah tardi!...)

SCENA ULTIMA.

Decio con pochi seguaci, altri soldati, e detti, quindi Licinio Murena, con Littori.
(*Dopo breve zuffa, i seguaci di Decio son respinti, egli solo si avvanza, gridando.*)

DECIO

Emilia!... Ov'è?

GIUNIA, GRAN VESTALE, VESTALI

Sepolta.

DECIO (*Furioso a Metello.*)

A me la rendi,

O trema!

METELLO

Folle!

DECIO

Trema!

LICINIO (*Sopraggiungendo.*)

Io ti dichiaro

Nemico della patria.

METELLO

Io de' Celesti.

DECIO

Ah! barbaro!...

(*Come fuori di senno si avventa contro Metello: Licinio si frappone, facendo scudo del suo petto al Sacerdote. Decio inorridito volge rapidamente il brando in se medesimo.*)

Si mora...

LICINIO e LUCIO

Oh Dei!

GIUNIA, GRAN VESTALE, VESTALI

Che festi!...

DECIO

(*Trascinandosi verso la fossa di Emilia.*)

Su quella tomba... io voglio almeno

Spirar quest'alma... già... fuggitiva...

T'aspetto... Emilia... di Stige... in riva...

La vita io lascio... ma ... non ... l'amor!

(*Spira.*)

METELLO e SACERDOTI

Son vendicati gli Eterni appieno!

Ahi! Dì tremendo!...

LICINIO

Fui genitor!

(*Coprendosi il volto col manto.*)

FINE.

CRISTINA DI SVEZIA

Tragedia lirica in tre parti

Musica di Giuseppe Lillo – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1841

PERSONAGGI E INTERPRETI

CRISTINA	Fanny Marray (soprano)
CARLO-GUSTAVO	Anafesto Rossi (tenore)
IL MARCHESE GIOVANNI MONALDESCHI	Giovanni Reina (baritono)
IL CONTE SENTINELLI	Giovanni Orazio Cartagenova (basso-baritono)
GIULIA	Eloisa Buccini (mezzosoprano)
ADOLFO	Domenico Ceci (tenore)
PIERO	Michele Benedetti (basso)

CRISTINA|DI SVEZIA|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE PARTI*| PARTE I. L'ABDICAZIONE|PARTE II. IL PAGGIO|PARTE III. UN'ORA TREMENDA|DA RAPPRESENTARSI|NEL REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI|Dalla Tipografia Flautina|1841.

Epoca di composizione: 1839-1840.

Prima rappresentazione: 21 gennaio 1841.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: L'ABDICAZIONE.

Nel giorno dell'abdicazione della Regina Cristina, nella Reggia c'è chi prega Dio affinché il nuovo sovrano sia l'immagine terrena della giustizia divina (I, 1). Il nobile Sentinelli è invece arrabbiato perché non accetta che il suo rivale Monaldeschi sia incoronato. Egli rivela ad Adolfo che alla delusione s'aggiunge l'amarezza di dover tornare in Italia, sua patria, ove un uomo ha sedotto ed abbandonato sua nipote, causando così la morte della ragazza e di sua madre, che ha chiesto a lui di vendicarle (I, 2). Giungono dei cavalieri e invitano Sentinelli a colloquio con la Regina (I, 3).

Nell'atrio della reggia avanzano due persone con un bambino; entrambe indossano abiti maschili, ma una è donna: Giulia, che procede decisa, nonostante le raccomandazioni di Piero di andarsene via poiché tutti la credono defunta (I, 4). Cori festosi accolgono la Regina, che ascende al trono, invita accanto a sé Carlo-Gustavo (I, 5) e lo proclama Re di Scozia. Monaldeschi è dispiaciuto, Sentinelli si rallegra. Mentre tutti acclamano il nuovo re, Giulia si avvicina a Monaldeschi, che la riconosce. Nello stesso istante Cristina s'accosta a lui e gli dichiara il suo amore, poi prosegue, così Giulia può raccontargli che, dopo essere stata abbandonata, sua madre l'aveva rinchiusa in casa ed aveva diffuso la notizia della sua morte. Poco dopo la madre era morta e lei s'era messa in cammino per raggiungerlo (I, 6). Monaldeschi è sbigottito, ma abbraccia commosso il figlio che Piero gli mostra (I, 7), poi viene raggiunto da Cristina che, vedendo ai suoi piedi un giovane implorante (ovvero Giulia), lo nomina suo paggio ed invita entrambi a partire in nave con lei (I, 8).

PARTE SECONDA: IL PAGGIO.

In una sala del Palazzo di Fontainebleau le dame cercano di rallegrare Cristina, che deve sposarsi l'indomani ma appare triste (II, 1). Sentinelli le si avvicina e le rivela d'essere tradita. A conferma, le porge un foglio che attesta la promessa di Monaldeschi di fuggire nella notte (II, 2). Lei stenta a credere a quelle parole e Sentinelli dà ordine ad Adolfo di consegnare il foglio all'interessato e s'allontana accanto a Cristina che è fremente d'ira (II, 3).

Scende la sera e Giulia attende il suo sposo per fuggire (II, 4). Monaldeschi arriva in ritardo, si dice preoccupato per un foglio di Piero recapitatogli da un tipo strano e sollecita la partenza, in modo da evitare le nozze previste per l'indomani (II, 5). Cristina li raggiunge, rimprovera Monaldeschi e gli chiede il nome della donna con cui la tradisce, ma lui si rifiuta di rivelarlo. Lei lo minaccia mostrandogli Piero e il bimbo. Giulia, spaventata, invoca il figlio e allora Cristina capisce di essere stata tradita da entrambi e minaccia di ucciderli. Monaldeschi confessa di essersi sposato con Giulia cinque anni prima, di essere poi partito e di aver ben presto ricevuto la notizia della morte della sua sposa. Ora che sa che Giulia è viva, non può unirsi in nuove nozze (II, 6). Cristina non gli crede e ordina alle guardie di incarcerare ed uccidere entrambi (II, 7).

PARTE TERZA: UN'ORA TREMENDA.

Nel Palazzo di Fontainebleau Sentinelli interroga Piero e scopre così che Giulia è sua nipote. Il suo odio per Monaldeschi aumenta e, per vendicarsi, decide di dire a Cristina che le nozze tra Giulia e Monaldeschi sono false (III, 1). Lo raggiunge Cristina e lui accusa Monaldeschi di ripetuto tradimento nei suoi confronti. Lei giura di condannarlo a morte (III, 2) e riferisce subito alla corte tale decisione. Tutti l'invocano d'essere clemente, ma lei è irremovibile (III, 3).

Monaldeschi, rinchiuso nella sua stanza, pensa al suo triste destino e si dispiace per Giulia (III, 4). Quando Sentinelli gli reca la sentenza, esprime il suo ultimo desiderio: rivedere il figlio. Sentinelli rifiuta e lui rivolge a Dio la sua preghiera (III, 5). Cristina s'avvicina furtiva alla sua porta ma, sentendolo pregare, retrocede (III, 6) e s'imbatte in Giulia che le chiede d'uccidere anche lei e suo figlio. Cristina si commuove e le promette di salvare Monaldeschi (III, 7), che però s'accascia ai loro piedi, perdona tutti e spira invocando il perdono di Dio (s.u.).

CRISTINA

DI SVEZIA.

Tragedia lirica in tre parti.

PARTI I. L' ABDICAZIONE.

PARTI II. IL PAGGIO.

PARTI III. UN' ORA TREMENDA.

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Klautina

1841.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori saranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

Poesia di SALVADORE CAMMARANO.

Musica del maestro GIUSEPPE LILLO.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI Architetto de' Reali Teatri.

Direttore ed inventore delle Decorazioni e Capo Scenografo Sig. DOMENICO FERRI.

Pittori architetti - Signori *Angelo Belloni, Gaetano Sandri, Nicola Pelandi.*

Pittori paesisti - Signori *Francesco Bortolotti, Leopoldo Galluzzi, Luigi Gentile.*

Figurista - Sig. *Raffaele Mattioli.*

Allievi della scenografia - Signori *Giuseppe Castagna, Vincenzo Fico.*

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri.*

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, Sig. *Bartolomeo Franchini.*

Direttori e Capi macchinisti, Sig. *Fortunato Quériau e Domenico Pappalardo.*

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume.*

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi.*

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono.*

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali Signor *Orazio Cerrone.*

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice.*

PERSONAGGI.

CRISTINA, regina di Svezia,
Signora *Marray*.

CARLO-GUSTAVO, principe palatino,
Signor *Rossi*.

IL MARCHESE GIOVANNI MONALDESCHI,
Signor *Reina*.

IL CONTE SENTINELLI,
Signor *Cartagenova*.

GIULIA,
Signora *Buccini*.

ADOLFO, scudiere di Sentinelli,
Signor *Ceci*.

PIERO, vecchio familiare di Giulia,
Signor *Benedetti*.

Un fanciullo, figlio di Monaldeschi, e di Giulia, Dignitari della Svezia, Cortigiani d'ambo i sessi,
Paggi, Soldati, Popolo.

La prima parte ha luogo in Upsal, le altre due a Fontainebleau. L'epoca è oltre la metà del secolo XVII.

PARTE PRIMA.
L'ABDICAZIONE.
SCENA PRIMA.

Appartamenti nella Reggia: spunta il giorno.

Voci dall'interno della Reggia.

A te dalla polve, o nume clemente,
I voti preghiamo di tutta una gente;
All'uomo chiamato di Svezia sul trono
I sacri doveri tu parla d'un re:
Gli seggano accanto giustizia e perdono,
In terra un'immagine sia vera di te.

SCENA II.

Sentinelli, Adolfo.

SENTINELLI

(Si avvanza taciturno e concentrato; il suono della prece lo scuote, ed ira tremenda lampeggia nel di lui sguardo.)

Il sospetto è certezza... oggi la fronte
Al mio rival, Cristina,
Del serto cingerà!... Terribil giorno!...
Monaldeschi mio re?... Questa parola
Un inferno racchiude!

ADOLFO

Calmati...

SENTINELLI

O folle ambizion delusa!...

O mie vane speranze!...
Sognai due lustri! – Ed alla patria sponda
Riedere abborro... l'incantato cielo
D'Italia, un fosco velo
Per me ricopre!

ADOLFO

Che favelli?

SENTINELLI

Apprendi

Tutta la mia sciagura.
Un occulto amatore a mia nepote
Mancò di fede, e sparve:
Della tradita vittima la madre,
O mia suora infelice!
Morì d'ambascia... e me lontan chiamando,
Fioca la voce, col singhiozzo estremo
Chiese vendetta... – In rimembrarlo io fremo!
Quella voce, quel singulto
Nel mio petto ha sempre un eco...

La memoria dell'insulto
Sempre viva io porto meco...
L'ho scolpita nella mente,
È la spina del mio cor...
Gronda sangue eternamente
La ferita dell'onor!

SCENA III.

Un drappello di Cavalieri, e detti.

CAVALIERI

Chiese di te sollecita
La regal donna, o Conte.

SENTINELLI

Chiese di me?...

CAVALIERI

Qual torbida

Nube ti siede in fronte!

Perchè sì tristo?

ADOLFO

Ah! simula...

(Piano a Sentinelli.)

SENTINELLI

Tristo!... Che dite?... lo?... No.

CAVALIERI

(Con accento di viva esultanza.)

È giorno di letizia

Il giorno che spuntò.

SENTINELLI

(Ira mortal, terribile)

Stammi sepolta in core...

Altrui svelarmi, e perdere

Un tuo balen mi può!

(I cavalieri ripetono l'espressione di loro gioja.)

Quest'importuno giubbilo

Raddoppia il mio furore!...

Vorrei per tutti estinguere

La pace ch'io non ho.)

ADOLFO

(Sempre piano a Sentinelli.)

Pensa ove siam!... nascondersi

Un delator qui può!

CAVALIERI

È giorno di letizia

Il giorno che spuntò!

(Partono.)

SCENA IV.

Atrio della Reggia. – Il trono da un lato, dall'altro vasta porta chiusa: nell'esterno magnifica veduta della Città, con mare in fondo, adorno di molte navi.

Le aure portano il rimbombo della gioia popolare: dopo qualche istante si avvanza Giulia, coperta di spoglie virili, seguita da Piero, che tragge a mano un fanciullo.

PIERO

Ove t'inoltri, sconsigliata!...

GIULIA

Udisti

Qual nome risuonava

Di bocca in bocca!... Vaneggiar mi sembra!...

Il diadema regale

Pende sul capo suo!... D'una rivale

Appresso il trono!...

PIERO

Estinta egli ti crede;

Quindi...

GIULIA

Ma vivo... io vivo!

E giungo in tempo! Se rapir si tenta

Il padre al figlio mio, terribil grido

Sorgerà dal mio petto

Palesator del vero...

(Odoni lieti suoni.)

PIERO

Ahimè! s'avanza

L'Augusta donna!...

GIULIA

E accanto ad essa... Oh cielo!...

Monaldeschi!

PIERO

Ti frena... *(Traendola verso il fondo.)*

GIULIA

È fiamma il sangue mio!

PIERO

Respiro appena!

SCENA V.

Cristina, Monaldeschi, Sentinelli, Adolfo, Dignitari della Svezia, Cavalieri, Dame, Paggi, e guardie da un lato; il popolo dal fondo.

(Cristina ascende al trono, i grandi la circondano, risuona in tanto allegra musica, e dicesi il seguente)

CORO

Sgorghi di gioia immenso grido,

Come torrente spezzato il gel.

Pura è la gioia d'un popol fido,
E sempre un eco ritrova in ciel.

CRISTINA

Grandi, guerrieri, popolo, chiedeste
Un regnator; lo avrete.
Ma pria giurar dovete
Al mio voler cieca obbedienza.

GLI ALTRI

E tutti

Noi lo giuriam.

CRISTINA

T'appressa

Carlo-Gustavo

(Verso la porta di fronte al trono.)

SCENA VI.

Carlo-Gustavo, e detti.

TUTTI, TRANNE CRISTINA E CARLO

Il Duce!...

CRISTINA

A questa fronte muliebri il serto
È grave troppo, sul tuo crin riposi:
È tuo, principe, il trono;
Per sempre io ne discendo.

GRANDI e POPOLO

Come!...

SENTINELLI ed ADOLFO

(Possibil fia!...)

GIULIA e PIERO

(Cielo...)

MONALDESCHI

(Che intendo!...)

CRISTINA

Salve Carlo-Gustavo
Monarca della Svezia.

GRANDI e POPOLO

E che! Regina?...

CRISTINA

Popol serba la fede, al re t'inchina.

(Il popolo, ed i grandi, tratti dall'esempio di lei, si prostrano innanzi a Carlo-Gustavo.)

Al tuo piede un regno intero

Or favella col mio detto:

Questo regno, a te soggetto,

In te spera, fida in te,

L'innocenza il giusto, il vero

Covri all'ombra del tuo manto,

Dell'oppresso asciuga il pianto,
E il maggior sarai dei re.

MONALDESCHI

(Notando il giubbilo che sfavilla negli occhi di Sentinelli.)

(Mal di gioja sfolgoreggia
Chi desia vedermi oppresso.

Alma vile, io son lo stesso;
La mia luce è tutta in me)

GIULIA e SENTINELLI

(Qui ciascun dubbioso ondeggia:

Solo un core, il mio gioisce...

L'atro nembo appien sparisce,
Che offuscava il sol per me!)

CARLO

Imitarti fia mio vanto; (a Cristina)

Sarò giusto al par di te.

GRANDI e POPOLO

Dell'oppresso asciuga il pianto,

E il maggior sarai dei re.

CARLO

(Volgendosi al popolo, in tuono solenne.)

Le sorti della Svezia

Vegliar qual padre amante

Io giuro.

CRISTINA

Dei ripetere

Al re dei regi innante,

Entro l'augusto tempio,

L'alta promessa. – Udrai

Poscia gl'irrevocabili

Dritti che a me serbai.

CARLO

Fian leggi.

CRISTINA

Se il consenti,

Sciorrò le vele ai venti

Fra poco.

CARLO

Il ciel ti guidi.

CRISTINA

Viva di Svezia il re.

(Il popolo ripete l'acclamazione, ed accompagna il re, che accerchiato dai grandi s'incammina al tempio. Intanto Giulia, rimasta sin'ora confusa tra la moltitudine, coglie destramente l'opportunità del movimento universale, e si accosta a Monaldeschi, il quale gettando sovr'essa uno sguardo, par tocco da fulmine.)

MONALDESCHI

(Ah!... Non è ver... travidi...

Pur... quel sembiante!... Ahimè!...)

CRISTINA (*Accostandosi a Monaldeschi.*)

Il mio cor, non il mio soglio
Cento volte a me chiedesti;
Sin che un palpito gli resti
Fido ognora, e tuo sarà.
Il mio crin del serto io spoglio,
Ma regnar su te mi lice...
No, regina più felice
Mai la terra non avrà!

MONALDESCHI

(Ah! m'aperse quello sguardo
Un abisso tenebroso!...
Dall'eterno suo riposo
Un estinto sorgerà!
In un punto agghiaccio ed ardo!...
Manca il senno... il cor mi trema!...
No, più smanie l'ora estrema,
Più terrori non avrà!)

GIULIA

(Spiega in me l'usato impero
Quello sguardo, quel sembiante!...
Qual d'amor nel primo istante
Palpitando il cor mi sta!...
Non so ben se temo, o spero...
L'alma ho tutta inebbriata...
D'una moglie sventurata,
D'una madre, o ciel pietà.)

SENTINELLI

(Fu balen che striscia e passa
La grandezza del protervo!...
Cenni altieri quale a servo
Egli a me non parlerà.
Nella polve, o stolto, abbassa
Quella fronte abbominata:
La tua stella è tramontata,
E mai più non sorgerà!)

PIERO

(D'una moglie sventurata,
D'una madre, o ciel pietà)

LA CORTE DI CRISTINA

(Si turbò la sua giornata!...
Senza rai tramonterà!)

(*Cristina parte, tutti la seguono, tranne Monaldeschi, Giulia, e Piero.*)

GIULIA

(*Sottovoce a Piero intanto che il corteggio di Cristina si allontana.*)
Va... col fanciul ritratti

Brev'ora. – Monaldeschi?

MONALDESCHI

Ah!... Non è sogno!...

Sei tu?... La preda sua

Rese la tomba!

GIULIA

Sposo mio...

MONALDESCHI

Favella

Sommessamente.

GIULIA

Quai sciagure atroci

Su me piombaro, al tuo sparir!

MONALDESCHI

Colpito

Da sentenza feral sotto mentito

Nome, a lungo di Pesaro le mura

Ebbi ad asil, ma noti

Erano i miei vestigi...

Ad evitar la scure

Il bel paese abbandonai... Pur giunto

Su questi lidi, un foglio

Al tuo servo fedel tutte narrava

Le mie vicende. Menzognere adunque

Fur le cifre di Piero

Che te spenta dicean?

GIULIA

Fu menzogniero

Il grido, che traeva

Lui medesmo in error. L'austera madre

Credè fallace il nodo

Che a te mi strinse, ed a celarne l'onta,

Me di castel deserto

Chiuse fra le pareti, e voce sparse

Di mia subita morte.

MONALDESCHI

Cielo!... e fra quelle porte?...

GIULIA

Un lustro giacqui... Sin che il fato aperse

Il materno sepolcro...

(Tergendosi una lagrime.)

Allor guidata

Dal vecchio Piero, in traccia

Volai del mio consorte.

MONALDESCHI

In quale istante

Qui giungi, o donna!... Il nostro imene!...

GIULIA

Avvinse

Con doppio nodo il ciel.

MONALDESCHI

Che dir vorresti?...

SCENA VII.

Ad un cenno di Giulia, si avvanza Piero, col fanciullo: i suddetti.

GIULIA

Mira.

MONALDESCHI

Ebben... quel fanciullo?...

GIULIA

Ancor t'arresti!

D'abbracciarlo, interno moto

Non ti dice?

MONALDESCHI

Un senso ignoto

Chiama il pianto sul mio ciglio,

Tutto il cor m'intenerì!

Egli... forse... egli è?...

GIULIA

Tuo figlio.

MONALDESCHI

Figlio mio!... mio figlio!...

(Stringendolo al seno.)

GIULIA e PIERO

Ah! sì...

MONALDESCHI

In quel viso di me stesso

Le sembianze io miro accolte

Sì m'abbraccia... in questo amplesso,

Parmi esistere due volte!

O del sangue arcani dritti

Io vi sento nel mio cor!

GIULIA

Ecco il padre che chiedesti,

De' tuoi baci or tu l'inonda...

Tanto il ciel pregar sapesti,

Ch'ei tue brame alfin seconda.

PIERO e GIULIA

Ciel, speranza degli afflitti,

Figlio aita, e genitor.

(Rimbomba dalle navi un colpo di cannone.)

MONALDESCHI

Della partenza il segno!... Ahi! chi mi scuote

Dal mio sopor!... Tremendo
Precipizio mi cinge, e via di scampo
Non discerno...

GIULIA

Fuggiam...

MONALDESCHI

Stolta, che parli?

Sin ch'io provveda t'allontana, e quindi...

GIULIA

Giammai...

(Avviticchiandosi a Monaldeschi.)

PIERO

T'arrendi...

GIULIA

No...

MONALDESCHI

Cristina!

(Scorgendola da lungi.)

Cedi...

Mi lascia... *(Liberandosi dalle sue braccia.)*

GIULIA *(Stringendo le sue ginocchia.)*

Pria calcar denno i tuoi piedi

Queste membra infelici...

(Piero, traendo il fanciullo, ha già oltrepassato l'atrio, ove si arresta confuso tra il popolo, accorso alla partenza di Cristina.)

SCENA VIII.

Cristina, Sentinelli, Cavalieri, Dame, Paggi, e detti.

MONALDESCHI

(Ah!...)

CRISTINA

Monaldeschi,

Quel vago giovinetto a che prostrato

Onde s'affanna? e chi è desso?

GIULIA

Io?...

MONALDESCHI

Taci...

(Sommessamente a Giulia.)

CRISTINA

Favella.

GIULIA

Io son...

MONALDESCHI

Congiunto

Ei m'è di sangue... acerba

La sorte a lui fe guerra...
Orfano e solo, abbandonò la terra
Un dì sua culla... ed al mio piè chiede
Soccorso, aita.

CRISTINA

Il nome suo?

GIULIA

M'appello...

MONALDESCHI

Giulio.

CRISTINA

De' paggi miei

Lo copra la divisa.

(Ad alcuno della sua corte.)

Partasi. *(Avviandosi con tutto il corteggio.)*

SENTINELLI

(Seguendo Cristina e gettando sovra Monaldeschi uno sguardo feroce.)

(Ancor il fato all'odio mio

Non t'involò!)

POPOLO

Donna reale, addio.

MONALDESCHI e GIULIA

(Con rapido accento, ed abbracciandosi, intanto che Cristina ed il seguito di lei ascendono alle navi.)

Ci persegua il più nero destino,

Ci colpisca la morte più cruda

Una tomba che insieme ne chiuda

Or negarci la terra non può...

(S'incamminano verso le navi.)

VOCI CONFUSE DALLE NAVI

V'affrettate... sul flutto marino

Surse il vento, e propizio spirò.

(Piero col fanciullo si riuniscono a Monaldeschi e Giulia; nel tempo istesso cade la tenda.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

IL PAGGIO.

SCENA PRIMA.

Sala nel palagio di Fontainebleau.

Da un lato uno sgabello ed un'arpa: in fondo tavolo, su cui molti volumi; Cristina vi siede accanto, appoggiando ad essa il gomito, e la fronte alla mano. Sul davanti le Dame e Giulia, in abbigliamento di paggio, osservando la silenziosa tristezza di Cristina.

DAME (*Sommessamente fra loro.*)

Per lei d'imene i cantici

Al nuovo di s'udranno,

Pur sembra in petto ascondere

Alcun molesto affanno!

(*Rivolgendosi a Giulia, sempre a voce bassa.*)

Sveglia dell'arpa, o Giulia,

Sveglia la muta corda:

Lieti pensieri e teneri

All'alma sua ricorda:

Intuona il canto usato,

Quel canto a lei sì grato

Che scende nel suo cor

Qual brina in grembo al fior.

GIULIA

(*Facendo forza a se medesima, preludia sull'arpa, quindi scioglie la voce al canto.*)

È sogno mentitore

La gioja del poter.

Amor, soltanto amore

È fonte di piacer.

Del grado invidiato

Che giova lo splendor?

D'un core innamorato

È trono un fido cor.

(*La sua voce è tremante, interrotti i suoni dell'arpa.*)

SCENA II.

Sentinelli, e dette.

SENTINELLI

Donna real, concedi

Ch'io ti favelli. –

CRISTINA (*Dopo aver notato il grave contegno di Sentinelli d'un cenno accommiata la sua corte.*)

Ebben? Turbato sembri!

SENTINELLI

Cruda, mortal ferita

Deggio aprirti nel cor! Tu sei tradita.

CRISTINA

Io tradita!... Da chi?

SENTINELLI

Da tal, che prova
Unica in terra ebbe d'amor.

CRISTINA

Sconvolta
Ó tutta l'alma!... Esser potria?...

SENTINELLI

M'ascolta.
Giunti sul franco lido,
Mal celata tristezza in fronte apparve
Di Monaldeschi.

CRISTINA

È vero!

SENTINELLI

Ne lamentasti meco, ed esplorati
Foro i suoi passi: conferenze arcane
Ebbe con Giulio: un dì, mancava il raggio
Del sol, tutto romito uscir dal parco
Fu visto, e la vicina
Soglia di rozzo tetto
Varcar.

CRISTINA

Finisci. Ed ivi?...

SENTINELLI

Un pargoletto
Ivi ha stanza, ed un vecchio. —
La nave tua molte seguìro, ed una
Costor qui trasse.

CRISTINA

Nulla intendo!

SENTINELLI

(Porgendole un foglio.)

Leggi.

CRISTINA

Qual foglio mai?

SENTINELLI

Sorpreso
Fu dalle cure mie.

CRISTINA

Lo scrisse?...

SENTINELLI

Il veglio
A Monaldeschi.

CRISTINA

(Spiega il foglio e legge avidamente.)

» Esecutore io veglio

De' cenni tuoi: provvidi

Tre fervidi corsieri,
Onde accertar la nostra fuga. – Vieni
Come il dì cada, e troverai del parco
Al limitar dappresso
Me, con tuo figlio.» Cielo!...

SENTINELLI

Intendi adesso?

CRISTINA (*Fremente.*)

Ei fuggir!... – Che lessi!... – Un figlio!...

SENTINELLI

(Il velen discese al core!)

CRISTINA

Negro vel mi sta sul ciglio!...

Monaldeschi?... (*Volgendo la parola a Sentinelli.*)

SENTINELLI

È un traditore.

CRISTINA

Monaldeschi?... Non è vero...

Chiudi il labbro menzogniero.

Queste cifre ha simulate

Rio livor, che a lui fa guerra...

D'alme infide, scellerate

Non fu mai penuria in terra;

Ma tradir nel punto istesso

E doveri, e fede, e amor?...

Mai non giunse a tanto eccesso

non fu mai sì vile un cor!

SENTINELLI

Tu parlasti un fero accento!

Ma sfuggito nello sdegno

Non mi punse. Il tradimento

Chiaro fia di quell'indegno.

CRISTINA

Bada! Il cor tu m'hai trafitto!...

Conte!... bada!...

(*Sentinelli fa cenno verso la porta.*)

SCENA III.

Adolfo, e detti.

SENTINELLI

A cui fu scritto

Questo foglio immantinente

Fida porga, ignota mano.

Opra cauto.

ADOLFO

A ogn'uom vivente

Occultato fia l'arcano.

SENTINELLI

Va. (*Adolfo esce.*)

Sorprender tu potrai

Nella fuga il mancator.

Qual mentì conoscerai!

CRISTINA (*Con scoppio d'ira eccessiva, fin'ora trattenuta a stento.*)

Oh tremendo mio furor!

Vieni... del ver terribile

La larva si dilegui...

Vieni, un supplizio imparami

Che al suo fallir si adegui. –

Tramonta o sol... più rapido

Cedi alla notte il campo...

Ah! di quell'ira avvampo

Che perdonar non sa!

SENTINELLI

Per lui dal soglio scendere

Il mondo già ti vide,

Or ti vedrà ludibrio

Delle sue brame infide.

Di nera macchia il perfido

Ha il nome tuo lordato!...

Quel sangue detestato

Lavarla sol potrà.

(*Partono.*)

SCENA IV.

Il parco di Fontainebleau.

(*La scena resta qualche tempo vota, intanto il cielo s'imbruna.*)

GIULIA

Posa la terra, già si mostra in cielo

Qualche romita stella. – È questa l'ora,

Questo il vial de' salici, ed ancora!... –

Sorgea forse un inciampo?... Ahimè! son lunghi,

Angosciosi gl'istanti

Che precedon la fuga!... I rami scuote

L'aura notturna, o fu mutar di passi

Il suon che intesi? – Alcuno

S'avanza...

SCENA V.

Monaldeschi, e detta.

GIULIA

Monaldeschi?

MONALDESCHI

Sei tu! (*Preoccupato.*)

GIULIA

Finor tremai...

MONALDESCHI

Crudel sospetto

Mi turba...

GIULIA

Oh ciel!...

MONALDESCHI

Di Piero

Tardi mi giunse un foglio, e messaggiero

Ambiguo lo recò.

GIULIA

Gelar mi fai!

MONALDESCHI

Pur non giova esitar, che al dì novello

Essa m'attende all'ara...

A nostra fuga il fato arrida...

(*Pigliando risoluto Giulia per mano, ed incamminandosi.*)

SCENA VI.

Cristina, seguita da Sentinelli e da tutto il di lei corteggio, paggi con torchi accesi.

Guardie, e detti.

CRISTINA

Il fato

Al mio furore t'abbandona, ingrato.

MONALDESCHI E GIULIA

(Siam perduti!)

CRISTINA

Sconoscenti,

Ambo dunque mi tradite!

O il più infame dei viventi,

Or perchè le luci ardite

Da me svolgi! – Ammutolisci?

Tremi, vile? impallidisci?

N'hai ben d'onde! Io tutto appresi.

MONALDESCHI

Tutto!... (*Con estremo sgomento.*)

CRISTINA

Il nome di colei

Il tuo labbro a me palesi:

Qui, d'innanzi agli occhi miei,

Qui sia tratta... Ov'è l'audace?

MONALDESCHI

(Io respiro!...)

CRISTINA

Ancor si tace?

Monaldeschi!

(Imperiosa e minacciante.)

MONALDESCHI

Tu puoi darmi

Cruda morte fra tormenti,

Ma il segreto ad involarmi

Tu non basti.

CRISTINA

Alteri accenti

Parli, o stolto! – Trema!... trema!...

Hai sfidata un'ira estrema!

In mia possa è un'altra vita!

Ed io...

SCENA VII.

Piero, ed il fanciullo tra guardie, e detti.

CRISTINA

Mira, traditor.

(Accennando il fanciullo.)

GIULIA

Ciel!... mio figlio...!

(Con grido involontario, che lo spavento materno ha strappato al suo cuore, più che alle sue labbra.)

MONALDESCHI

Ah!...

(Atterrito dalle parole di Giulia.)

CRISTINA, SENTINELLI, CORO

Che!...

MONALDESCHI

(Tradita

S'è l'incauta...)

GIULIA

(Oh mio terror!...)

(Monaldeschi trema dal capo alle piante; tutti si affollano intorno a Giulia. Cristina, afferrandole un braccio, in lei fissa terribile lo sguardo; l'ira non le concede la favella, ma quello sguardo è più fiero di mille minacce: il pallore della morte sta sulla fronte di Giulia; essa cade a' piè dell'offesa donna.

—

Momenti di spaventevole silenzio.)

CRISTINA

Oh mentito, abbietto core!... *(A Giulia.)*

Oh perverso, infido mostro!... *(A Monaldeschi.)*

Grande, immenso è il mio furore...

Quasi al par del fallo vostro!

Merta il nero tradimento

Cento morti atroci, e cento...

E svenarvi, o scellerati,
Una volta io sol potrò!
MONALDESCHI e GIULIA
(Sfolgorò tremendo lampo!
Dell'arcano il velo è tolto!
Nulla via riman di scampo...
Alla tomba ho il piè già volto.
Premio forse a me si serba
Là, nel ciel di morte acerba,
Ma possanza della terra
Me salvare omai non può.)

SENTINELLI
(Il veleno che serpeggia
Fu da me, da me versato!
Quest'incendio che fiammeggia
Io primiero l'ho destato!
Anni, ed anni a brani il core
Mi squarciò mortal furore,
Ma il piacer d'un tal momento
Anni, ed anni compensò!)

PIERO
(L'ora vostra, o sventurati,
Rio destino già segnò!)

CORO
(Ira giusta per gl'ingrati
Nel suo petto divampò!)

CRISTINA
(Volgendosi alla sua corte, ed in tuono solenne.)
Quando il regal mio seggio
Abbandonai per esso,
Su tutto il mio corteggio
Poter mi fu concesso
D'alta giustizia: io fui
Dall'empia, da costui
Tradita; al fallo orribile
Morte si debbe.

PIERO
Morte!...

MONALDESCHI
Ingiusta sei... la misera
Da un lustro è mia consorte.

SENTINELLI
Che sogni?...

CRISTINA
Temerario!
Dunque lo sguardo infido
Ardisti a me rivolgere,

D'altra già sposo?

MONALDESCHI

Un grido

Bugiaro, a me fè crederla

Estinta...

SENTINELLI

Quai pretesti!...

CRISTINA

Che il ver favelli or provami.

MONALDESCHI

Quanto narraì, contesti

Quel vecchio...

SENTINELLI

Il turpe complice,

D'un turpe amor!

MONALDESCHI

Lo giuro

Innanzi al cielo, io...

CRISTINA

Perfido,

Chiudi quel labbro impuro...

GIULIA

Credi...

CRISTINA

Osi tu!...

SENTINELLI

Deluderti

Si tenta.

CRISTINA

Stolti!... Olà?

(Alle guardie, che si avanzano.)

Sian custoditi.

MONALDESCHI

Ascoltami...

GIULIA

O donna...

CRISTINA

Taci. *(A Giulia.)* Va. *(A Monaldeschi.)*

MONALDESCHI e GIULIA

Ti commova l'acerbo mio pianto...

Ella/Egli viva... me svena soltanto...

Non ti acciechi uno sdegno mortale...,

L'ire ingiuste condanna il signor...

Pensa, o donna, a quel punto fatale

Ch'uopo avrai d'implorarne il favor.

CRISTINA

Alme inique cessate ... tacete...

Nuove furie nel sen m'accendete!...
Più mi sprona quel pianto a vendetta,
Ecco è tosto al ferito mio cor.
Sangue, sangue domanda ed aspetta,
E non pianto, il mio giusto furor.

SENTINELLI

Arma il petto di sdegno feroce,
Di pietà non vi giunga una voce;
Non la merta l'uom vile che inganna,
Con gl'iniqui è giustizia il rigor...
Tali eccessi anche il cielo condanna;
Ei punisce, punisci tu ancor.

(Cristina fa segno alle guardie di allontanarsi con Giulia e Monaldeschi, essi riuniscono un momento.)

MONALDESCHI e GIULIA

Qui divisi, congiunti saremo
Ove tutto è sorriso d'amor!
(Levando gli occhi al cielo.)

PIERO e CORO

*(Apprestarsi, fra poco, vedremo
Una scena d'immenso terror!)*

(Giulia e Monaldeschi vengono separati, e partono fra le guardie. Cristina esce fremente, tutti la seguono.)

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.
UN'ORA TREMENDA.
SCENA PRIMA.

Sala, come alla Scena prima, della parte seconda.

Sentinelli, Piero, Guardie.

SENTINELLI

(Egli siede, tenendo in Piero lungamente fermo lo sguardo scrutatore.)

Narrasti dunque?...

PIERO

Il ver.

SENTINELLI

Giuralo.

PIERO

(Alzando la mano verso il cielo.)

Il giuro.

SENTINELLI

(Volgendosi alle Guardie.)

Delle mie stanze la più interna chiuda

Costui, nè favellargli

Alcun s'attenti. – In libertà ne andrai *(A Piero.)*

Come sia muto il dì.

(Piero esce fra le guardie.)

Che intesi mai!

Ella nepote mia?... – Vero l'imene

Sia pur, che giova? dalla tomba forse

Riede la madre?... – Che abborrir si possa

Più ch'io l'empio abborriva ignoto m'era;

Lo apprendo. – Ei già tradia

La regina, svelando alti segreti.

Reo pur di fellonia

Lo pinsi a lei. Ma il suo maggior delitto

Agli occhi di Cristina è l'imeneo

Ch'io farò creder finto. In me Cristina

Ripon cieca fidanza...

Mentir m'è d'uopo il vero... Ella s'avanza!

SCENA II.

Cristina, e detto.

CRISTINA

Il vecchio adisti?

SENTINELLI

Sì.

CRISTINA

Riman difesa

All'infedel nessuna?

SENTINELLI

Nessuna.

CRISTINA

Egli asseria

Che avvinto in nodo conjugal...

SENTINELLI

Mentia.

CRISTINA

Lo rivedesti?

SENTINELLI

E spesi

Pregghi e minacce onde cangiar quel core:

Invan.

CRISTINA

Le nozze mie?...

SENTINELLI

Ricusa.

CRISTINA

Oh rabbia!...

SENTINELLI

Egli la morte ha provocata.

CRISTINA

E l'abbia.

Olà?

SCENA III.

La corte di Cristina, e detti.

CRISTINA

M'udite. – Come scocchì l'ora

Ch'è terza oltre il meriggio,

Ora già destinata a' miei sponsali

Col traditor marchese

Giovanni Monaldeschi,

Egli morrà di ferro. – Io lo scopersi

Fellon, chè gravi arcani

Svelava a' miei nemici. – A te commetto

La mia sentenza. (*A Sentinelli.*)

SENTINELLI

Il grave incarco accetto.

(*Parte frettoloso, e mal reprimendo la sua terribile gioja.*)

CRISTINA (*Ad un Ufficiale.*)

Alla madre il fanciullo

Sia reso: a' passi loro

Confine assegno il mio regale ostello:

Ver la patria ne andranno il dì novello.

CORO (*Gettandosi a piè di Cristina.*)

Perdono... clemenza, o donna reale...

Deh! questa rivoca condanna mortale...

Il nembo dell'ira talvolta cessato

Acerbi rimorsi un'alma provò!

Lavare la macchia del sangue versato

Un fiume di pianto talvolta non può!

(*Cristina fa un movimento per uscire; gli altri, sempre in atto supplichevole, cercano seguirla; ella d'un cenno imperioso lo vieta e parte.*)

Quel tristo silenzio di morte ragiona!

Amor vilipeso giammai non perdona.

La invade il furore, sul ciglio ha la benda,

Desio di vendetta il cor le cangiò!

Per te Monaldeschi un'ora tremenda

In cifre di sangue il fato segnò.

(*Escono, fieramente contristati.*)

SCENA IV.

Stanza di Monaldeschi: da un lato porta chiusa che mette alla galleria de' Cervi; dall'altro ingresso custodito da parecchi uomini d'armi.

MONALDESCHI

L'astro de' miei destini

Cinge sanguigno vel! Morte si para

A me dinnanzi... e morte

Qual di ribaldo vile! –

Misera Giulia, oh! quanto

Giorno sì rio ti costerà!... D'accanto

A queste porte la sua voce intesi:

Favellarmi un istante invan chiedea!

Pianse respinta, e seco

Pianse il mio cor!...

SCENA V.

La porta della galleria s'apre ad un tratto: appare Sentinelli ritto, immobile presso la soglia, figgendo i lumi terribilmente sopra Monaldeschi.

SENTINELLI

La tua sentenza io reco.

MONALDESCHI

Scritta ella sta nel guardo tuo.

SENTINELLI

Mi segui:

(*Accennando verso la galleria.*)

T'aspetta in queste soglie

Uom pio, che ti prepari al fatal punto.

MONALDESCHI

Il mio momento dunque?

SENTINELLI

È giunto.

MONALDESCHI

È giunto!

(Si covre il volto d'ambo le mani, e resta un momento in silenzio, quindi s'accosta a Sentinelli.)

La parola d'uom che muore

Non sia muta pel tuo core.

Ah! lo sai, del condannato

Sacro è l'ultimo voler.

Pria ch'io spiri, il figlio amato

Deh! mi lascia riveder.

SENTINELLI

E una madre non rammenti

Che scagliasti fra' tormenti,

Che deserta, sconsolata

Rese l'ultimo sospir?

Qual moria la sventurata

Tu, perverso, dei morir!

MONALDESCHI

Cadde il velo, cadde infranto!...

Ora in te, Signor, soltanto

Una speme ancor m'avanza...

Il mio sangue affido a te...

(Cadendo in ginocchio.)

SENTINELLI

Vieni, vieni.

MONALDESCHI

Tu costanza

In quest'ora porgi a me. *(Sorge.)*

SENTINELLI

Morte orrenda su te piomba,

Qual bramò la mia vendetta;

Una tomba infame, abietta

La tua salma chiuderà.

Imprecar su quella tomba

Le tue ceneri m'udranno

Quando l'ombre sorgeranno,

Quando l'alba spunterà.

MONALDESCHI

Ver la tomba minacciata

Senza tema io volgo il ciglio...

Pur su quella un mesto figlio

Quanto, ahi! quanto piangerà!

Ma dell'orfano è contata

Ogni lagrima da Dio!

Il suo pianto, il sangue mio

Sul tuo capo ricadrà!
(Entrano nella galleria.)

SCENA VI.

Sala con porta chiusa nel prospetto, all'aprirsi della quale vedesi la galleria de' cervi: un oriuolo sovr'essa: altre porte laterali.

CRISTINA

(S'avvanza da uno dei lati: il suo pallore il passo vacillante, gli occhi smarriti, tutto annunzia la di lei agitazione; giunge alla porta in prospetto, e vi tende l'orecchio.)

Prega – Fra poco tacerà quel labbro
Eternamente! Un brivido mi scorre
Di vena, in vena!... irresistibil forza
Qui m'ha traeva, irresistibil forza
Or mi respinge indietro! Ah! sì... da questa
Orrenda soglia fuggasi...

SCENA VII.

Giulia, recando il fanciullo, e detta.

GIULIA

(È in vesti femminili, ma scarmigliata e nella estrema disperazione.)

T'arresta...

CRISTINA

Chi miro!...

GIULIA

Le tue vittime. Che tardi?

Gli sgherri appella...

CRISTINA

Il figlio

Di Monaldeschi!...

GIULIA

No! rammenti, o cruda!

I giorni tuoi tu minacciasti... Ah! pria

De' genitori, trucidato ei sia.

Compi, compi la minaccia,

Abbia morte l'infelice

Sotto gli occhi, tra le braccia

Della stessa genitrice...

Sì, mirarlo io vo svenato,

Pria che abbiotto, disprezzato,

Senz'aita, senza padre

L'esistenza mendicar.

CRISTINA

Taci... fuggi... ah, tu non sai!...

La tua voce... le tue gride...

Ogni indugio tronca omai...

Vanne, il figlio altrove guida...

(Sì dappresso al genitore,
Ed in breve!... Qual terrore!
Sulla fronte, ahimè, le chiome
Io mi sento sollevar!)

GIULIA

Sei commossa!...

(Avendo osservato il turbamento che si manifesta nel di lei volto.)

CRISTINA

Sciagurata!

Fuggi, fuggi...

GIULIA

Ah! no... me vedi

Qui gemente, disperata...
Nella polvere ... a' tuoi piedi.
Il tuo sdegno me percuota
Ma pietà dell'innocenza.

CRISTINA

(Oh qual mai, qual voce ignota
Mi favella di clemenza!...)

GIULIA

Ah! tu pure, o figlio mio,
Cadi e gemi alle sue piante!...

CRISTINA

(No, resistere non poss'io
Al poter di quel sembiante!...)

GIULIA

Mira, supplice ti stende
La sua destra pargoletta!...

CRISTINA

(Più non ferve... non m'accende
Il desio della vendetta!...)

GIULIA

Ei ti chiede col suo pianto,
Ei ti chiede, il genitor...

CRISTINA

(Il mio cor non regge a tanto ...
Ch'io non ho di belva il cor!...)

GIULIA

Cedi... placati ...

CRISTINA

(Ove sono!...)

GIULIA

Ciel pietoso, il cor le tocca...
All'accento del perdono
Tu dischiudi quella bocca.

CRISTINA

(Prorompendo in dirotte lagrime, alza il fanciullo.)

Sorgi...

GIULIA

Donna!...

CRISTINA

Il pianto mio

Non ancor... non t'ha svelato?...

GIULIA

Parla, e che?...

CRISTINA

Ringrazia Iddio ...

GIULIA

Monaldeschi?...

CRISTINA

È perdonato.

GIULIA

(Nel delirio della gioia.)

Non è sogno il mio contento...

Figlio, il padre rivedrai...

Donna augusta, ah! tu sarai

Adorata ognor da me.

(Covrendo di baci la destra di Cristina.)

CRISTINA

Ch'egli è padre o sol rammento,

Che m'offese l'obbliai...

Sventurato, asciuga i rai,

La sua vita io dono a te.

Ma corri... *(A Giulia.)* stringe il tempo... Al Conte reca

Pegno di grazia, questa gemma...

(Traendosi dal dito un anello; intanto l'oriuolo squilla tre volte.)

Oh Dio!...

Suona l'ora tremenda... Io stessa, io stessa...

(Schiude precipitosa la porta, e muove per entrare nella galleria, ma un grido acuto l'arresta.)

GIULIA

Qual grido!

CRISTINA

Fredda man mi serra il core!...

SCENA ULTIMA.

Comparisce nel fondo Monaldeschi ferito mortalmente, ed incalzato dai seguaci di Sentinelli, la corte di Cristina accorre al grido per gli usci laterali, e detti.

GIULIA

Ah!...

CRISTINA

Fermate... io perdono...

MONALDESCHI

È tardi...

(Cadendo presso Giulia.)

GIULIA

Ei muore...

(Raccapriccio universale.)

CORO

Terribil vista!...

(Monaldeschi viene adagiato sur uno sgabello.)

MONALDESCHI

Giulia...

Figlio... nel vostro seno...

Spirar l'estremo anelito...

Mi fu... concesso almeno...

CRISTINA

Oh!... quai rimorsi orribili

Fanno di me governo!...

MONALDESCHI

Perdono a' miei carnefici...

Perdoni a me... l'Eterno...

(A Giulia in cui si manifestano i segni di estremo dolore.)

Ti calma... il sangue mio...

Donna... rimane... a te...

(Accennando il fanciullo.)

A lui rimane... Iddio...

Padre... miglior di me...

GIULIA

Tu manchi!...

CRISTINA

Ahi! fero strazio!

MONALDESCHI

Tutto... m'investe... un gel...

L'ultimo amplesso...

GIULIA

Ah! l'ultimo!

MONALDESCHI

Sì...

(Abbraccia Giulia quindi pone la destra sul capo del fanciullo, alza gli occhi come invocandogli la benedizione di Dio, e spira.)

GIULIA e CRISTINA

Monaldeschi?... *(Con grido disperato.)*

CORO

É in ciel!

FINE.

SAFFO

Tragedia lirica in tre parti

Musica di Giovanni Pacini – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1840

PERSONAGGI E INTERPRETI

ALCANDRO	Giovanni Orazio Cartagenova (baritono)
CLIMENE	Eloisa Buccini (mezzosoprano)
SAFFO	Francilla Pixis (soprano)
FAONE	Gaetano Fraschini (tenore)
DIRCE	Anna Salvetti (soprano)
IPPIA	Napoleone Rossi (tenore)
LISIMACO	Michele Benedetti (basso)

SAFFO|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE PARTI*|PARTE I. LA CORONA OLIMPICA|PARTE II. LE NOZZE DI FAONE|PARTE III. IL SALTO DI LEUCADE| DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1840.

Epoca di composizione: 1840.

Presentazione ai censori: 12 novembre 1840. Autorizzazione: 26 novembre 1840.

Prima rappresentazione: 29 novembre 1840.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: LA CORONA OLIMPICA.

Mentre si svolgono ad Olimpia i giochi poetici, all'esterno del circo s'odono grida fragorose di plauso, poi un breve silenzio e infine un gran tumulto (I, 1). Escono il sacerdote Alcandro e l'aruspice Ippia. Alcandro racconta che la poetessa Saffo ha composto un'elegia in cui condanna l'usanza di gettare dalla rupe di Leucade le persone indesiderate confidando nell'aiuto d'Apollo; la folla l'ha applaudita e lui è stato cacciato dal circo. Indignato, giura di vendicarsi. Ippia gli consiglia di celare l'ira (I, 2). Dal circo esce anche Faone, in preda alla gelosia perché teme che Saffo non l'ami più. Alcandro gli ricorda la dolcezza di sua figlia, contrapponendola alle arti magiche della crudele Saffo, innamorata di Alceo. Faone gli promette allora di partire con lui (I, 3). Giunge Saffo, dispiaciuta che Faone si sia allontanato da lei che l'ama. Lui le rinfaccia di amare di più la gloria e di voler sedurre tutti i giovani della Grecia (I, 4). Lisimaco accorre, comunica alla poetessa la vittoria e la sollecita a rientrare per essere incoronata dal poeta Alceo. Udendo quel nome, Faone s'infuria, rinnega e maledice Saffo, che si getta ai suoi piedi, ma invano. Lui parte, lasciandola disperata (I, 5).

ATTO SECONDO: LE NOZZE DI FAONE.

Negli appartamenti di Alcandro le ancelle preparano Climene per le nozze e lei esprime la sua gioia (II, 1). Giunge Lisimaco, seguito da Saffo, che chiede di parlare con il sacerdote per implorare il perdono d'Apollo che, da quando lei l'ha pubblicamente offeso, le ha inflitto infinite sciagure. Climene l'accoglie e l'abbraccia con tenerezza (II, 2), poi le ancelle l'esortano a recarsi al tempio; Saffo vorrebbe cantare un inno di nozze durante la cerimonia, ma ha una veste inadatta; Climene ordina alle ancelle di portarle le sue vesti più candide e la ringrazia (II, 3).

Nel tempio viene celebrato il rito nuziale. Climene avvisa il padre che anche Saffo le dedica un cantico; lui rimane stupito e Faone ammutolisce al vedere Saffo (II, 4) che, quando lo riconosce, l'insulta, poi rovescia l'ara. Alcandro le impone d'uscire, tra il terrore e il disordine generale (II, 5).

ATTO TERZO: IL SALTO DI LEUCADE.

Nella notte Saffo viene presentata al collegio degli aruspici per essere giudicata. Mesta, chiede di esser gettata dalla sacra rupe, così da placare l'ira del Dio e porre fine al suo amore colpevole. Alcandro invita gli aruspici ad interpretare la volontà di Apollo e, nell'attesa, Saffo esprime il suo ultimo desiderio: rivedere Climene. Alcandro acconsente e manda a chiamare la figlia (III, 1), che Saffo abbraccia per ringraziarla della sua calorosa accoglienza iniziale. Quindi Alcandro invita Saffo a giurare di gettarsi dalla rupe all'alba ed Ippia inizia il rito, interrogandola. Dopo le prime domande, Lisimaco interviene per svelare un segreto: non è vero che Saffo sia di Lesbo; egli stesso la raccolse vent'anni prima sulle sponde del Mar Egeo e l'allevò come fosse sua nipote. Alcandro chiede se avesse al collo un simulacro e Saffo glielo mostra: è lo stesso che indossava Aspasia, la figlia del sacerdote, dispersa in mare. Climene, Saffo e Alcandro si abbracciano, ma gli aruspici esigono che si compia il rito: tutti s'allontanano affranti, mentre Saffo entra nella spelonca (III, 2).

Nel buio Faone avanza compiangendo il destino che l'ha strappato alla donna amata (III, 3). A un tratto riconosce la voce di Ippia che ribadisce che Saffo deve tener fede al giuramento. Intuendo di cosa si tratti, ne chiede conferma e medita di lanciarsi dalla rupe insieme a lei (III, 4).

All'alba il popolo avanza sul promontorio in un triste corteo (III, 5). Alcandro e Climene s'avvicinano a Saffo, che però delira e non li riconosce. Quando la sorella le ripete il suo nome, lei si ricorda di averle promesso di cantare l'inno di nozze, prende la cetra ed inizia il canto (III, 6). Poi procede verso la cima e si getta. Faone vorrebbe seguirla, ma viene trattenuto (s.u.).

SARRO.

Tragedia lirica in tre parti.

PARTÈ I. LA CORONA OLIMPICA.

PARTÈ II. LE NOZZE DI FAONE.

PARTÈ III. IL SALTO DI LEUCADE.

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO.



N A P O L I

Dalla Tipografia Flautina

1840.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori saranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro CAV. GIOVANNI PACINI, al servizio di S.A.R. il Duca di Lucca.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Direttore ed inventore delle Decorazioni e Capo Scenografo, Sig. *Domenico Ferri*.

Pittori architetti, Signori *Angelo Belloni, Gaetano Sandri, Nicola Pelandi*.

Pittori paesisti, Signori *Francesco Bortolotti, Leopoldo Galluzzi, Luigi Gentile*.

Figurista, Sig. *Raffaele Mattioli*.

Allievi della scenografia, Signori *Giuseppe Castagna, Vincenzo Fico*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Appaltatore della copisteria e proprietario assoluto degli spartiti in partitura, Signor *Bartolomeo Franchini*.

Direttori e Capi macchinisti, Sig. *Fortunato Quériau e Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali Signor *Orazio Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

ALCANDRO, sacerdote d'Apollo in Leucade,
Signor *Cartagenova*.

CLIMENE, sua figlia,
Signora *Buccini*.

SAFFO,
Signora *Pixis*.

FAONE,
Signor *Fraschini*.

DIRCE,
Signora *Salveti*.

IPPIA, primo degli Aruspici,
Signor *Rossi*.

LISIMACO,
Signor *Benedetti*.

CORI E COMPARSE

Aruspici, Ancelle di Climene, Cittadini greci, popolo di Leucade, guardie sacre, citaristi, danzatori,
ec.

L'avvenimento ha luogo in Grecia; la prima parte ad Olimpia, le altre in Leucade; l'epoca rimonta alla XLII Olimpiade.

PARTE PRIMA.
LA CORONA OLIMPICA.
SCENA PRIMA.

Esterno del Circo.

All'alzarsi della tenda odonsi grida fragorose di plauso, e prolungato batter di palme.

VOCI DAL CIRCO

Divini carmi!... – Quanta ne desta,

L'estinto prence, quanta pietà!...

(Momenti di silenzio, succede un bisbiglio crescente, che degenera in tumulto, ed in urli spaventevoli.)

Esci dal Circo... – Troppo è funesta

Qui tua presenza!... – Esci... – Esci... – Va.

SCENA II.

Alcandro, uscendo dal Circo nel massimo disordine, e con le braci dello sdegno sul volto, Ippia dall'opposto lato.

IPPIA

Che avvenne?

(Le labbra convulse di Alcandro gl'impediscono l'uso della favella.)

IPPIA

Ah! quelle grida

Procellose, tonanti,

Al par che i flutti dell'Egeo sdegnato,

Onde scoppiar?

ALCANDRO

Se l'ira

Le parole non vieta, odi. – Ben sai

Che splendidi qual or d'Olimpia mai

Non furo i ludi, che di Grecia tutta

E sofi, e duci, e sacerdoti, e regi

Qui s'adunar: contesa

É l'apollinea fronda

Oggi: mesta elegia Saffo sciogliendo

D'Antigono il tremendo

Fato narrò, che ad obbliar l'infida

Temisto, il fatal salto

Da Leucade spiccava, ed ebbe tomba

L'inesorato mar. Barbaro disse

Ella quel rito! e di quel rito i sacri

Ministri vitupèro

Di Grecia! Eco al suo detto

Fean le commosse turbe, e me di Febo

Leucadio sacerdote!... – Ahi! parlo, o taccio?

Me dal Circo... scacciar!

(Fremendo si copre il viso d'ambo le mani, e cade sopra un sasso.)

IPPIA

D'orrore agghiaccio!

ALCANDRO

(Sorge, guatando minaccioso verso il Circo.)

Trema, proterva Saffo...

Già tutto l'odio mio ti sta sul capo!... –

Eppur come la vidi,

Ippia, no, d'abborrirla io non prevedi!

(Le di lui sembianze perdono le tracce della collera; il suo tuono è calmo, ma passionato.)

Di sua voce il suon giungea

Dolce all'alma e conosciuto!

Come in sogno mi pareva

Quel sembiante aver veduto!

E che palpito mi scosse,

Quale affetto mi commosse

Nè può dir linguaggio umano,

Nè pensiero intender può...

Ah! d'amarla un senso arcano,

Una forza, il cor provò!

VOCI DAL CIRCO

Vanto primier di Grecia,

Onor di Mitelene,

Labbro d'amore, e decima

Tu sei fra le Camene

Per te sorrise l'ombra

D'un vendicato re.

ALCANDRO

Tu l'odi!... a me terribile

Voce di sfida è questa!...

(Nuovamente acceso di rabbia.)

Più feroce la memoria

Dell'onta mia ridesta!

IPPIA

Me pur, me pure ingombra

L'ira che bolle in te!...

ALCANDRO

Un'Erinni atroce, orrenda

Le sue fiamme in cor mi vibra...

Non ho vena, non ho fibra

Che non arda di furor.

Ah! non fia che Grecia intenda

Il mio scorno a lungo inulto...

Sanguinoso fu l'insulto,

La vendetta fia maggior!

IPPIA

Simuliam... pugnale occulto

Più sicuro scende al cor. –

Faon qui volge.

ALCANDRO

Nel sembiante ha sculta

L'ira gelosa!... – Ti ritraggi. (*Ippia parte.*)

SCENA III.

Faone, e detto.

FAONE

É d'uopo,

D'uopo è spezzar questa catena... Amore,

D'amor si nudre. Saffo

Me tradisce, o non cura.

ALCANDRO

Faone? (*Avanzandosi.*)

FAONE

Alcandro!...

ALCANDRO

Di qual nube oscura

Vestita è la tua fronte! in essa io scerno

La tempesta del cor... ma più turbato

È un altro cor del tuo! Me sventurato!

Ebbi due figlie, una mi tolse acerbo

Destin, tu condannasti

A gener l'altra!

FAONE

(È ver!...)

ALCANDRO

Ma di', trovasti

Nella vaga di Lesbo le innocenti

Sue grazie, la sua fè?

FAONE

(Con dura mano

Ei tenta la mia piaga!...)

ALCANDRO

Qual fascino, costei, qual arte maga

Usò, che a te nasconde

Ciò che di Grecia è manifesto al guardo?

FAONE

Che dir vuoi tu?

ALCANDRO

Sull'orme

Di Saffo, a chè le greche

Città percorre Alceo?

FAONE

Fors'egli?...

ALCANDRO

Amato

L'ama.

FAONE

Oh furor!...

ALCANDRO

Di sprezzo armar ti dei.

FAONE

Sì.

ALCANDRO

L'indegna fuggir.

FAONE

Per sempre.

ALCANDRO

Meco

Verrai: d'Alfeo sul margo, all'aer cieco

Raggiungimi: affrettar della partenza

Gli apparecchi degg'io.

FAONE

Vanne.

ALCANDRO

Ma bada!

Nel tuo proposto?...

FAONE

Forte

Son io. (*Porgendogli la destra.*)

ALCANDRO

T'aspetto. (Non tradirmi o sorte.)

(*Parte.*)

SCENA IV.

Saffo, dal Circo, e detti.

SAFFO

A che, Faon dal Circo

E dal mio fianco allontanarti?

FAONE

Altrui

Ceder fu d'uopo il loco; e non credei

Che raggiante di gloria, e circondata

Di quanti ha Grecia più sublimi ingegni,

Saffo un pensier volgesse

All'oscuro Faon!

SAFFO

De' miei pensieri

Il primo ognor tu fosti, e da te lunge

Ombra di bene a questo cor non giunge

Quando il mio caldo genio

I vanni al ciel discioglie,
E quasi nume etereo
Aperto il ciel m'accoglie
Par che le stelle innumeri
Scorro con piè repente,
Che intorno a me rifulgano
I rai del sole ardente...
Eppur fra le delizie
Di che s'abbella il cielo
Paga non è quest'anima,
Riedere in terra anelo...
Ah! perchè in terra vivere
Posso d'amor con te!

FAONE

A mitigar le smanie
De' giusti miei sospetti
Giammai non fu penuria
In tè di scaltri detti!
Ma non bastaro a tergere
Le macchie di tua fede,
Ma tutti i greci giovani
Aver ti piacque al piede.
A seduttori applausi
Facile orecchio intendi,
D'ambiziosa gloria
Più che d'amor t'accendi...
Di quell' amor che fervido
Ardea soltanto in me!

SAFFO

Ardea, tu dici! Un palpito
Crudele in me si è desto!...
Parla, rimuovi un dubbio
Tropo al mio cor funesto. –
M'ami?

FAONE

Tu pria rispondimi:

Lo merti ancor?

SAFFO

S'io il merto!...

SCENA V.

Lisimaco, una moltitudine di giovani, e detti.

CORO

Al Circo riedi; i giudici
Ti decretaro il serto.

LISIMACO

Alceo la chioma cingerti
Vuol della fronda ei stesso!

SAFFO

Alceo!... l'ambito lauro!...
Ah! dalla gioia oppresso
Il cor mi manca!

FAONE

(Oh rabbia!...)

SAFFO

Andiam ...

(Incamminandosi quasi dimentica di Faone.)

Faon, mi segui...

FAONE

Seguirti!... – E quale ingiuria
(Prorompendo.)

Dir ti poss'io, che adegui
Tanta impudenza?

SAFFO

Ah!...

FAONE

Scostati...

Vanne, al rival t'affretta...
Quel cor che sprezzo e abbomino
Sia tutto suo... Vendetta
Dai numi avrò!

SAFFO

Deh! placati...

Rival non hai... m'ascolta...

FAONE

Taci... *(Sempre più furente.)*

LISIMACO, CORO

Ma pria...

FAONE

Lasciatemi...

Omai la benda è sciolta!...
La terra, il ciel... l'averno
Me rattener non può.
Addio tremendo, eterno
Faon ti dice!

SAFFO

Ah! no...

FAONE

Qual io t'abborro, o perfida,
Ti abborrano gli Dei...
Quando saprò che misera
Oltre ogni dir tu sei,
Che orrenda è la tua sorte

Che la tua vita è morte
Palpiterò di giubbilo,
Felice allor sarò!

SAFFO

Ebben, dischiudi, o barbaro,
A cruda gioia il seno...
Furo i tuoi voti orribili,
Compiuti furo appieno!
Il cor di te già privo
Solo agli affanni è vivo...
Di quel ch'io son più misera
Farmi alcun Dio non può!

LISIMACO, CORO

Ritorna in te, rammentati
Che volgo tu non sei,
Che speme della Grecia
Devi te stessa a lei!
Vieni, il tuo crin coperto
Sia dell'eterno serto...
Un fero cor dimentica,
Sprezza chi te sprezzò.

(Saffo nella massima disperazione si avvinchia alle ginocchia di Faone, ma questi la respinge, e parte rapidamente.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.
LE NOZZE DI FAONE.
SCENA PRIMA.

Appartamenti di Alcandro, annessi al tempio di Apollo: logge in fondo, da cui scorgesi parte della spiaggia di Leucade.

Climene, circondata dalle sue ancelle, intente a fregiarla degli arredi nuziali. Dirce.

DIRCE, ANCELLE

Al crin le cingete la rosea corona,
La fulgida zona = cingetele al sen. –
Esulta Climene; sei vaga, sei bella
Qual vivida stella = in cielo seren.

CLIMENE

Mercè, dilette ancelle; ah: vorrei farvi
Liete come son io: rammento ancora
Quanta pietà di me vi strinse, allora
Che l'amato Faon da questo lido
Fuggiva, e parve... ma sol parve! infido.
Ah! con lui mi fu rapita
Ogni gioja, ed ogni bene...
All'idea di tante pene
L'alma mia rifugge ancor!
Era un pianto la mia vita,
Di lamenti il ciel stancava,
Ogni giorno che spuntava
Era un giorno di dolor.

DIRCE, ANCELLE

Lascia per sempre, ah! lascia
Un sovvenir d'ambascia:
Amore il lesbio giovane
Ti ricondusse al piè.

CLIMENE

È ver!...

DIRCE, ANCELLE

Gl'incensi fumano

Sull'are già per te.

CLIMENE

(Con trasporto vivissimo d'amore e di giubbilo.)

Il cor non basta a reggere
La piena del diletto...
Mi sento ad ogni palpito
Novella gioja in petto... –
Labbro terreno esprimere
Mal può lo stato mio...
Non ha l'Olimpo un Dio
Felice al par di me!

DIRCE, ANCELLE

Un sogno di letizia
La vita fia per te.

SCENA II.

Lisimaco e dette, quindi Saffo.

DIRCE

Uno stranier!

CLIMENE

Che vuoi?

(A Lisimaco, che si è fermato sul limitare.)

LISIMACO

Donna infelice

Segue i miei passi, e favellar desia

Col Sacerdote.

CLIMENE

Inoltri.

(Saffo ad un cenno di Lisimaco si avvanza.)

È lunge il padre;

Ei, col mio sposo, ai numi offre la sacra

Vittima, che precede

Il rito nuzial.

SAFFO

M'odi brev'ora.

(Ad un segno di Climene Dirce e le ancelle si ritirano.)

Il Dio che qui si adora

Sconsigliata oltraggiai, la sua vendetta

Rugge sul capo mio... d'offerte e voti

A placarlo io traea: m'implora all'uopo

Il genitor propizio.

CLIMENE

Ah! sì... le braccia

Come a suora io ti schiudo...

Come alla suora che il destin mi tolse.

SAFFO

Moria?

CLIMENE

La prora volse

Alle sponde di Samo,

Ivi chiamato il genitor da pompe

Divine; la fanciulla

Seco adduceva... impetuosi venti

Lo assalir tra le Cicladi, e percossa

La nave ad una rupe,

Ei sol campò da morte!

SAFFO

Colpì la suora tua funesta sorte!...

Pur men funesta della mia!

CLIMENE

T'appelli?

SAFFO

Saffo.

CLIMENE

Tu Saffo!

SAFFO (*Con abbandono doloroso.*)

Che tre lune intere,

Un ingrato cercando,

Scorse la Grecia invan di riva, in riva...

Che alla speranza è morta, al dolor viva!

CLIMENE

Ahi crudo fato!... ahi misera!...

SAFFO

Tu sei commossa!

CLIMENE

Oh quanto!

SAFFO

Sento l'acerbo strazio

Calmarsì a te d'accanto!...

La tua pietade é balsamo

Al mio trafitto cor!

CLIMENE

Saffo...

SAFFO

Climene...

CLIMENE

Abbracciami...

SAFFO

Vivo un istante ancor!

(*Restano in lunghi amplessi, tocche entrambe da mutuo, tenerissimo sentimento.*)

A 2

Di quai soavi lagrime

Aspersa è la mia gota!...

Qual mi ricerca l'anima

Dolce potenza ignota!...

Somiglia una speranza...

L'umana gioja avanza...

Par che involato bene

Amico Iddio mi renda!...

Par che il mio core intenda

I moti del tuo cor!

SCENA III.

Ancelle, e dette.

ANCELLE

Corri all'altar Climene;
Ti chiede il genitor.

CLIMENE

Ah! vado... E tu?...

SAFFO

Del genio

Me la scintilla investe:
Vorrei disciorre un auspice
Canto... ma rozza veste
Mal si conviene a splendida
Pompa di nozze.

CLIMENE

O donne,

Fra' veli miei più candidi,
Fra le più elette gonne
Scelga, e s'adorni l'ospite.
Quindi sia tratta a me.
Io ti precedo al tempio. (*A Saffo.*)

SAFFO

Verrò a gioir con te.
(*Con accento animatissimo.*)
Qual io felice esser vorrei,
Te sì felice rendan gli Dei:
Volger di tempo mai non oscuri
Del tuo consorte la bella fè;
Mai d'altra donna l'amor non curi,
Fino alla tomba amì sol te.

CLIMENE

T'affretta, vieni al fianco mio;
Avrà il delubro un altro Dio.
Mi dona il cielo più che bramai:
Sarò fra poco dell'are al piè,
L'inno di nozze tu scioglierai...
Ah! fia l'Olimpo schiuso per me!

ANCELLE

T'aspetta Imene, Amor t'aspetta:
Il passo affretta = dell'are al piè,
(*Alcune ancelle conducono Saffo, le altre seguono Climene per opposto lato.*)

SCENA IV.

Interno del gran tempio di Leucade. – festoni di fiori pendono dalle sue colonne, e di fiori sono sparsi i gradini dell'altare, che arde innanzi ad un simulacro d'Imeneo.

La calca del popolo è immensa: si veggono i giovinetti e le fanciulle inghirlandati: i sacri ministri circondano l'ara, dappresso ai quali son locati i citaristi e gli altri suonatori, in tutta la pompa de'

loro sfarzosi vestimenti: quindi si avvanza Aleandro, dai penetranti, seguito da Faone a dai Neocori; finalmente Climene fra la schiera dei congiunti e delle sue ancelle.

GLI UOMINI

Le cetre, le tibie confondano i suoni,
A loro de' timpani s'aggiunga il fragor:
Di grida festive il tempio risuoni,
Attesti ogni labbro la gioja del cor. —

LE DONNE

All'ara t'appressa o giovine sposa,
Regina dell'alme, sorriso d'amor.
Ti cede in bellezza la vergine rosa,
Il giglio pudico ti cede in candor. —

ALCANDRO

Ciascuno si prostri, tacente, devoto.
(Tutti obbediscono: Faone e Climene s'inginocchiano a piè dell'ara.)
Intatta giurate serbarvi la fè.

FAONE, CLIMENE

Lo giuro.

ALCANDRO

I Celesti accolsero il voto.
(Congiunge le loro destre.)
Eterni legami la stringono a te.
(Recando Climene fra le braccia di Faone: gli sposi appendono i loro serti all'altare.)

CORO

Le cetre, le tibie confondano i suoni,
A loro de' timpani si aggiunga il fragor:
Di grida festive il tempio risuoni,
Attesti ogni labbro la gioja del cor.

ALCANDRO

Or citaristi, echeggino
Inni giulivi intorno.

CLIMENE

O padre mio, ne arridono
I fati in questo giorno:
Udrem celeste cantico,
Saffo è tra noi.

FAONE

Chi?

ALCANDRO

Dessa!...

FAONE

Che intendo!... Saffo?...

CLIMENE

Mirala.

FAONE

(Eterni Dei!...)

SCENA V.

Saffo, cinta di alloro, ed in pomposo abbigliamento, Lisimaco, recandone la cetra, altre Ancelle, e detti.

CLIMENE

T'appressa...

Ecco il mio sposo.

ALCANDRO

(Oh giubbilo...)

SAFFO

Faon!...

FAONE

(M'ingombra un gel!...)

CLIMENE

Ei t'era noto!...

LISIMACO

(Ahi misera!...)

SAFFO

Il mio Faone! *(Come estatica.)*

TUTTI, TRANNE SAFFO ED ALCANDRO

Oh ciel!... *(Con sorpresa e smarrimento.)*

SAFFO

(Con prorompimento di pianto.)

Ai mortali, o crudo, ai numi

Io ti chiesi lagrimando...

Valli e balze, mari e fiumi

Valicai, te ognor chiamando...

Ti rinvento: non sarai

D'altra donna... no, giammai...

Se il destin ciò scritto avesse,

Lo dovrebbe cancellar.

ALCANDRO

(Di quel duolo, di quel pianto

Vi pascete o sdegni miei... –

Ah! non è soave tanto

La vendetta, qual credei!

Mio malgrado in cor mi sento

Un arcano turbamento!...

Un rimorso, che a me stesso

Cerco invan dissimular!...)

FAONE

(Ove son? che feci mai?...)

Ella m'ama! io fui tradito!

Ahi crudele! un cor squarciai

Ove amor m'avea scolpito!

Tardo e vano pentimento

In me desta il suo tormento...

Sarà tutta la mia vita
Un eterno lagrimar!)

CLIMENE

(Affiggendo gli sguardi sul volto di Faone.)

(Avvampò d'un altro amore!

Fu costei la mia rivale!

Due ferite in questo core

Apre un barbaro pugnale!

Ah! per me d'orrendo velo

Si ricopre terra e cielo!...

Trema il tempio... impallidito

Manca il foco sull'altar!)

LISIMACO

(Ah! per Saffo, tra gli Dei

Qual rimane ad invocar?)

IPPIA, DIRCE, CORO

(Sorte avversa qui costei

Trasse il rito a funestar!)

ALCANDRO

(Ripigliando la sua fierezza.)

Saffo, qui siamo in Leucade!

Esci, ritratti omai...

Furon da te quest'aure

Contaminate assai.

SAFFO

Altri mi segua.

ALCANDRO

Stolida!

E chi?

SAFFO

Faon.

CLIMENE, IPPIA, DIRCE e CORO

Che ardisci!...

FAONE

O Saffo!...

ALCANDRO

All'ara pronuba

Ti volgi, ed ammutisci.

(Accennando i due serti nuziali.)

Ei sposo è già.

(Saffo resta come tocca da fulmine.)

LISIMACO

Deh! seguimi...

SAFFO

È... ver?...

(Accostandosi a Faone, e male articolando.)

FAONE

Sì...

SAFFO

Sposo... è già!...

(Un tremito l'investe in tutta la persona, quindi si lancia dissennata all'ara, e l'atterra.)

Infame altar...

TUTTI GLI ALTRI

Sagrilega!...

ALCANDRO, IPPIA, CORO

Quel Dio ti punirà...

SAFFO

(Nell'estrema disperazione.)

Non è Dio chi Faone mi toglie,

Chi mi rende per sempre infelice.

A tai nozze l'auspicio s'addice

D'una Furia... ed abbiatela in me.

ALCANDRO, IPPIA, SACERDOTI

L'ira eterna, che il fren già discioglie,

La tua vita nel duolo consumi...

Profanato hai l'asilo de' numi!

Anatèma, anatèma su te!

FAONE, CLIMENE, LISIMACO, DIRCE, ANCELLE

Esci; guai se quell'ira ti coglie

Ch'è sterminio, ch'è morte dell'empio!...

Fuggi, fuggi, insensata, dal tempio,

Pria che il tempio non crolli su te!

(Saffo è respinta: tutto è disordine e terrore.)

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.
IL SALTO DI LEUCADE.
SCENA PRIMA.

Orrida selva: è notte; il luogo vien rischiarato da una luce misteriosa, emanata dall'interno d'uno speco, che per via sotterranea mette ai penetrali del tempio: a traverso della folta boscaglia vedesi parte dell'ostello sacerdotale.

Alcandro è nell'atteggiamento di presentar Saffo al collegio degli Aruspici, adunato presso all'antro; ella tien bassa la fronte e conserte le braccia, qual persona umiliata e contrita; Lisimaco stassi più indietro, accanto ad alcuni Neocori: Ippia è fra gli Aruspici. – Tratto, tratto odesi romoreggiare il vento.

ALCANDRO

Voci del ciel, divini

Aruspici, costei nel sacro bosco

Grave cagion trae:

L'udite.

ARUSPICI, IPPIA

Parla.

SAFFO

Io rea

Di sacrilegio, qui pentita vengo

Ad atterrarmi, onde placato il Dio

Svolga dal capo mio

Il tremendo anatèma;

E quindi a spegner l'indomata fiamma

Che tutta m'arde, e che un destin perverso

Colpevol fece, dalla santa rupe

Balzar domando.

LISIMACO

(Ahi misera!)

ALCANDRO

Del nume,

Nel profetico speco,

Le volontà scrutate.

ARUSPICI, IPPIA

Andiam.

(Entrano nella caverna.)

SAFFO

Se meco

Non è delitto la pietà, Climene

Pria dell'ora solenne,

Mi lascia riveder.

ALCANDRO

Nol vieto.

(Parla sommessamente ad un Neocoro, che parte.)

Or piega

La fronte nella polve, e gemi e prega.
ARUSPICI (*Dall'interno della spelonca.*)
Signor di Leucade, = occhio del cielo,
Che puoi de' secoli = frangere il velo,
I tuoi fatidici = spirti possenti
Dell'antro scuotano = i sacri venti:
Ne' loro sibili = ti manifesta,
Palese rendine = il tuo pensier.
Udiam. – Silenzio; = l'aura si desta!
Egli ci annunzia = il suo voler.

SAFFO

Compunta e supplice = vedimi, o Dio,
Amaro spargere = di pianto un rio...

ALCANDRO

Şcorda l'ingiuria = Nume clemente,
Come delirio = di guasta mente.

SAFFO

Da' nodi infausti = sciogli quest'alma,
L'ali del genio = rendi al pensier.

ALCANDRO

Doni alla misera = la prima calma
Del mar leucadio = l'alto poter.

(Silenzio. – il vento, che mormorava cupo, cupo, sibila con più violenza, e percuote a più riprese i sacri bacini.)

(È noto che intorno al tempio di Dodona vi eran sospesi alcuni bacini di rame, combinati in modo, che l'un dessi agitato dal vento (ivi solito a spirare) comunicava agli altri la propria vibrazione; e che dai suoni tramandati le sacerdotesse formavano gli oracoli. – Non è paruto strano supporre un simile congegnaiento nell'antro di Leucade.)

SCENA II.

Ippia, gli Aruspici, quindi Climene, e detti.

ARUSPICI, IPPIA

Il nume accolse la domanda.

CLIMENE

Padre...

ALCANDRO

Saffo ti chiede.

(Climene accenna di partire.)

SAFFO

Non fuggir... fra poco

Più rival non avrai; spento il mio foco...

O il viver mio sarà.

CLIMENE

Che parli!...

SAFFO

Amica

Tu m'accogliesti, amica

Da te vo separarmi...

(Imprime un bacio sulla fronte di lei.)

Il cielo invoca

Per l'infelice Saffo...

(Si asciuga una lagrima, poi si presenta intrepida ad Alcandro.)

Eccomi.

ALCANDRO

O donna, come fia trascorsa

La prima ora diurna,

Giura nel mar, dal vertice tremendo

Lanciarti.

ARUSPICI, IPPIA

Giura.

SAFFO

Il giuro.

LISIMACO

Ahimè!...

CLIMENE

Che intendo!...

ALCANDRO

Tu sei del nume.

(In tuono solenne, e consegnandola agli Aruspici. Comincia il rito; un d'essi fa porre Saffo in ginocchio, ed il più anziano, al chiaror d'una face, imprime le risposte di lei sur un papiro.)

IPPIA

Qual t'appelli?

SAFFO

Saffo.

IPPIA

La patria?

SAFFO

Lesbo.

IPPIA

Il padre?

SAFFO

Ipsèo.

LISIMACO

(In cui si è manifestata una crescente agitazione alle risposte di Saffo, esclama.)

Ministri,

Udirmi è forza... Il rito

Da menzogne innocenti

Non sia polluto... – Essa non è, qual crede

Figlia d'Ipsèo, nè culla

Ebbe di Lesbo il suol...

SAFFO

Come!

LISIMACO

Fanciulla

Io la rinvenni.

ALCANDRO

Che!...

LISIMACO

Di lei mi diero

Le investigate sorti alte speranze,

Quindi loco in me tenne

D'una bambina mia nepote, spenta

Pochi di pria.

CLIMENE

Mi balza il core!

ALCANDRO

Ah! narra...

Ove? quando... raccolta

Era da te la fanciulletta?

LISIMACO

Or compie

Il quarto lustro, sulla riva, spinta

Colà dal tempestoso

Egèò.

CLIMENE

L'udisti, o padre!...

ALCANDRO

Il ciel pietoso

La mia speme secondi...

SAFFO

Forse?...

CLIMENE

Parla... (*A Lisimaco.*)

ALCANDRO

Tacete... A me rispondi...

Rispondi... non pendeale

Un amuleto al collo?

LISIMACO

E sculto di Leucadia

V'era il divino Apollo...

SAFFO

Lo serbo ancor...

(*Staccandoselo dal petto.*)

ALCANDRO

Deh! porgilo...

CLIMENE

Osserva...

ALCANDRO

– ... Figlia!...

(*Dopo aver riconosciuto l'amuleto.*)

GLI ALTRI

Oh numi!...

ALCANDRO

La mia... perduta... Aspasia...

SAFFO

Finisci... di...

ALCANDRO

Che fiumi

Costò... d'amare lagrime

Al mio... paterno... cor...

Sei... tu...

GLI ALTRI

Fia vero!...

CLIMENE

Oh giubbilo!...

SAFFO

Oh suora!... oh genitor!...

ALCANDRO, SAFFO, CLIMENE

Al seno mi stringi... ripeti l'amplesso

Di tanta letizia m'opprime l'eccesso...

Sì forte del sangue... il moto... si desta

Che voci... e... respiro... nel petto mi arresta!...

ALCANDRO

La gioia ch'io provo il labbro non dice...

Intender soltanto un padre la può!

SAFFO, CLIMENE

Del par che inatteso, istante felice!...

La gioia de' numi quest'alma provò!

IPPIA, ARUSPICI

Alcandro, il rito a compiersi

Manca brev'ora, il sai...

ALCANDRO, CLIMENE, LISIMACO

Cielo!...

IPPIA, ARUSPICI

A pregar nel tempio

Uopo è che venga omai.

CLIMENE

No...

ALCANDRO

Suspendete... uditemi...

Pietà del mio cordoglio...

IPPIA, ARUSPICI

Dal giuramento sciogliersi

Ella non può.

SAFFO

Nè il voglio.

O padre addio. Traetemi

All'are sante appresso.

ALCANDRO

Fermate... Un olocausto
Offrir mi sia concesso:
Nel sangue delle vittime
Interrogar vo il Dio,
Ne' segni arcani apprendere
S'ei cede al pianto mio,
Se al mio pregar dall'orrido
Voto l'assolve.

IPPIA, ARUSPICI

A noi

Spetta indagar la mistica
Offerta.

ALCANDRO

Ed io?...

IPPIA, ARUSPICI

Nol puoi.

Rammenta che lo vietano
Le sacre leggi a te:
Essa è tua figlia.

ALCANDRO

Oh smania!...

L'averno è tutto in me...
Ah! che un perfido son io!...
Di me stesso io son l'orrore...
Ho tradito il sangue mio,
D'una figlia ho infranto il core!
Me i rimorsi puniranno,
Terra e ciel malediranno...
Un Iddio su questa fronte
Parricida, scriverà!

SAFFO

Padre, il Dio tentar non giova:
Arma il petto di costanza.
La fatal, temuta prova
È la speme che mi avanza.
Se negato a questo core
È l'oblio d'infausto amore,
Men tremendo della vita
Il morir per me sarà.

CLIMENE

La germana che perdei,
Un imene ambito tanto
Mi concessero gli Dei
Per dannarmi al duolo, al pianto!
Ahi! che un rapido baleno

È la gioja in questo seno!
Ahi! dai Numi, come in terra,
È bandita la pietà!

LISIMACO

Ah! la Parca i giorni miei
Co' suoi giorni troncherà!

IPPIA, ARUSPICI

Quando parlano gli Dei,
Per noi muta è la pietà.

(Alcandro è condotto dai Neocori nella sua magione, Climene lo segue: Ippia e gli Aruspici rientrano, con Saffo, nella spelonca.)

SCENA III.

FAONE

Fra queste orrende tenebre m'è grato
Ad ogni umano aspetto
Fuggir... fuggir potessi
A me pur anco, a quel rimorso atroce
Che le mie veglie, i sonni miei divide,
Che mi dà cento morti, e non m'uccide!
Qual frutto acerbo io colsi
Dall'ire mie funeste!
Respinsi un cor celeste,
Che un Dio per me formó!
Tutto a me stesso io tolsi!
Tutto perdei!... Soltanto
Per consumarla in pianto
La vita a me restò!

SCENA IV.

Ippia, Aruspici, e detto.

IPPIA

Ite ad Alcandro, Aruspici,
Ei sappia che l'offerta,
Ne' suoi fumanti visceri
Rese del nume aperta
La volontà, che sciogliersi
Non può dal giuramento
Saffo.

(Alcuni Aruspici entrano nella magione Sacerdotale.)

FAONE

M'ingombra l'anima
Crudel presentimento!... –
Ah! di: qual voto?...

IPPIA

Spingersi

Colei giurò nell'ima
Vorago salutifera,
Dall'apollinea cima.
Spera così l'oblio
D'amor, che il ciel vietò.

FAONE

(Nell'estrema agitazione.)

Ella si perde, ed io
In vita io resto? –

(Rimane qualche momento concentrato ne' suoi pensieri.)

Ah! no...

(Risoluto, e come persona cui è balenata in mente una speranza.)

Mai più, mai più divisi,
No cara, non saremo...
Sola una tomba avremo,
I vortici del mar.
E ne' beati Elisi,
Ove il piacer non muore
Ritornerem d'amore
Insieme a palpitar.

IPPIA, ARUSPICI

Ritratti, il dì già spunta,
L'ora del rito è giunta:
In questo sacro orrore
Non lice a te restar.

(Faone parte, Ippia lo segue, gli Aruspici entrano per l'opposto lato.)

SCENA V.

Parte meno ripida, a mezzo la salita del promontorio di Leucade, di cui vedesi la cima orribilmente sporgere sul mare; qua e là funerei monumenti, e colonne trionfali di coloro che perirono, o sopravvissero al salto.

Il popolo Leucadio si avvanza pieno di costernazione; procedono quindi, accompagnati dalle guardie sacre, i sacerdoti di Apollo, e gli Aruspici, fra quali è Saffo in bianca veste, e scinta le chiome: Lisimaco mestamente la segue, recandone il serto e la lira.

POPOLO *(Sommessamente.)*

S'ella paventa, o dubita
Speme per lei non resta:
Una pietade incauta
Esser potria funesta,
Non un sospiro, un gemito
La sventurata ascolti,
Non vegga d'una lagrima
Bagnati i nostri volti;
Fin la preghiera esprimere
Al labbro sia vietato...

Giunge agli Dei più grato
Priego che manda il cor.
SACERDOTI, ARUSPICI (*Soffermandosi.*)
Al Dio sorgente or volgiti,
Implora il suo favor.
SAFFO (*Guatando il culmine della montagna.*)
Premio d'amor, cui non fu pari al mondo,
Eccolo, morte! – La virtù del senno
Vacillar sento in me!... Non ascoltai
Figlia nomarmi?... sul mio core, il core
Non palpitò d'una sorella?... – Io voglio
Benedetta dal padre, al santo scoglio
Recarmi...
POPOLO
Ei giunge.

SCENA VI.

Alcandro, Climene, Dirce, e detti.

ALCANDRO

Oh figlia!...

CLIMENE

Sorella!...

SAFFO

Chi sei tu?

CLIMENE

Non mi ravvisi?...

Climene.

SAFFO

Ah sì!... Promisi

Per te cantar l'inno di nozze... Il plettro

A me si porga.

GLI ALTRI

È fuor di sè!...

ALCANDRO

Nè muojo!...

SAFFO

(*Dopo essersi cinta del serto, e tolta di mano a Lisimaco la lira.*)

Flutto che muggi a questa rupe infranto,

Loquaci aure del ciel tacete: io canto! –

(*Tocca la cetra, ed atteggiandosi a nobile contegno, e sfavillando poetico fuoco dagli occhi canta.*)

Teco dall'are pronube

Vengo al paterno tetto.

Sparso di fior, di porpora

Ecco ammantato il letto!

Di mille tede splendere

La luce intorno io veggio

Delle sonanti cetere
Odo il festivo arpeggio!
Liete donzelle intrecciano
Volubili carole!...
Chi giunge dall'empireo?
Di Citerea la prole! –
Partiam, partiam che amore
Non tollera dimore.
Di rosea nube il talamo
Già tutto ei cinge e serra...
Addio. – Ti lascio in terra,
Sarai fra poco in ciel!
ALCANDRO, CLIMENE, DIRCE, LISIMACO, POPOLO
Nel sen mi corre un brivido!...
I rai mi copre un vel!...

SCENA ULTIMA.

Faone, Ippia, Neocori, e detti.

FAONE

Mi lasciate... (*Ancor dentro.*)

IPPIA

Ferma... (*c. s.*)

ALCANDRO, CLIMENE, DIRCE, LISIMACO, SACERDOTI, ARUSPICI, POPOLO

Oh Dei!...

SAFFO

Ah!... qual voce!... (*Scuotendosi.*)

FAONE

Saffo!... (*Uscendo.*)

CLIMENE

Io gelo!

SAFFO

(*Come scossa da lungo letargo.*)

Tu Faon!... tu!... Ma costei...

Sì, tua sposa...

(*Gettando il serto, e la lira, e con l'accento della più terribile disperazione.*)

Irato cielo!

SACERDOTI, ARUSPICI

Forsennato! e che mai tenti,

Che vuoi tu?

FAONE

Con lei morir...

(*Si ode uno squillo.*)

ALCANDRO

Suon ferale!...

CLIMENE

Oh quai momenti!...

IPPIA, SACERDOTI, ARUSPICI

Ecco l'ora! Saffo, ardir.

(Al rimbombo dello squillo, un fremito involontario si è manifestato nelle membra di Saffo: la sua rabbia è spenta, e copiose lagrime irrigano il suo volto: ella si getta a piè di Alcandro, a cui l'eccesso del dolore toglie la favella, e pone la destra paterna sul proprio capo, come per ottenerne la benedizione; sorge quindi, e conduce Climene tra le braccia di Faone.)

SAFFO

L'ama ognor, qual io t'amai...

Più, volendo, nol potresti...

Quelle gioje amor vi appresti,

Che il destino a me vietò! –

Io morirò... svanisce omai

Ogni speme in questo seno...

Io morirò, che un Dio nemmeno

La mia fiamma estinguer può!

ALCANDRO, DIRCE, CLIMENE, LISIMACO, POPOLO

(Un presagio mi sgomenta,

Che di morte favellò!...)

(Saffo, scortata dagli Aruspici, ascende alla sommità del promontorio, Alcandro si pone in ginocchio, tutti gli occhi son fissi immobilmente alla vetta perigliosa: regna tremendo silenzio. Saffo, dato un guardo al precipizio, si arretra un istante, ma poi alza i lumi e le braccia al cielo, e si lancia nelle onde. Odonsi dalla spiaggia sottoposta confuse voci, che gridano.)

Accorriamo. – È spenta!...

LISIMACO, DIRCE, IPPIA, POPOLO, SACERDOTI, ARUSPICI

È spenta!

ALCANDRO

Figlia!...

CLIMENE

Oh ciel!...

FAONE

Seguirla io vo...

(Alcandro cade bocconi, Climene manca fra le braccia di Dirce, Faone vuol precipitarsi nel mare, ma vien trattenuto, ciascuno è ricolmo di spavento, e di altissimo cordoglio.)

FINE.

LUIGI ROLLA

Melodramma tragico in tre atti

Musica di Federico Ricci – Firenze, Teatro della Pergola, 1841

PERSONAGGI E INTERPRETI

MAESTRO MICHELE	Giuseppe Bertini (basso)
MARCHESE APPIANI	Sebastiano Ronconi (baritono)
ANDREA COSTA	Ettore Profili (tenore)
ELEONORA	Giuseppina Strepponi (soprano)
LUIGI ROLLA	Napoleone Moriani (tenore)
STEFANO	Irene Secci (soprano)
GINEVRA	Faustina Piombanti (mezzosoprano)
Un familiare di Appiani	Demetrio Masselli (baritono)

LUIGI ROLLA|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|ATTO I.|LA STATUA|ATTO II.|IL VERONE|ATTO III.|IL LAURO D'ORO|DA RAPPRESENTARSI NELL'I. E R. TEATRO|IN VIA DELLA PERGOLA|*La quaresima del 1841.*|*Sotto la Protezione di S. A. I. e R.*|LEOPOLDO II|GRANDUCA DI TOSCANA|FIRENZE|Presso G. Galletti in Via Porta Rossa.

Epoca di composizione: 1840-inizio 1841.

Prima rappresentazione: 20 marzo 1841.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: LA STATUA.

Nei pressi di Firenze, in un'osteria, alcuni giovani artisti ritraggono il paesaggio, mentre i passanti li ammirano e gli avventori chiacchierano (I, 1). Stefano s'unisce al gruppo, beve e intona una ballata; poi afferra alcuni carboni e traccia sul muro delle caricature dei presenti. I passanti sorridono, i pittori s'infuriano e vorrebbero picchiarlo, ma gli avventori riportano la pace (I, 2).

Arriva Maestro Michele insieme al marchese d'Appiani, nota le caricature e si complimenta con l'autore. Vedendo che Stefano tiene tra le mani una statuetta d'Apollo, gli chiede chi ne sia l'autore e suggerisce ad Appiani di comprarla per il Gran Duca (I, 3). Stefano dice che è di suo fratello Luigi e gliela vende volentieri. Un familiare d'Appiani sopraggiunge e consegna un foglio al marchese (I, 4). Luigi Rolla s'è addormentato nel suo studio e non s'accorge che Eleonora e Ginevra gli sono accanto. Sognando, egli invoca Eleonora, che ha così un'ulteriore conferma di quanto egli la ami. Poi si sveglia e le confida di aver scolpito una bella statua di Saffo con i suoi lineamenti, ma di non volerla esporre per non rendere manifesto il loro amore: lui è umile e lei è nobile, suo padre non acconsentirà mai ad un matrimonio (I, 5). Sulla piazza arriva un banditore che invita al concorso artistico su Saffo; Eleonora sollecita Luigi a partecipare con la sua statua (I, 6).

ATTO SECONDO: IL VERONE.

Stefano sta dipingendo nel suo studio (II, 1) quando giungono Appiani e Maestro Michele. Quest'ultimo è curioso di vedere le opere di Luigi. Solleva una cortina, trova la statua di Saffo e ne rimane incantato. Entrambi riconoscono il volto di Eleonora, ma si allontanano svelti perché sentono i passi di Luigi (II, 2). Dopo un rapido saluto, Maestro Michele se ne va e Luigi chiede al fratello di presentare lui la sua opera al concorso, per timore delle reazioni. Stefano acconsente, si rallegra per la bellissima statua, ma compiangere il fratello perché Eleonora deve sposare Appiani. Luigi sussulta e si precipita verso la porta; il fratello cerca di fermarlo, non riesce e lo segue (II, 3).

Nel palazzo di Appiani tutto è pronto per la presentazione di Eleonora ai congiunti; lei però indugia affranta; allora suo padre le ricorda la promessa (II, 4). Irrompe Luigi e l'insulta; lei implora il perdono: suo fratello è condannato a morte, suo padre all'esilio, il Gran Duca può salvarli, ma ha posto come condizione che lei sposi Appiani. Luigi s'inginocchia ai suoi piedi, disperato. Poiché Appiani s'avvicina, lei spinge Luigi sul verone per nascondere (II, 5). Egli entra per chiederle di firmare il contratto di nozze. Eleonora vacilla, poi s'ode un lamento e un tonfo: Luigi è svenuto; soccorso, si scaglia contro il rivale, che lo costringe ad uscire di casa e gli promette vendetta (II, 6).

ATTO TERZO: IL LAURO D'ORO.

Nell'appartamento di Eleonora irrompe Stefano, implorando aiuto: suo fratello delira e solo lei può salvarlo (III, 1). Le consegna un foglio, indirizzato a suo padre, dove Luigi promette di andarsene per sempre lontano. Lei si commuove, ma non sa come provvedere. Insieme decidono di rivolgersi a Michelangelo (III, 2).

Appiani si reca nello studio di Rolla per ritirare la statua vincitrice del concorso di Saffo. Luigi si rifiuta di consegnarla, afferra un martello e la distrugge (III, 3). Sopraggiunge Stefano, felice di comunicargli una bella notizia, ma scoppia a piangere vedendo la statua in frantumi e il fratello sconvolto (III, 4). Arrivano anche Eleonora e Michelangelo, ribadendo che è lui il vincitore e che potrà sposare l'amata, ma Rolla risponde che la sua fine è vicina (III, 5). Un inviato del Gran Duca gli porge il lauro d'oro, lui lo guarda e s'accascia al suolo, spirando (III, 6).

LUIGI ROLLA

MELODRAMMA TRAGICO IN 3 ATTI.

ATTO I.

LA STATUA.

ATTO II.

IL VERONE.



ATTO III.

IL LAURO D'ORO.

Da rappresentarsi nell' I. e R. Teatro

IN VIA DELLA PERGOLA

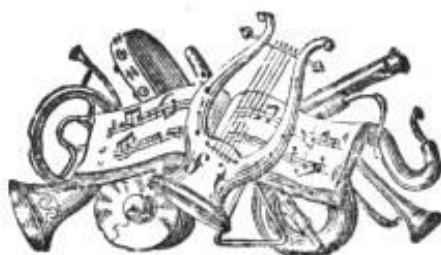
LA QUARESIMA DEL 1841.

Sotto la Protezione di S. A. T. e R.

LEOPOLDO II.

GRANDUCA DI TOSCANA

&c. &c. &c.



FIRENZE

PRESSO G. GALLETTI IN VIA PORTA ROSSA

ORCHESTRA.

Maestro e Direttore dell'Opere Sig. PIETRO ROMANI

Sostituto Sig. ENRICO MANETTI

Capo e Direttore di Orchestra Sig. ALAMANNO BIAGI

Primo Violino Sig. PIETRO BRUSCAGLI

Primo Violino di Concerto Sig. RANIERI MANGANI

Primo Violino dei Secondi Sig. LUIGI PECORI

Primo Violoncello Sig. GUGLIELMO PASQUINI

Primo Contrabbasso Sig. FRANCESCO PAINI, al servizio di S. A. I. e R.

Prime Viole Sig. TOMMASO TINTI e FRANCESCO MINIATI

Primo Oboe Sig. EGISTO MOSELL, al Servizio di S. A. I. e R.

Primo Clarinetto Sig. GIOVANNI BIMBONI

Primo Flauto ed Ottavino Sig. CARLO ALESSANDRI

Primo Corno Sig. ANTONIO TOSORONI al Servizio di S. A. I. e R.

Primo Corno di Seconda Coppia Sig. LEOPOLDO BRASCHI

Primi Fagotti Sig. PIETRO LUCHINI e Sig. CARLO CHAPUY

Primo Trombone Concertista Sig. GIOVACCHINO BIMBONI al Servizio di S. A. I. e R.

Primo Trombone Sig. DEMETRIO CHIAVACCINI

Ofleide Sig. DEMETRIO CATANZARO

Prima Tromba Sig. ENEA BRIZZI

Timpanista Sig. LEOPOLDO LIRONI

Suggeritore Sig. CARLO PRUNER

Copista della Musica Sig. FRANCESCO MINIATI

Pittore Scenografo Sig. GIOVANNI GIANNI

Pittore Figurista Sig. GAETANO PIATTOLI

Pittore Costumista Sig. CARLO GALLIER

Macchinista e Illuminatore Sig. COSIMO CANOVETTI E F.^o

Attrezzista Sig. GIUSEPPE CECCONI & C.^o

Vestiario di proprietà del Sig. ALESSANDRO LANARI

Diretto dal Sig. VINCENZO BATTISTINI.

PERSONAGGI.

MAESTRO MICHELE	Sigg.	<i>Giuseppe Bertini</i>
MARCHESE APPIANI		<i>Sebastiano Ronconi</i>
ANDREA COSTA		<i>Ettore Profili</i>
ELEONORA, sua figlia		<i>Giuseppina Strepponi</i>
LUIGI ROLLA		<i>Napoleone Moriani</i>
STEFANO, suo fratello		<i>Irene Secci</i>
GINEVRA, Nutrice di Eleonora		<i>Faustina Piombanti</i>
Un familiare di Appiani		<i>Demetrio Masselli</i>
Un Banditore		<i>N.N.</i>
CORO		
Borghigiani, Pittori, Alunni di Michelangelo, Nobili di Firenze, Congiunti di Appiani, Villani, Dame, e Villane.		
COMPARSE		
Popolo, Paggi, Domestici del Marchese, Guardie del Gran-Duca, un Inviato del Gran-Duca.		
<i>L'Avvenimento ha luogo in Firenze nel Secolo XVI.</i>		
Poesia di SALVADORE CAMMARANO.		
Musica di FEDERIGO RICCI.		

ATTO PRIMO.

LA STATUA.

SCENA I.

Luogo Campestre, presso Firenze, bagnato dall'Arno. Nel fondo antiche Ruine, sul davanti un'Osteria.

Alcuni giovini Artisti seggono intenti a ritrarre le rovine; molti paesani d'ambo i sessi, attraversando la via, si arrestano ad osservare; qualche venditrice di latte entra nell'Osteria, e presso la porta di questa evvi un'ampia tavola, circondata da parecchi avventori che bevono.

AVVENTORI

Vino, Ostiere... vino, su –

Bevi – tocca – meschi; a te. –

Sino all'orlo... ancor di più –

Questo è un balsamo per me –

LE PAESANE

Guarda, guarda... che ti par?...

Qual magia!...

I PAESANI

Tacete là

Che gli Artisti frastornar

È imprudenza, è asinità.

ARTISTI, E PAESANI D'AMBO I SESSI

Imitare il bello, il ver –

AVVENTORI

La Bottiglia carregar

TUTTI

È il più grande de' piacer,

Che si possa immaginar.

SCENA II.

Stefano e detti.

(Egli reca una Statuetta d'Apollo.)

STEFANO

Cari amici vi saluto *(Agli avventori.)*

Vi saluto buona gente *(Agli altri.)*

AVVENTORI

Or siam tutti!...

PAESANI

Benvenuto!

AVVENTORI

Come stai pittor nascente?

STEFANO

Eh!... sto sano. *(Comicamente malinconico.)*

AVVENTORI

Ebben?

STEFANO

Ma, oh Dio!...

AVVENTORI

Parla.

STEFANO

Inferma è la mia tasca

Rivoltarla ben poss'io,

Una crazia giù non casca!

AVVENTORI

Non pensarvi; è questo un male

Che si cura facilmente.

Primo recipe, il boccale

Bevi, bevi allegramente.

STEFANO

Ma chi paga?

AVVENTORI

Una ballata

STEFANO

E degg'io?

AVVENTORI

Cantar dei tu.

La Bottiglia è già sturata...

Vieni...

STEFANO

Accetto – versa.

(Ad uno che ha in pugno la Bottiglia.)

CORO

Giù.

(Stefano beve, il di lui bicchiere è nuovamente riempito; egli si fa innanzi, tutti lo circondano bramosi di ascoltare la sua Ballata.)

STEFANO

Fra le belle di tutte più bella

È la figlia che Italia nudrì!

Non han l'altre sì dolce favella

Non lo sguardo eloquente così!

È leggiadra la nobile Inglese,

Seducente la bella Francese.

I suoi vezzi ha la schietta Germana,

E la Russa, e la Turca, e l'Isana

Ma non hanno sì dolce favella,

Non lo sguardo eloquente così!

Fra le belle di tutte più bella,

È la figlia che Italia nudrì!

(Sorbisce il vino, e fa saltare in aria il bicchiere, il Coro gioiosamente ripete gli ultimi due versi.

Gli Artisti durano impassibili nel loro travaglio.)

(Inchiodati sui loro sgabelli

(Si aggira in qua e là come in cerca di qualche oggetto.)

Sembran essi! Ecco il mezzo opportuno! (Scorgendo alcuni carboni)

O dell'Oste usati pennelli
Mi servite a ritrarne qualcuno...)
AVVENTORI
Che far tenta quel capo balzano!...

PAESANI
Osserviam
PAESANE

Ma!...

PAESANI

Ma zitte coi ma

(Stefano effigia sulle muraglie dell'Osteria la caricatura d'alcuno di quegli artisti; le alte risa del Coro scuotono i Pittori, i quali accorsi al muro, e gettatavi un'occhiata, si lanciano frementi contro Stefano, alzando le bacchette in atto di percuoterlo.)

PITTORI

Ed osasti arrogante, Villano!...

STEFANO

Siete pazzi.

PAESANI

Che fate? *(Frapponendosi.)*

AVVENTORI

Alto là.... *(c. s.)*

PITTORI

Il tuo studio beone sfrontato
Nella bettola hai dunque fissato
La mezzina è tuo fido pennello,
Tinte sono di Bacco il liquor?
Noi dovremmo fiaccarti il cervello,
A scacciarne il soverchio vapor.

STEFANO

Un artistico scherzo innocente
Non dovea scompigliarvi la mente
Per la gola mentisce chi ha detto
Che m'inebbria di Bacco il liquor.
Voi scortesì trasporta il dispetto,
Ubbriachi voi rende il furor.

CORO

La scintilla scoppiata da un gioco
Non accenda un terribile foco
La sua testa è un po' troppo vivace
Ma gentile, ma buono il suo cor.
Siete artisti, si faccia la pace
Vi degrada un sì basso clamor.

SCENA III.

Appiani si avvanza dalle ruine seguito da Maestro Michele alla comparsa del quale gli Artisti si arrestano taciturni e riverenti.

MAESTRO MICHELE

Quell'ira, quelle grida

Perchè?

PITTORI

Mirate. (*Mostrando le caricature.*)

MAESTRO MICHELE

Qual ne fu l'autore? (*Con lieve sorriso.*)

STEFANO

Un vostro servitore

MAESTRO MICHELE

Tu non manchi d'ingegno!

STEFANO

(*Tu!... gentile*)

(*Maestro Michele getta a caso uno sguardo alla statuetta.*)

Ch'io vegga... Questo Apollo

Non scolpivi tu certo?

STEFANO

Io no.

MAESTRO MICHELE

Chi dunque? Parla.

STEFANO

Un mio fratello.

MAESTRO MICHELE

A cui lo rechi?

STEFANO

A quello

Che a prezzo il voglia.

MAESTRO MICHELE

Il comprator trovasti.

STEFANO

Desso? (*Accennando Appiani.*)

MAESTRO MICHELE

Il marchese d'Appiani...

STEFANO

Il ciel provvide

A due tapini artisti

APPIANI

Volete ch'io l'acquisti?

MAESTRO MICHELE

Sì pel Gran-Duca (*Piano fra loro.*)

APPIANI

Pel Gran-Duca!

MAESTRO MICHELE

Io spero

Un genio scoprire! Non vi rincresca

Investigar di loro – il consueto

Nudrimento di latte

Qui prenderò.

(Entra nell'Osteria passando d'innanzi agli Artisti, che s'inclinano profondamente, quindi si allontanano; tutti li seguono tranne Appiani e Stefano)

APPIANI

(Le Fantasie m'è duopo

Secondar di quest'uomo:

Il Gran-Duca lo impon.) Dì giovinetto,

Convivi col fratel?

STEFANO

Sì.

APPIANI

Dove?

STEFANO

È questo

L'indirizzo. *(Dandogli una carta.)*

APPIANI

Il nome suo? –

STEFANO

Luigi Rolla.

APPIANI

Nasceste qui?

STEFANO

Siam qui fino alle midolla

Genovesi. *(Con orgoglio.)*

APPIANI

Che intendo!... Eravi nota

La Famiglia di Costa?

STEFANO

Il Senatore,

Pria che esule ne andasse, protettore

Fù di Luigi.

APPIANI

Ei nelle case mie

Ospite si raccolse:

La figlia è seco.

STEFANO

Eleonora?

APPIANI

Oppressa

Da segreto martir! Lasciava forse

Un sospirato oggetto

Nel suol natio?

STEFANO

Lo ignoro.

APPIANI

Oh dubbio!...

STEFANO

E voi l'amate?

APPIANI

Io?

STEFANO

Sì?

APPIANI

L'adoro.

APPIANI

Vederla ed arderne fu solo un punto!

Tanto io l'adoro, a tal son giunto,

Che privo d'essa più non mi lice

Un dì soltanto sperar felice.

Ah! se un rivale ambisce a lei

Tema l'eccesso del mio furor...

Grandezze e vita perder vorrei,

Anzi che perdere il mio tesor.

STEFANO

Voi signor direte bene,

Ma l'affar non mi riguarda.

Se la statua vi conviene

Essa è qui: partir mi tarda.

APPIANI

Hai ragione! L'Apollo è mio.

Prendi. (*Dandogli alcune monete d'oro.*)

STEFANO

Grazie.

APPIANI

Vanne.

A DUE

Addio.

(*Stefano parte.*)

SCENA IV.

Un familiare di Appiani, e detto.

FAMILIARE

Un corriere a spron battuto

Questo foglio a voi recò:

Di raggiungervi ho creduto

Mio dover.

APPIANI

Che fia!... Vedró.

(*Prende il foglio e legge: una manifesta letizia si mostra nel suo volto.*)

Nuota l'alma innamorata

Della gioja nell'ebrezza!

La crudel che mi disprezza

Tragge il fato in mio poter.

Cederà la donna ingrata,
Vivrò sempre accanto a lei...
Saran tutti i giorni miei,
Un sol giorno di piacer!
Riedi al palagio, il Senatore apprenda che a lui
Parlar d'alte importanze io deggio *(Al Familiare che parte.)*
Affrettiamo al ritorno
Quest'uom grande, ma strano... Oh lieto giorno!
(Entra nell'Osteria.)

SCENA V.

Lo studio di Rolla, intorno al quale sono sparsi molti frammenti di Statue antiche e moderne: nel fondo a dritta una specie d'Alcova, a cui si ascende per tre o quattro scalini; l'interno di essa Alcova è nascosto da una grande cortina; a sinistra una porta a due battenti, d'onde scorgesi una piazza di Firenze: un uscio laterale; dall'altra parte un tavolino ingombro di disegni.

L'uscio laterale s'apre ad un tratto; s'inoltrano Eleonora e Ginevra coperte da lungo velo: Rolla è addormentato presso il tavolino.

ELEONORA

Dorme!... Pallor funesto

Gli copre il volto?

GINEVRA

Egli sculpendo forse

Vegliò la notte.

ELEONORA *(Raccogliendo un foglio a piè di Rolla.)*

Un foglio...

Son cifre sue... Quai versi?...

“Masaccio, più che uman genio divino, *(Leggendo.)*

Scrisse di te nè fasti suoi la Storia:

Ei che ispirava l'angelo d'Urbino

Morì giovin d'età, vecchio di gloria. –

Morrò giovine anch'io, ma fier destino

Annulerà di me sin la memoria!

Così povero fior d'incolte rive

Un dì vive soltanto, e ignoto vive!”

(Ella è commossa, turbata s'appoggia vacillando a Ginevra.)

Tutta mi scosse il tremito

D'un rio presentimento!...

Vorrei, nè posso vincere

L'arcano mio spavento!

Ah! quest'amara lagrima

Che al ciglio il cor mandò

Forse d'un fiume è nunzia

Che spargerne dovrò!

ROLLA

Eleonora... *(Sognando.)*

GINEVRA

Odi: te chiama.

ROLLA

Pietà di Rolla...

ELEONORA

Oh quanto ei m'ama!....

ROLLA

Se l'abbandoni, lo sventurato
Che in te respira, morir dovrà.

ELEONORA

Il tuo Rivale, il crudo fato
No, mai rapirmi a te potrà.
Come il primier tu l'ultimo
Dé miei sospiri avrai;
Tu sei la luce, e l'aura,
La vita sei per me.
Fin che gli resta un palpito
In questo cor vivrai...
Sepolto ignudo cenere
Avvamperò per te.

GINEVRA

Amor cotanto fervido
Assista il ciel con me.
Si desta!

ROLLA

Oh! che vegg'io!...

ELEONORA

Al limitar dappresso
Veglia Ginevra.
(Ginevra si ritira, e la porta rimane socchiusa.)

ROLLA

Dal pensiero turbata
Del tuo periglio è la mia gioja!

ELEONORA

Indarno

Temi per me. Qui trassi
Dal vicin Tempio; di rovine ingombra,
E deserta è la via.

ROLLA

Una luna trascorse, anima mia,
Ch'io non ti vidi... un secolo di pene!

ELEONORA

Egro il Padre languiva – or dì, compisti
L'opra? gli emuli tuoi
Vincer t'affidi?

ROLLA

Quale inchiesta!... Il marmo
Ch'io d'animar tentava, è il primo slancio

Del mio pensier: la mano
Del cor ministra effigiò lo sai,
Te nella Saffo... innanzi ad essa agghiaccio
Ed ardo, al par che innanzi a te! Nel braccio
Che la cetra sorregge un fallo scorsi,
Tre colpi arditi ed emendar quel fallo
Potrei, ma... Lo dirò? – come v'appresso
Lo scarpello mi par che vivo sangue
Grondar ne deggia... L'alba
Sorgea... protrato io m'era a lei d'accanto...
La sua Lira suonò... divino canto
Uscì dalle sue labbra!

ELEONORA

Rolla.

ROLLA

Perdona il vaneggiar d'un'alma
Fervida troppo... A me sperar la palma
Vietava il ciel, che mostro
Il simulacro è disvelato appieno
Il nostro amor!

ELEONORA

Ben dici!

ROLLA

Ove ne trasse

Un amor sconsigliato,
Che il Padre ignora, che un destin tiranno
Anzi nascer dannò...

ELEONORA

Calmati...

ROLLA

Oh affanno...

Un ostacolo fatale
Tra noi pose il tuo natale...
Ch'io sospiri alla tua mano
È stoltezza, orgoglio vano.
Seppellisci nell'oblio
La mia trista rimembranza...
Fu delirio la speranza,
L'amor nostro un sogno fù!

ELEONORA

No... la fiamma che m'accende
Non può dirsi... non s'intende
Se un reame, se l'impero
Avess'io del mondo intero,
Ah! lo giuro il serto mio
Sul tuo capo splenderebbe...
Coronata si vedrebbe

Una volta la virtù!

SCENA VI.

La Piazza si è riempita di popolo, affollato intorno ad un Banditore. I suddetti.

IL BANDITORE

Della Saffo il concorso al nuovo giorno

Deciso fia: l'insigne Buonarrotti

Tra giudici avrà loco, e proclamato

Al tonante fragore

Sarà del cavo bronzo il vincitore.

(Prorompano di mezzo alla folla plausi ed evviva quindi tutti seguono il Banditore.)

ELEONORA

Udisti Rolla?

ROLLA

Oh smania!...

ELEONORA

Ch'io veggia.

(Facendo un passo verso la cortina: Rolla ascende gli scalini dell'alcova e premendo una molla, scopre la Saffo – Pausa.)

ROLLA

Ebben?

ELEONORA *(Con vivo entusiasmo.)*

Tant' opra

Non fia che un pregiudizio

D'oscurità ricopra...

Deve Firenze... Italia

Saperlo.

ROLLA

Che?...

ELEONORA

Fra poco

Il padre consapevole

Sarà del nostro foco.

ROLLA

Renderlo a noi propizio

Speri?...

ELEONORA

Certezza io n'ho

Ei non saprà resistermi...

ROLLA

Oh gioja!...

ELEONORA

Tua sarò.

A DUE

Ah sì cadran gli ostacoli...

Vedremo il ciel placato...

Possente più del fato
Il nostro amor sarà.
Ognor fra dolci palpiti
Ognor con me vivrai...
E ovunque tu sarai,
Il cielo a me parrà! (*Eleonora esce rapidamente seguita da Rolla fin presso la soglia.*)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

IL VERONE.

SCENA PRIMA.

Lo Studio di Rolla come nell'Atto Primo.

Stefano è seduto presso un cavalletto dipingendo, tratto, tratto si alza, scostandosi in qualche passo dal suo lavoro per vederne l'effetto a qualche distanza, tuttociò canterellando i versi che seguono.

È tuttora dell'Artista

Ad amor la gloria unita:

Una tela, un marmo acquista

Dal suo braccio e forma, e vita:

Par che il soffio animator

Abbia tolto al creator.

Ma se l'estro ardimentoso

Tace in lui, talvolta stanco,

I momenti del riposo

D'una bella ei gode al fianco,

Sommergendo ogni pensier

Nella tazza del piacer.

SCENA II.

Maestro Michele, Appiani, e detto.

APPIANI

Buon dì.

STEFANO

Signori... *(Salutando.)*

MAESTRO MICHELE

Ed il fratello?

STEFANO

Ei mosse

Ove le statue del concorso esposte

Furo.

MAESTRO MICHELE

L'attenderò *(Adagiandosi sur uno sgabello: Appiani fa un atto d'impazienza.)*

Par che l'indugio

V'incresca!

APPIANI

Io debbo in breve

A' miei congiunti presentar la figlia

Di Costa, ed ottenerne

La nunzial promessa.

MAESTRO MICHELE

Itene dunque

Rieder solo poss'io.

APPIANI

Addio... Mastro Michel.

(Accompagnandolo fino all'uscio ed inchinandosi.)

Marchese!

APPIANI

(Battendogli sulla spalla in aria di protezione.)

Addio *(Esce.)*

(Maestro Michele fa il giro dello studio, guardando con molta curiosità.)

STEFANO

Che cercate d'intorno?

MAESTRO MICHELE

Il ver mi narra.

Ad opra che palesi

Tutto l'ingegno suo, volte le cure

Non son di tuo fratello?

STEFANO

Io n'ho sospetto.

Occultamente forse,

Ei scolpiva una Saffo.

(Gettando involontariamente uno sguardo verso la cortina.)

MAESTRO MICHELE

Intendo! e qui si cela. Ecco una molla!

(La calca, e la cortina sparisce.)

Divino incanto!

STEFANO

Ah! mio Luigi.

MAESTRO MICHELE

O Rolla,

In te, della scultura

Avrà l'Italia un Raffaello!

STEFANO

Parmi

Conoscer quel sembiante!

Eleonora!... sì...

MAESTRO MICHELE

(Arretrandosi di qualche passo, e percuotendosi la fronte.)

Che veggio!... Un fallo!...

STEFANO

Mastro Michele voi siete pazzo!

MAESTRO MICHELE

Intesi

Qualche rumor.

STEFANO

Giungesse mio fratello!...

(Accorrendo alla porta Maestro Michele prende gli ordigni, che sono a piè della statua, e corregge il difetto.)

Che fate?... Giù demonio... Ah! lo scalpello

Vandalo deponete... al fuoco! al ladro!

Egli giunge davvero!...

MAESTRO MICHELE

Memoria eterna

Ei serberà di questi

Tre soli colpi miei!

(Rinchiude la cortina.)

STEFANO

Lo credo! Ah! dir non so che vi farei!

SCENA III.

Rolla e detti.

Rolla entra frettoloso, ma vedendo Maestro Michele, si arresta; quegli intanto affigge in esso avidamente gli sguardi. Stefano è nel massimo imbarazzo.

ROLLA

Questo Signore?

STEFANO

Ah desso

È... l'ignoro. Desia... Che desiate?

(A Mastro Michele.)

MAESTRO MICHELE

Nulla.

STEFANO

(Bravo!) (Con stizza.)

MAESTRO MICHELE

Lasciate

Fratel, ch'io stringer possa

La vostra mano.

ROLLA

Sì...

MAESTRO MICHELE

Deggio recarmi

Or dal Gran-Duca immantinente il deggio!

Ma noi ci rivedrem. *(Abbraccia Rolla ed esce rapidamente.)*

STEFANO

(Lo dissi, è pazzo) (Rolla guarda con istupore Maestro Michele che parte, poi come scosso da un pensiero più forte, rinchiude l'uscio, e si avvicina al fratello.)

ROLLA

Deggio aprirti un arcan.

STEFANO

Parla.

ROLLA

Fu sculta

In silenzio profondo,

Una Saffo da me: vorrei svelarla,

Ed affrontar de' giudici raccolti

La sentenza, ma tremo:

Tu forse vincer puoi l'irrisolto
Mio cor. Franco ragiona.
(*Incamminandosi verso la cortina.*)

STEFANO

Oh me perduto!...

(*Rolla scorre la Statua.*)
Creder posso a quanto io veggio?...

STEFANO

(Ah!...)

ROLLA

Son desto... non vaneggio...
L'uom che uscia da queste mura (*Afferrando Stefano per mano.*)
La cortina, dì, togliea?...

STEFANO

Sì...

ROLLA

Vibrò con man sicura

Qui tre colpi? (*Accennando il braccio della Statua corretto.*)

STEFANO (*In ginocchio.*)

Non credea.

Esso fu che... ma... perdona.

ROLLA

Egli... egli era...

STEFANO

Chi? favella.

ROLLA

Michelangelo!

STEFANO

In persona! (*Alzandosi.*)

ROLLA

Ed osai!... l'ho fatta bella!

Ricovrò dell'arte il Dio

(*Ridendo e piangendo ad una volta con entusiasmo sempre crescente.*)

Nel mio tetto! il tetto mio

Ora è tempio! E che mi disse?

Mi chiamò fratel! fratello!

STEFANO

All'Italia ti predisse

Fra scultori un Raffaello!

ROLLA

Taci... basta.

STEFANO

E quell'accento

Al destin comanderà...

ROLLA

Dammi forza, o il mio contento,
Sommo Iddio, m'ucciderà!

(Suona l'Angelus, Rolla si prostra, Stefano l'imita.)

A DUE

D'istanti sì lieti mercè Dio pietoso;

Ah! tu degli afflitti sei padre amoroso.

Ne' lumi che solo – fè piangere il duolo

Un pianto di gioja facesti spuntar.

E il serto di spine – che cinse il mio/quel crine

In serto d'allori ti piacque cangiar ...

(Sorgono e si abbracciano uno asciugando le lagrime dell'altro; poscia Stefano volge un guardo alla Statua.)

STEFANO

Ma, non è ver? l'immagine

In questo marmo é sculta

D'Eleonora?

ROLLA

O Stefano

Or la mia fiamma occulta

T'è nota.

STEFANO

Ed ella? *(Turbato.)*

ROLLA

Vivere

Non può che mia.

STEFANO

Tu sei

Deluso *(Con infantile sconsideratezza.)*

ROLLA

Come!

STEFANO

Stringere

Deve la man colei

D'Appiani...

ROLLA

Che!...

STEFANO

Ripeterlo

Dalle sue labbra or dianzi

L'udia... con Michelangelo

Ei trasse...

ROLLA

Cielo!

STEFANO

Ed anzi

La fidanzata in breve

A' suoi congiunti deve

Ei presentar...

(Rolla è preso da un tremore in tutta la persona, ed un forte anelito gl'impedisce l'uso della favella.)

STEFANO

Qual tremito!

Vien meno il tuo respir!

(Rolla cade sopra gli scalini dell'alcova.)

Ah! tu soccombi! Acquetati...

Odi...

ROLLA

Vorrei morir.

(Sorge impetuoso e slanciarsi verso la porta per uscire; Stefano spaventato gli salta al collo trattenendolo, egli s'arresta commosso dalla tenerezza fraterna.)

ROLLA

Sulla terra un cor soltanto

Confortava le mie pene,

E quel cor, quel sol mio bene

Mi tradiva, altrui si dié!

S'io non moro, eterno pianto

A me serba orrenda sorte...

Ah! la vita, e non la morte

Paventar tu dei per me!

STEFANO

Chi mi spinse, sciagurato,

A parlar funesti accenti!...

Se pietà di te non senti,

Abbi almen pietà di me.

Orfanello sventurato

In te vissi in te sperai...

Oh Luigi, se morrai

Il fratel morrà con te.

(Rolla esce affrettatamente Stefano lo segue.)

SCENA IV.

Una Galleria nel Palagio Appiani; da un lato porta che adduce all'appartamento di Eleonora, ingresso comune dall'opposto lato, verone chiuso in fondo.

Costa, Eleonora, Ginevra.

COSTA

Rammenta la promessa!

ELEONORA

O Padre!

COSTA

Al fato

Piegarsi è d'uopo. – Ei nelle attigue sale

M'aspetta: ad osservar le concorrenti

Statue, de' suoi congiunti ivi la schiera

Convenne, ad essi presentarti ha chiesto.

Vado, coraggio!

(Eleonora si getta nelle braccia di Ginevra.)

GINEVRA

Ahi! quanta

Quanta pietà mi fai!

ELEONORA

Luigi, e che dirai,

Allor che sia palese a te l'acerba

Novella?

SCENA V.

Rolla, Eleonora, Ginevra.

ROLLA

Che sei donna...

ELEONORA

Ah!

GINEVRA

Qual periglio?...

ROLLA

Che lo sprezzo merti.

Non lo sdegno di Rolla.

ELEONORA

Io? M'odi... Ah! m'odi.

Lo sai... dannato al bando

Fu il padre, a morte il fratel mio; fuggendo

Egli campò... giunse ad Appiani orrendo

Avviso: il fuggitivo

Del ligure Senato

Fra gli artigli cadea! salvarlo puote

Il Gran Duca soltanto, e del Gran-Duca

Appiani è l'alma... ei me richiese, ed io

Salvo il fratello, a prezzo

D'eterno pianto! È giusto il tuo disprezzo?

ROLLA

Spirto del Ciel, perdono...

(Cadendo ai suoi piedi.)

GINEVRA

Ahimè!... qui volge,

Fra suoi congiunti, Appiani!

ELEONORA

Ah! fuggi...

GINEVRA

E' tardi...

ELEONORA

Celati.

ROLLA

No...

ELEONORA

Te ne scongiuro...

GINEVRA

In questo

Verone...

ROLLA

A che m'astringi

ELEONORA

Oh dì funesto!...

(Rolla spinto da Eleonora entra nel Verone; Ginevra tosto lo rinchiude.)

SCENA VI.

Eleonora, e Ginevra, Appiani, Costa e nobili congiunti di Appiani.

CORO

O giovinetta sposa

Soave sei, gentile:

Gentil come la rosa

D'un bel mattin di aprile,

Soave come brezza

Che dal giardin spirò.

Parte di sua bellezza

Il Cielo a te donò!

APPIANI

Il vostro aspetto è l'indice *(Ad Eleonora.)*

D'interno duol profondo

Sperate in me, calmatevi;

Io del fratel rispondo.

Deve il senato Ligure,

Come nel ciel riluca

Il terzo giorno, accogliere

Me nunzio del Gran-Duca.

Egli vivrà.

ELEONORA

Quest'anima

Grata fia sempre a voi.

APPIANI

Signor... *(A Costa.)*

COSTA

Del beneficio *(Ad Eleonora.)*

Tu compensar lo puoi.

ELEONORA

Io? *(Con ismarrimento.)*

COSTA

Figlia...

GINEVRA

(Ciel proteggila...)

APPIANI

Sì, voi; del nostro imene
Segnando il patto.

ELEONORA

(Un brivido!

Mi scorre nelle vene)

APPIANI

Io vi precedo. (*Mettendo un foglio sul Tavolino, e firmandolo.*)

GINEVRA

(Ahi misera!...)

COSTA

Salva il fratel da morte. (*Piano alla figlia.*)

APPIANI

Sottoscrivete.

ELEONORA

(Reggimi...) (*Piano a Ginevra ed accostandosi al tavolino.*)

APPIANI

Oh gioia!... è mia consorte... (*Rivolto ai congiunti.*)

Eleonora è per firmare il contratto ma l'arresta un lamento, ed il rumore qual di persona che piomba al suolo.

Ah! (*Voce dall'interno.*)

ELEONORA

Cielo (*Con grido di spavento.*)

DAME

Un sordo gemito!...

CAVALIERI

Da quel veron parti.

(*Appiani schiude il Verone.*)

TUTTO IL CORO

Un uom svenuto!...

ELEONORA

(Io palpito)

COSTA

(Egli) (*Riconoscendo Rolla.*)

APPIANI

(Cotanto ardi!) (*Guardando Eleonora ch'è rimasta immobile nel suo terrore.*)

APPIANI

(Oh cimento!... oh mio rossore!...

Fui deluso, fui tradito!

Quel silenzio accusatore

Quel sembiante impallidito,

Il suo grido, il suo spavento

Prove son del tradimento...

Ma più certa d'ogni prova,

É il tremendo mio furor)

ELEONORA

(Mi percosse orrenda mano!

Scende un vel sugli occhi miei...

Per la vita del germano
La mia vita io spenderei,
Ma veder con fermo ciglio
Non m'è dato il mio periglio
Ciel non chiedermi una prova
Cui non basta umano cor)

ROLLA

(Per vederla ad altri accanto!... *(Riavendosi.)*)

Dunque in vita il Ciel mi serba?...

Il mio cor non regge a tanto!...

La mia pena è troppo acerba!...

Tu lo sai potente Iddio

Che la morte io sol desio...

Ma perchè, perchè destini

Cento morti a questo cor!)

CORO

(In quel volto sta dipinto *(Osservando Appiani.)*)

Il sospetto ed il furor!)

COSTA e GINEVRA

(Come il cor d'un uomo estinto

Più non palpita il mio cor...)

APPIANI

Parla, e guai se menti il vero!

(Fremendo a Rolla.)

A che vieni a che celarti?

ELEONORA

(Dio l'aita.)

ROLLA

Messaggero

Del fratel qui trassi.

(Accennando Eleonora.)

COSTA

Parti!...

Ad altr'ora, in altro loco

Io t'udirò.

APPIANI

Ma qual t'appelli

Pria discopri.

(Opponendosi a Rolla, che si è mosso per uscire.)

ELEONORA

(Un gelo e un foco

Ho nel petto!...)

APPIANI

Non favelli!

Servi olà?

ELEONORA

T'arresta... senti...

APPIANI

Di costui v'impadronite.

(I servi accorrono verso Rolla.)

ELEONORA

Gjusto ciel!...

ROLLA

Niun s'attenti

D'appressarsi.

APPIANI

M'obbedite...

ROLLA

(Atteggiandosi fieramente, e sfavillando nobilissima ira dagli occhi.)

No, su me vil turba, e prava

Non porrà la mano ardita:

Nacqui libero, che dava

A me Genova la vita,

E un suo figlio impunemente

Oltraggiato mai non fu!...

APPIANI

E chi sei, che me presente *(Con orgoglioso disprezzo.)*

Osi tanto?

ROLLA

E chi sei tu?

Sogno vano e mentitore, *(Con cieco trasporto.)*

È la pompa che ti cinge,

Ma sorride a questo core

Una speme che non finge...

Dono assai maggior d'un regno

Diede il cielo a me l'ingegno...

Quale io son d'innanzi a Dio,

Tu sei polve innanzi a me.

APPIANI

Non so ben se più follia

O perfidia in te s'annida;

Ma ben sò che l'ira mia

Non indarno si disfida!

Ella segue i passi tuoi,

Evitarla tu non puoi...

La terribil mia vendetta

Non fia sogno almen per te!

ELEONORA

Oh! qual demone ti spinge

Sconsigliato, ah! cedi, ah parti...

Nell'abisso che ti cinge

Deh! tu stesso non scagliarti.

Del furor la negra benda *(Ad Appiani.)*

Sul tuo ciglio non discenda...

Ei delira... egli è infelice,
Ma colpevole non è.

COSTA e GINEVRA

Sciagurato va', t'affretta,
Se la vita è cara a te!

CORO

La terribil sua vendetta
Non fia sogno almen per te!

(Rolla esce, Eleonora trattiene Appiani, tutto è in disordine.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
IL LAURO D'ORO.
SCENA PRIMA.

Appartamento di Eleonora.

Stefano, e Ginevra.

STEFANO

Breve indugio è fatal... corri Ginevra!

Ti commova il mio duolo.

GINEVRA

Calmati... aspetta... ad appellarla io volo... (*Entra.*)

STEFANO

Se ci abbandona il padre

Degli orfani, perduti

Siam!...

SCENA II.

Eleonora, e detto.

ELEONORA

Stefano, e che brami?

STEFANO

Ah! se chiudete

Umano cor nel petto,

Pietà di Rolla.

ELEONORA

Oh ciel! che avvenne?

STEFANO

Il detto

Mal può dell'infelice

Narrar lo stato! speme avea... certezza

Ei del trionfo, e rinunziarvi è d'uopo,

Come a voi stessa! In cupa doglia immerso

Or tace lungamente, or d'insensate

Grida egli assorda il ciel. Con man tremante,

Al vostro genitore,

Questo foglio vergò: fraterno amore

A violar mi trasse

I chiusi accenti.

ELEONORA

Ebben?

STEFANO

Leggete. (*Dandogli il foglio.*)

ELEONORA

«Pria

«Morrò, ch'essere ingrato

«Al mio benefattor: come il dì manchi
«Fuggirò questa terra... il nome mio
«Non udrete mai più... per sempre addio...»

Ah! mi sento il cor trafitto
Ritentar da cruda mano!...
Sconsolato, derelitto
Ei morrà da me lontano!...
Qual m'attende acerba sorte!...
Una volta ei sol morrà
Della vita orrenda morte
Ogn'istante a me sarà!

STEFANO

Ah! perchè da voi formato
È un legame sciagurato?...

(Sino a che Stefano si getta a piè di Eleonora il dialogo è sempre incalzante, quantunque entrambi sian vinti da un pianto irresistibile.)

ELEONORA

Che rimembri!...

STEFANO

Tal ferita

Rolla uccide...

ELEONORA

Il dover mio

Ciò m'impone...

STEFANO

Ma...

ELEONORA

La vita

D'un fratel salvar degg'io...

STEFANO

E la vita d'un fratello

Io domando al vostro piè...

ELEONORA

Sorgi... ah! sorgi.

STEFANO

Voi l'avello

Gli schiudete!...

ELEONORA

Taci... Ahimè!...

Io l'adoro, i giorni miei
Pè suoi giorni dar vorrei,
Ma qual mai consiglio, o scampo
A salvarlo, dì, m'avanza?

STEFANO

M'ascoltate: ancora un lampo

Ne rischiara di speranza:

V'ha un mortal che regna in core

Del Gran Duca; il suo favore
Imploriamo.

ELEONORA

Ed è costui.

STEFANO

Michelangelo.

ELEONORA

Egli! è ver!

Egli può!...

STEFANO

Corriamo a Lui!...

ELEONORA

Dio, seconda il suo pensier

Insieme si pianga, insieme si preghi!...

Non fia che pietade quel grande ci nieghi,

Del fato nemico lo sdegno disarmi

Il duolo fraterno, il pianto d'amor...

O Rolla vivrai... vivrai per amarmi...

A liete speranze rinasce il mio cor!

STEFANO

Fratello vivrai, vivrai per amarmi...

A liete speranze rinasce il mio cor. (*Partono insieme.*)

SCENA III.

Lo Studio di Rolla.

Rolla quindi un familiare di Appiani, poi Appiani.

ROLLA

(Egli siede concentrato presso il tavolino; dopo qualche momento si scuote e va impaziente verso la porta.)

E non riede il german!...

FAMILIARE

Luigi Rolla?

ROLLA

Son io che mai bramate?

FAMILIARE

Marchese v' inoltrate. (*Volgendosi dalla parte dell'ingresso.*)

É questi. (*Accennando Rolla al Marchese.*)

ROLLA

Ciel!... Chi miro!...

APPIANI

Tu?... voi Rolla?

ROLLA

A che veniste? (*Con fierezza.*) (*Ad un cenno d'Appiani il Familiare si ritira.*)

APPIANI

I miei privati affetti

Taccion per ora, in voi soltanto io veggio

Per or dell'arti un genio, qual vi appella
Michelangelo istesso, e del Gran Duca
Servo al comando.

ROLLA

Ed è?

APPIANI

La statua ei chiede
Sculta da Rolla, e a Rolla egli concede
Il lauro.

ROLLA

(Il lauro!... Ed io non posso!... In terra
Avvi un cor lacerato
Più del mio cor?)

APPIANI

Tacete! Ricolmarvi
Di giubilo credei!... Ma stringe l'ora!
La Saffo ivi è celala... (*Camminando verso la Cortina.*)

ROLLA

Scostatevi... (*Interchiudendo la via.*)
Al trionfo io non aspiro,
Nè vendo l'opra mia.

APPIANI

Quando il Gran Duca
Impon, tacendo s'obbedisce.

ROLLA

Indarno
Voi minacciate: io non bevea sull'Arno
Le prime aure di vita, a lui non deggio
Quindi obbedienza; e giuro
Per le ossa di mio padre
Ch'ei non vedrà quel marmo.

APPIANI

A lui celarlo,
O a me vorreste? (*Con intenzione.*)

ROLLA

Omai la vana lite
Si tronchi. Uscite.

APPIANI

Ardir puoi tanto!

ROLLA

Uscite.

APPIANI

Saprò punirti del folle orgoglio...
Ma un fiero dubbio chiarir pria voglio.
Olà? (*Alla sua gente che s'inoltra.*)

ROLLA

Signore!

APPIANI

Olà? strappate

Quella Cortina...

ROLLA

Oh Dio!... Fermate

Grazia... perdono Rolla vi chiede

Eccomi supplice al vostro piede...

Ah! calpestatemi qual verme abbiotto...

Onta ed oltraggi sommesso aspetto...

Ma l'opra mia non mi togliete,

Se non avete = di tigre il cor.

APPIANI

Tardi reprimi lo sdegno insano,

Serpe malvagia tu strisci invano.

Si fè certezza il mio sospetto

Novelle furie m'ardono in petto!

La larva ippocrita io vò strapparti

Qual sei mostrarti, = un traditor.

Quest'oro è tuo,

(Gettando una borsa nel tavolino.)

La Statua

È del Gran Duca. Il velo

Squarcisi omai.

ROLLA

No.

APPIANI

Squarcisi.

ROLLA

Ah!... mi abbandona il cielo!...

Ebben sulle reliquie

Dell'opra, dispietato

Vieni a colpir l'artefice. *(Afferra un martello e passa rapidamente dietro la Cortina.)*

APPIANI

Che intendo;

(Odesi un grido disperato e ripetuti colpi. Apresi poscia la Cortina, e si vede la statua infranta: Rolla la mostra al Marchese, avendo sulle labbra un frenetico riso.)

Sciagurato!...

ROLLA

Or via che tardi adesso?... *(Il suo volto è sformato ed annunzia una vicina crisi.)*

La reca al tuo signor!

APPIANI

Demente!... A qual eccesso,

Ti spinse il tuo furor?

ROLLA

Tu, perverso, tu non io

Dell'eccesso reo ti festi!...

Tutto, ah! tutto il viver mio

In quel marmo distruggesti.
La mia gloria è già perduta!
Come stilla in mar caduta!
Una pietra senza nome
La mia polve coprirà.

APPIANI

Ha lo spirto dell'inferno
La sua rabbia in te trasfusa...
(Del rimorso il grido interno
Mi rimprovera, m'accusa!...
Ei già manca, già le impronte
Della morte ha sulla fronte!...
Mi si drizzano le chiome!...
Per le vene un gel mi stà!...)

(Rolla cade tramortito. Appiani parte nel massimo disordine, la sua gente lo segue. Lungo silenzio – Rolla apre languidamente gli occhi, ritornando per gradi a se medesimo.)

Eleonora!... Ove son'io?... Mi colse
Alto letargo?... qual terribil sogno!...
«Masaccio più che uman genio divino...
«Morrò giovine anch'io, ma fier destino
«Annullerà di me fin la memoria...»
E poi? che fu di me!... Nulla rammento!...
Grave ho la testa!... sogno ancor?... divento
Folle?

SCENA IV.

Stefan, e detto.

STEFANO *(Ansante.)*

Gioisci... liete nuove io reco...

Michelangelo... Costa...

(Notando la pallidezza mortale di Rolla.)

Oh! Ciel! che avvenne?

(Rolla affigge in esso i lumi spaventevolmente stupidi.)

Luigi!... Ah! tu mi fai

Raccapricciar! –

ROLLA

Non sai?

Eleonora.

STEFANO

Sì?

ROLLA

Qui venne! ... altrui

Volli celarla.

STEFANO

Ebben?

ROLLA

Strinsi quest'arma
(*Accennando il martello rimasto per terra.*)
E lei percossi.

STEFANO

Eleonora!

ROLLA

O Saffo;
Nol rimembro... Quel volto era sì bello,
Ed or!... (*Conducendo Stefano innanzi ai frantumi della statua.*)
(*Stefano getta un grido.*)
Tutto comprendo!... Ah mio fratello! (*Piange.*)

ROLLA

Piangi, sì piangi o Stefano...
Dolce conforto è il pianto!
Fero destin le lagrime
Ha tolto a me soltanto!...
(*Getta involontariamente uno sguardo alla statua spezzata, ed è assalito da un subito fremito.*)
Vanne... mi lascia... fuggimi...
Un maledetto io sono!...
Denno abborrirmi gli uomini,
Negarmi il ciel perdono...
D'onta e squallor coperto
Morir qui vò deserto...
Ah! no, fratel... m'abbraccia... (*Passando rapidamente dall'ira alla tenerezza.*)
Ti stringi a questo sen
Spirar fra le tue braccia
Mi sia concesso almen!...

SCENA V.

Michelangelo, Costa, Eleonora, Ginevra, Alunni di Michelangelo, donne di Eleonora, grandi, popolo di Firenze, i suddetti.

ELEONORA

Rolla! (*Accorrendo.*)

COSTA (*c. s.*)

Figlio!

MAESTRO MICHELE

Sciagurato, (*c. s.*)

Che facesti!...

ELEONORA

Dio possente!...

Che mai veggio!... in quale stato!...

STEFANO

Egli è cieco della mente...

Ei perisce...

GINEVRA e CORO

Oh colpo atroce!...

ELEONORA

Ah! Luigi... (*Scuotendolo, Michelangelo la seconda.*)

ROLLA

La sua voce!...

Michelangelo!

MAESTRO MICHELE

Fa core:

Ella è tua.

ROLLA

Che!...

MAESTRO MICHELE

La sua mano

Ti concede il genitore...

ROLLA

Vero parli?...

MAESTRO MICHELE

Ed il germano

Fia protetto, salvo sia;

Il Gran Duca lo giurò.

ROLLA

Ella è mia!...

ELEONORA

Sì, Rolla.

ROLLA

Mia!...

ELEONORA

E per sempre tua sarò.

ROLLA

Or che deggio abbandonarla

Or la vita mi sorride!...

Il sepolcro ci divide

Or che il padre a me la dà!...

Un accento ancor mi parla...

(*Ad Eleonora che, vinta dal pianto, non può articolare parola.*)

T'amo, io t'amo... ah! dimmi, o cara...

E una morte tanto amara...

Gioja... e riso... a me parrà!...

(*Cade fra le braccia di Stefano, e di Eleonora.*)

GLI ALTRI

(Ah! del sol chi ne rischierà

Il tramonto ei non vedrà!)

(*Odoni tre colpi di cannone.*)

ROLLA

Sì proclama... il vincitore!

Lieta... ei viva... e lunga età...

SCENA ULTIMA.

Un inviato del Gran Duca, seguito da molti paggi, uno de' quali reca un cuscino di velluto, e sopra di esso il lauro d'oro; i suddetti.

INVIATO

A te Rolla. *(Accennando un lauro d'oro.)*

ROLLA

Il... Serto?... *(Sorgendo con ultimo sforzo.)*

(Michele prende la corona, ed è per cingerne la fronte di Rolla, ma egli ricade estinto.)

GLI ALTRI

Ei muore!...

(Michele abbassando la mano che tiene il serto, ed in tuono di profondo cordoglio.)

La sua tomba fregerà!

FINE.

IL PROSCRITTO

Melodramma tragico in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1842

PERSONAGGI E INTERPRETI

GIORGIO ARGYLL	Giovanni Basadonna (tenore)
ARTURO MURRAY	Gaetano Fraschini (tenore)
ANNA RUTHVEN	Anna Salvetti (mezzosoprano)
GUGLIELMO RUTHVEN	Pietro Gianni (basso)
ODOARDO DOUGLAS	Eloisa Buccini (mezzosoprano)
MALVINA DOUGLAS	Antonietta Raineri Marini (soprano)
CLARA	Adelaide Gualdi (mezzosoprano)
OSVALDO	Napoleone Rossi (basso)
UN UFFICIALE DI CROMWELL	Michele Benedetti (basso)

IL PROSCRITTO|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1842.

Epoca di composizione: autunno-inverno 1841.

Prima rappresentazione: 4 gennaio 1842.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Nel castello dei Ruthven si svolge una festa in onore dei Murray, che arrivano in battello (I, 1). Guglielmo chiede a Osvaldo di controllare attentamente la zona perché sospetta che vi sia un gruppo di violenti. Giunge Arturo Murray (I, 2) e tutti l'accolgono con grande rispetto (I, 3). Egli chiede di Malvina, che non vede e che è ansioso di condurre all'altare (I, 4). Lei indugia nei suoi appartamenti, attendendo il fratello Odoardo per chiedergli un consiglio sul matrimonio (I, 5): il suo primo marito Giorgio d'Argyll era monarchico, venne bandito ed ora tutti dicono che sia morto, la madre vorrebbe che lei sposasse Arturo, che è seguace di Cromwell e che ha saputo destare in lei un nuovo amore, ma lei si sente in colpa. Il fratello la rassicura che Arturo è persona rispettabile (I, 6) e le porge il braccio per condurla all'altare (I, 7).

Si presenta Giorgio, felicissimo di rivedere Malvina (I, 8); lei rientra subito dopo il rito nuziale e rimane esterrefatta al vederlo. Poi, sentendo delle voci, lo nasconde nei suoi appartamenti (I, 9), ma arrivano gli altri, che intendono catturare lo straniero giunto al castello. Guglielmo ordina di chiamare le guardie; Malvina invoca l'aiuto del fratello (I, 10), che si pone davanti a Guglielmo e non gli permette di avvicinarsi al proscritto, che ritiene suo dovere difendere (I, 11). All'improvviso compare Giorgio, non viene riconosciuto, ma è circondato dalle guardie (I, 12).

ATTO SECONDO

Negli appartamenti a lui destinati, Arturo parla con Osvaldo e, sospettando che il proscritto sia Giorgio, ordina che venga condotto da lui (II, 1). Interrogandolo, capisce chi è e lo sfida a duello l'indomani all'alba (II, 2).

Nella notte i compagni di Giorgio escono da una grotta e si mettono in cammino per cercarlo. Udendo squilli di cornamusa, esultano perché riconoscono che si tratta del segnale convenuto (II, 3). S'avvicinano e incontrano Odoardo che dice d'essere stato inviato lì da Giorgio, imprigionato per aver salvato la vita a suo padre, che era stato accusato di tramare contro lo stato e condannato a morte. Suggerisce loro di assalire il drappello che è di guardia all'ingresso e di mettere in salvo l'amico che lui stesso aiuterà a fuggire dalla torre (II, 4).

Nella notte, Odoardo e Malvina si recano da Giorgio per liberarlo e lei gli promette di partire con lui (II, 5). Sopraggiungono Arturo e poi Guglielmo ed impediscono l'evasione; poi un ufficiale consegna ad Arturo un foglio in cui Cromwell l'autorizza ad interrogare e giustiziare il proscritto in sua vece (II, 6).

ATTO TERZO

Arturo, su preghiera di Malvina, ha chiesto a Cromwell la grazia per Giorgio ed attendono una risposta (III, 1). Arriva Odoardo, fiducioso, e invita Giorgio a colloquio con Guglielmo (III, 2). Arturo riferisce a Malvina che Cromwell ha concesso la grazia e che lei può seguire il suo legittimo sposo. Malvina, commossa, gli confessa il suo amore, poi s'allontana dicendogli addio (III, 3).

Giorgio, che ha sentito quelle parole, irrompe nella stanza, strappa il foglio di grazia e incita Arturo ad un duello (III, 4). Malvina ritorna, pallida e sofferente per il veleno che ha ingerito. Si congeda definitivamente da entrambi e spira (s.u.).

IL PROSCRITTO.

Melodramma Tragico in tre atti.

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO.



N A P O L I,

Dalla Tipografia Flautina.

1842.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è del signor SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del maestro SAVERIO MERCADANTE, Direttore del Real Collegio di Musica.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Pittore capo scenografo, Sig. *Angelo Belloni*.

Pittori architetti, Signori *Gaetano Sandri, Niccola Pellandi*.

Pittore ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Pittore paesista, Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Pittore figurista, Sig. *Raffaele Mattioli*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttori e capi macchinisti Sig. *Fortunato Quériau e Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali Signor *Orazio Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

GIORGIO ARGYLL,
Signor *Basadonna*.

ARTURO MURRAY,
Signor *Fraschini*.

ANNA RUTHVEN,
Signora *Salveti*.

GUGLIELMO RUTHVEN, suo figlio,
Signor *Gianni*.

ODOARDO DOUGLAS, figlio del secondo letto di Anna,
Signora *Buccini*.

MALVINA DOUGLAS, figlia del secondo letto di Anna,
Signora *Marini*.

CLARA, ancella di Malvina,
Signora *Gualdi*.

OSVALDO, primo fra le guardie del Castello,
Signor *Rossi*.

UN UFFICIALE DI CROMWELL,
Signor *Benedetti*.

CORO
Dame e Cavalieri delle famiglie Murray e Ruthven, Proscritti.

COMPARSE
Guardie del Castello, Arcieri.

L'avvenimento ha luogo in un Castello presso Edimburgo e nelle vicinanze di esso. L'epoca rimonta alla prima metà del Secolo XVII.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Giardini vagamente illuminati; da un lato magnifica scala del castello, di fronte ad essa tribuna con orchestra, lago in fondo, coperto di battelli, dai quali scendono dame e cavalieri, congiunti di Murray: I Ruthven si avanzano dal castello, in atto di festevole accoglienza: Osvaldo è fra le guardie, che circondano il sito.

CORO

D'amistà le soavi catene
Stringa eterne fra noi quest'imene:
Ogni volto letizia respiri,
Di letizia trabocchi ogni cor;
Nè fra l'aure una voce s'aggiri
Che non parli di gioja e d'amor!

SCENA II.

Guglielmo e detti.

GUGLIELMO

Ah! dite, Arturo?...

I RUTHVEN

Egli ne segue: in breve

Abbracciarlo potrai.

GUGLIELMO

Osvaldo? Il Protettor celere avviso
Pur dianzi m'inviò: sospetto regna,
Esser le balze circostanti asilo
D'iniqua turba, che fuggita al braccio
Del manigoldo, nudre
Sediziose brame.
Uopo è vegliar!

OSVALDO

Ne indagherò le trame.

CORO

Arturo!

(Comparisce una navicella addobbata e fulgente di lumi: tutti accorrono sul bordo del lago.)

SCENA III.

Arturo, seguito da Paggi e detti.

GUGLIELMO

Vieni... abbracciami.

ARTURO

Guglielmo...

Congiunti... amici... – O cara donna! io giungo...
Dappresso a te son io! Mi scuote il seno
Un palpito frequente!...
La tua dolce presenza il cor già sente!

Son del tuo volto immagine
Gli astri del ciel ch'io miro!
Piena è d'amor quest'aura,
Piena del tuo respiro!
Ah! solo a te vicino
La vita è un ben per me!
Brillar del mio destino
Veggio la stella in te!

SCENA IV.

Anna e detti.

ANNA

Lord Arturo... *(Salutando.)*

ARTURO

E Malvina? deh! parla...

ANNA

Ella attende il germano, che trarla
Deve all'ara, ove al cielo d'innante
Fia d'entrambi giurata la fè.

GUGLIELMO

Indugiar non ti spiaccia un istante.

ARTURO

Le sue voglie son leggi per me.
Soffri o cor... d'un sol momento
Breve indugio a te si chiede...
D'un momento fia mercede
Una vita di piacer!

ANNA

Pasci, ah! pasci di contento
Il tuo core, il tuo pensier.

GUGLIELMO

*(Di sì nobili sponsali
Fama il grido intorno spande.
Il mio nome fia più grande,
Più temuto il mio poter!)*

CORO

Già per te, d'amor su l'ali,
Giunge l'ora del piacer!

(Da tutti corteggiato, Arturo entra nel Castello.)

SCENA V.

Sala negli appartamenti di Malvina; a destra porta che mette alle stanze interne, ingresso dall'opposto lato, uscio d'un corridojo in prospetto.

Clara dalla sinistra, Odoardo dal fondo.

CLARA

Giungesti alfin!...

ODOARDO

Da Londra

Volai... qui traggo pe 'l romito varco,

Onde veder pria d'altri

Malvina: tu che resti

Sola fra' servi dell'estinto Giorgio,

Dì, lieta move all'ara,

O dalla forza oppressa

Del materno voler?

SCENA VI.

Malvina e detti.

MALVINA

L'ignoro io stessa!

(Odoardo corre ad abbracciarla, Clara si ritira.)

Il tempo stringe, m'odi.

Eri lungi da me, quando il proscritto

Giorgio fuggia, seguito

Dai miseri compagni

Del suo destin... ma surto

Il nembo, e spinto il suo navil dappresso

A vigil torre, fulminar sovr'esso

I cavi bronzi, e l'inghiottiro i flutti!

Sola non giunge la sciagura! Il padre

Anch'ei cessò!...

(Odoardo si asciuga una lagrima.)

La madre,

Ed il fratel che nacque

Del suo primo consorte, a me le nozze

Con aspri modi, ingiunsero d'Arturo...

ODOARDO

Spietati!

MALVINA

Allor sì duro

Il viver mi sembrò, che di veleno

Morir decisi!...

ODOARDO

Sciagurata!...

MALVINA

Il cielo

Così non volle! Arturo io vidi... e n'arsi!

ODOARDO

Tu dunque?...

MALVINA

Appien beata

Sarei... ma voce hanno i rimorsi!...

ODOARDO

Come?

MALVINA

Io vedova d'Argyll, stringer la mano
D'uom, cui legame d'amistade avvince
All'odiato Cromwell!... Gelar mi sento
Tutte d'orror le vene, e di spavento!
Il mar fremente, che rompe al lido,
Ahi! del consorte mi sembra un grido;
Che in suon di sdegno e di minaccia
L'amor novello a me rinfaccia!...
Deh! tu soccorri tremante core,
A' tuoi consigli obbedirò.
Dimmi se colpa è questo amore,
Ed io morendo l'estinguerò.

ODOARDO

Di lui che accenderti seppe d'amore,
Non ha la terra più nobil core!
Ti rassicura fra le mie braccia...
I tuoi spaventi, cara discaccia...
Non mai rimorso flagella un petto
Ove la colpa stanza non ha.
Pura è la fiamma, santo l'affetto
Che il ciel fra poco benedirà.

SCENA VII.

Dame e detti.

DAME

Vieni all'altare, ciascun t'aspetta...
Giunse il fratello. Che indugi più?

MALVINA

Odi?...

ODOARDO

Mi segui.

MALVINA

Oh ciel!...

ODOARDO

T'affretta.

MALVINA

Ove son io?... Reggimi tu...

ODOARDO

Ah! vieni... in ciel si formano
Le nuove tue ritorte:
Nè pianti omai, nè palpiti
Vuol più da te la sorte...

O pianti sol di giubilo,
Palpiti sol d'amor.

MALVINA

Ah! parmi che un delirio
M'assalga in tai momenti!
Che lusinghiere immagini
Un sogno a me presenti!
Io morirò di giubilo...
Tropo è felice il cor!

DAME

Ah! vieni all'ara pronuba,
Vieni e ti guidi amor!
(Partono.)

SCENA VIII.

Giorgio ed Osvaldo, dall'uscio in fondo.

OSVALDO

A Clara dunque?

GIORGIO

Favellar desio:

A lei soltanto.

OSVALDO

– Il nome tuo?

GIORGIO

Non giova

Il dirlo.

OSVALDO

– Attendi: essa dall'ara in breve

Qui fia che rieda. (Qual sospetto!... Ah! trema

Se mai... Ti veglia Osvaldo!)

(Si ritira per l'uscio in prospetto, e lo chiude alle sue spalle.)

GIORGIO

Oh! gioja estrema!...

L'aura ch'io spiro, è l'aura

Che spira il mio tesor!

Nel sen della mia patria

Io riedo, io vivo ancor!...

O del tremendo esilio

Durati affanni e stenti,

O giorni di miseria

Tratti fra ignote genti,

E notti insonni, o d'orridi

Spettri, angosciose e triste,

Come balen fuggevole

Dal mio pensier svaniste!

Nel sen della mia patria

Io riedo, io vivo ancor!...
L'aura ch'io spiro, è l'aura
Che spira il mio tesor! –
Guglielmo qui! qui l'orgogliosa madre!
Non cale! Ad essi, a' miei nemici tutti
Sconosciuto son io...
La vita, che un prodigio a me serbava,
Del mio prence infelice
Io consacro alla causa. Oro m'è d'uopo,
E l'avrò da Malvina. – Oh! chi s'appressa?...
No, non m'inganno, è dessa!...
Regga, ah! regga il tuo core all'improvviso
Assalto del piacer.
(Si ritira in fondo alla scena.)

SCENA IX.

Malvina e detto.

MALVINA *(Avanzandosi agitata.)*

Tutto è compiuto!...

Un momento di tregua, e si rinfranchi
La sconvolta ragion... Dell'ara al piede
Uno spettro m'apparve... Ahi! Giorgio egli era!
Tuttor la minacciosa
Ombra, innanzi mi sta!...

(Volendo entrare nelle sue stanze, si trova in faccia di Giorgio.)

GIORGIO

Malvina, sposa...

MALVINA

Ah! *(Mettendo acutissimo grido e balzando indietro esterrefatta.)*

GIORGIO

Son io, che ognun finora
Ha creduto in braccio a morte.

MALVINA

No!...

(Con ispavento, retrocedendo sempre.)

GIORGIO

Son io, che vivo ancora.
Il tuo Giorgio, il tuo consorte.

MALVINA

No! no! no! *(Covrendosi gli occhi con ambo le mani.)*

GIORGIO

Ti calma!...

MALVINA

O Dio,

Dio m'accerta che vaneggio!

GIORGIO

Donna acquetati... son io...

Mi ravvisa...

MALVINA (*Guardandolo attonita.*)

L'odo! il veggio!

Dunque è ver? (*Odoni voci a destra.*)

GIORGIO

Chi s'avvicina?

MALVINA

Oh terror!... Poichè tu sei

Fuggi... asconditi!

GIORGIO

Malvina!...

MALVINA

Ah! t'arrendi a' voti miei...

Qui ti cela, o sei perduto...

(*Spingendolo verso il proprio appartamento.*)

GIORGIO

Ciel possente!...

(*Entra.*)

SCENA X.

*Malvina, Odoardo, Anna, Clara e Dame. –
Guglielmo, Osvaldo, e Cavalieri, quindi Arturo.*

ANNA

Figlia!...

DAME

Donna!...

CLARA

A che mai quel grido acuto?...

ODOARDO

Qual tremor di te s'indonna!...

MALVINA

Io non tremo... io son tranquilla,

Vidi... no: veder mi parve...

Ma di senno che vacilla

Sogni fur... mentite larve...

OSVALDO

Ivi al certo egli è celato.

(*Piano a Guglielmo ed ai Cavalieri accennando le stanze di Malvina.*)

GUGLIELMO

Ivi?

OSVALDO

Sì.

MALVINA

(*M'investe un gel!...*)

ARTURO

Ah! che avvenne? in quale stato!

(Sostenendo Malvina.)

MALVINA

(Scorgendolo si caccia disperatamente le mani fra' capelli, volge un rapido sguardo ove Giorgio è nascosto, fugge raccapricciata dalle braccia di Arturo, e cade semiviva fra le donne.)

ARTURO

Sposa mia!...

ODOARDO

Sorella!...

ANNA, CLARA, DAME

Oh Ciel!...

GUGLIELMO, OSVALDO, CAVALIERI *(Piano fra loro.)*

Omai l'arcan terribile

Ella tacendo svela.

Dell'empia trama un complice

Nello stranier si cela.

Ma del suo corso al termine

Qui giunse il forsennato...

Come al poter del fato

Non può fuggir da me/te!

DAME

Ahi! le ricopre un gelido

Sudor la guancia smorta!

CLARA

Il cor non ha più palpiti,

Qual di persona morta!

ANNA

Cento sospetti ingombrano

La mia turbata mente!...

CLARA, ANNA, DAME

Ah! la cagion possente

Del suo terror qual'è?

ARTURO, ODOARDO

(Da lui/me fuggi, nell'orrida

Lotta d'atroce ambascia,

Qual fra gli estremi aneliti

Per sempre altrui si lascia!

Ah! nel mio core un palpito

Si mosse di spavento!...

D'un rio presentimento

La voce udir si fe!)

MALVINA *(Riavendosi.)*

(Il suo periglio orribile

M'ha il cor d'affanno empiuto,

O la funesta immagine

D'immenso ben perduto?

Ah! di me stessa giudice

Non oso investigarmi...
Come ad altrui, celarmi
Al ciel potessi... a me!)

GUGLIELMO

Murray, non è l'origine
Di sua temenza oscura.

MALVINA

(Ohimè!)

ANNA

Tu dunque?...

ARTURO

Ah! spiegati.

GUGLIELMO

S'intruse in queste mura
Un uom sospetto.

MALVINA

(Oh strazio!...)

GUGLIELMO

Va: la mia gente d'armi (*Ad Osvaldo.*)

Adduci qui sollecito:

M'è d'uopo assicurarmi

Di lui.

(*Osvaldo esce rapidamente.*)

MALVINA

(*Sotto voce a Odoardo.*)

Lo salva... salvo...

È Giorgio.

ODOARDO

Giorgio!

MALVINA

Ei vive...

Lo tragge inesorabile

Destino a queste rive...

ODOARDO

(M'aita, o ciel...)

SCENA XI.

Osvaldo, Armigeri e detti.

OSVALDO

Seguitemi...

ODOARDO

Ferma.

GUGLIELMO

Odoardo!...

ODOARDO

È vero,

Colà si cela un misero,
Cui proscrivea severo
Editto...

GUGLIELMO

Ebben?

ODOARDO

Difenderlo

Sacro dover m'impone.

GUGLIELMO

Dover cui nullo agguagliasi,
Lo chiede a me prigioniero.

ODOARDO

Non mai.

(Parandosi innanzi alla porta.)

MALVINA

Deh!...

GUGLIELMO

Temerario!

ANNA

Figli!...

ARTURO

Signor...

CORO

Calmate

Gli spirti...

GUGLIELMO

Omai dileguati...

(Con la mano sull'elsa.)

ODOARDO

Guglielmo!... *(c. s.)*

GLI ALTRI

Ah!...

SCENA XII.

Giorgio e detti.

GIORGIO

V'arrestate.

MALVINA

(Cielo...)

CLARA

(Fia ver!...)

GIORGIO

La Scozia *(A Guglielmo.)*

Per te di sangue gronda!

Anco il fraterno aggiungervi

Brami?...

GUGLIELMO

Chi sei?

(Momenti di silenzio: agitazione di Malvina, Odoardo e Clara.)

GIORGIO

Risponda

Al chieder tuo la vedova
Di Giorgio Argyll, ed ora
Lady Murray!

MALVINA

(Rimprovero

Acerbo!... ei nulla ignora!...

Perduta io son!...)

ARTURO

(Che ascolto!...

Perduta!)

GUGLIELMO, CAVALIERI

Il ferro.

GIORGIO

Che!

Cederlo a voi? No.

GUGLIELMO, OSVALDO, CAVALIERI

Stolto!

(Sguainando le spade.)

MALVINA

Oh dio!...

ODOARDO

Lo cedi...

GIORGIO

A te.

(Ponendo la sua spada nelle mani di Odoardo.)

Che più si tarda? inerme io sono.

Scagliate, o prodi quei brandi in me.

E degli sposi, eletto dono!

Il capo mio recate al piè!

GUGLIELMO, OSVALDO, CAVALIERI

Il cor ne avvampa dell'ira il foco...

Ma l'ira nostra non scende a te!

Il vil tuo capo dovrà fra poco,

Ma del carnefice cadere al piè!

MALVINA

Ah! non vi acciechi un odio atroce...

Egli è infelice, ma reo non è...

(Dio, se dei miseri odi la voce,

A lui soccorri, soccorri a me!)

ODOARDO *(Piano a Malvina.)*

Ah! lo tradisce il tuo dolore...

Se tu lo sveli, perduto egli è!

L'affanno ascondi, calma il terrore,
Al ciel t'affida, t'affida a me.

ARTURO

(Smania tremenda mi bolle in petto!
Pensier d'inferno è surto in me!...
Pria che s'avveri il mio sospetto
La morte, o cielo, domando a te.)

CLARA (*Piano a Malvina.*)

(L'affanno ascondi, calma il terrore
Se tu lo sveli, perduto egli è!)

ANNA E DAME

Ah! tanta gioja, tanto splendore
Scena di lutto per lui si fè!
(*Gli Armigeri circondano Giorgio.*)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Sala negli appartamenti destinati ad Arturo.

Arturo ed Osvaldo.

ARTURO (*Egli siede presso una tavola, su cui un foglio spiegato.*)

Col proscritto, dicesti?...

OSVALDO

Odoardo favella: in Edimburgo

Volò Guglielmo, ad ottener d'arcieri

Drappello atto a condurvi

L'ignoto; chè le vie sospetta gente

Infesta.

ARTURO

Il prigioniero

A me si tragga – (*Osvaldo esce*) Oh fiero,

Dubbio crudel! “Perduta io son!” dicea!...

E questo foglio!... “Nel proscritto salva” (*Leggendo*)

“Un amico infelice

Del mio spento consorte!...”

Eccolo!...

SCENA II.

Giorgio, Armigeri e detto.

ARTURO

V'appartate.

(*Agli Armigeri, che si ritirano.*)

GIORGIO

(*Intanto che Arturo spia d'intorno, ad accertarsi di non essere udito che da Giorgio.*)

(Ah! più che morte

Odio costui! Sol'una

Delle torture, ch'ei provar mi fece,

Apprestar gli potessi!)

ARTURO (*Fermandosi innanzi a Giorgio.*)

Chiese Malvina i giorni tuoi: fian salvi.

– Da me, rispondi, accetterai la vita?

– Da me?

GIORGIO

(Nel cor ti ho letto,

E m'è dato squarciarlo!)

ARTURO

Ebben?

GIORGIO

L'accetto

Da Malvina.

ARTURO (*Con fremito represso.*)

Tu dunque,
 Mercè la sua pietade,
 Vivrai.
 GIORGIO
 Mercè l'amor.
 ARTURO (*Con sbocco d'ira.*)
 Disdici il detto,
 Pria di scontarlo a prezzo
 Di sangue.
 GIORGIO
 Io lo confermo: e ti disprezzo.
 Sì, lo giuro, e m'ode Iddio,
 Di Malvina il cor fu mio...
 ARTURO
 No...
 GIORGIO
 Mi amava...
 ARTURO
 Ed osi tanto?...
 Taci... taci. (Oh mio furor!)
 GIORGIO
 La mia vita, a lei d'accanto,
 Era un'estasi d'amor!
 ARTURO
 Tu mentisci!...
 (*Nell'eccesso dello sdegno.*)
 GIORGIO
 Freno all'ira:
 Essa è vana.
 ARTURO
 Vana!...
 GIORGIO
 Mira.
 (*Mostrandogli una medaglia.*)
 ARTURO
 Di Malvina, oh dio! l'immagine...
 GIORGIO
 Queste cifre...
 (*Facendogli osservare l'opposta superficie.*)
 ARTURO
 Sue!... – Che orror!...
 GIORGIO
 Sei convinto? – Sei tu pago?
 (*Arturo si getta sopra un seggio.*)
 (La ferita è giunta al cor!) –
 ARTURO (*Sorgendo smanioso.*)
 (Ah! perchè rovente acciaio

Non m'estinse i lumi in fronte,
Pria che tutto, a chiare impronte
Il mio scorno, ahimè! veder?)

GIORGIO

(Entro il nappo orrendo, amaro,
Che il destino a me porgea,
La vendetta alfin mescea
Una stilla di piacer!)

ARTURO (*In tuono terribilmente concentrato.*)

Già morte inevitabile
Sul capo tuo discende.

GIORGIO

La scure del carnefice,
Il so ben io, m'attende.
Son queste ognor le nobili
Armi de' pari tuoi!

ARTURO

A me sottrarti, o perfido,
Al brando mio non puoi...

GIORGIO

Che intendi?...

ARTURO

Al primo albore

Un ferro avrai da me...

GIORGIO

Un ferro!... A te brevi ore
Il Ciel concede!

ARTURO

A te!...

A DUE (*Entrambi ciechi di rabbia.*)

Surto appena il dì bramato
Al mio piè cadrai svenato...

Il tremendo mio furore
Nel tuo sangue io spegnerò!

(E di sangue ancor fumante
A colei ne andrò d'innante...

Del rival strappato il core,
All'indegna il mostrerò!

(*Ad un cenno di Arturo gli Armigeri riconducono Giorgio, egli quindi s'interna negli appartamenti.*)

SCENA III.

Orride balze, alcune delle quali sporgenti a picco sul mare. È notte, la luna è coperta di nubi. Da una caverna, di cui l'entrata è nascosta da cespugli, escono molti uomini avvolti ne' loro mantelli: sono i proscritti, compagni di Giorgio.

Ha steso la notte il negro suo velo,
Di luna e di stelle è vedovo il Cielo,

Ricopre la terra silenzio profondo,
Avvolto è nel sonno lo spirto del mondo.
Sol veglia il proscritto fra torbide cure,
E sempre una scure == d'innanzi gli sta!
Quali ombre vaganti, quai spettri notturni
In traccia di Giorgio, moviam taciturni...
(*S'ode in lontananza uno squillo di cornamusa.*)

ALCUNI

Udiste quel suono?
(*Un secondo squillo più vicino.*)

ALTRI

Squillò più d'appresso!

I PRIMI

Silenzio!

ALTRI

Silenzio!

(*Un terzo squillo più vicino.*)

TUTTI

Oh giubilo! è desso!...

Ancor della sorte la mano tiranna
La nostra condanna = segnata non ha!
(*Le nubi, che coprono la luna, cominciano a diradersi.*)

SCENA IV.

Odoardo e detti.

PROSCRITTI

Giorgio?...

ODOARDO

Amici...

PROSCRITTI

Oh! periglio!...

Non è la voce sua!... Traditi forse!...

ODOARDO

No; qui Giorgio m'invia: tolga il suo cinto

Ogni sospetto a voi. Della consorte

Il germano son io.

(*Dando loro il cinto di Giorgio.*)

PROSCRITTI

Ed Egli?

ODOARDO

Egli è prigion.

PROSCRITTI

Prigion!... gran Dio!...

ODOARDO

Noi salvarlo dobbiam.

PROSCRITTI

Spendere il sangue

Lieve ne fia per esso.
Ma tu, cui sull'april ride la vita,
Fermezza avrai d'espolarla in sua difesa?

ODOARDO

Io?... – M'udite. Sul padre
Piombò calunnia orrenda:
I giudici traditi... o traditori,
Qual reo di nere trame,
Lo dannaro a morir di morte infame.
Ahi! del giorno sanguinoso
Fosca l'alba in ciel nascea!
Come spettro minaccioso
Il patibolo s'ergera!
Nell'amplesso del terrore
Stretti al sen Malvina ed io,
Ascoltammo il genitore
Dirne il fero, eterno addio!
Già la scure la colpisce!...
Già recide la sua testa!...
Quando un grido il Ciel ferisce,
E di morte il colpo arresta!...
Era Giorgio, a cui gemente,
Prosternato innanzi al trono,
Concedeva il Re clemente
Di mio padre i giorni in dono...
Corse a noi lo sventurato
Ne covrì di pianto e baci,
Dell'accento a lui vietato
Mille volte più loquaci!... –
Giorgio! ah! mai covrir d'oblio
Quell'istante io non potrò!
Tu salvasti il padre mio
La tua vita io salverò!

PROSCRITTI

Qual mai speme a te soccorre?
Onde il core hai sì fidante?

ODOARDO

Chiuso è Giorgio in una torre,
Ai giardini soprastanti:
Ivi, al bujo, inosservato
Ch'ei discenda è mio pensiero.

PROSCRITTI

Ed allora?

ODOARDO

Allora il fato
Stassi in voi del prigioniero.

PROSCRITTI

Come? Spiegati.

ODOARDO

Un drappello

Veglia l'uscio, in fondo al parco:

Lo assalite, e del castello

Ecco a Giorgio è schiuso il varco.

PROSCRITTI

Sì.

ODOARDO

Coraggio.

PROSCRITTI

Presti siamo

L'opra a compiere con te.

ODOARDO

Lo giurate.

PROSCRITTI

Lo giuriamo.

ODOARDO

Fido in voi, fidate in me.

Colui che m'ha quest'anima

Di grati sensi accesa,

Abatterà gli ostacoli,

Benedirà l'impresa...

Ma se a perir quel misero

Condanna un fato rio,

In sua difesa anch'io,

Prima di lui morirò!

PROSCRITTI

Ardir! Lo salva o giovine,

Altri salvar nol può.

(Partono.)

SCENA V.

Parte interna d'una torre: verone in fondo, porta da un lato.

Giorgio assopito, quindi Odoardo e Malvina.

GIORGIO *(Sognando.)*

Più mia non è... per sempre

Io la perdei!...

ODOARDO

Nel sonno immerso giace!

(Trae di sotto al mantello una scala di seta, l'attacca al verone e la getta al di fuori.)

Deh! t'affretta Malvina...

Rammenta che vicina

È l'alba! *(Esce.)*

GIORGIO

Ingrata! (c. s.)

MALVINA

Giorgio? (*Scuotendolo.*)

GIORGIO (*Destandosi.*)

Tu sposa... sposa di Murray! – Che brami?

A che venisti?

MALVINA

Di tua fuga è giunta

L'ora: del parco al limitar, fra l'ombra

I tuoi già stanno; compra

La scolta, il varco a me concesse. Vedi.

(*Conducendolo al verone e mostrandogli la scala.*)

Brevi momenti e salvo

Tu sei: ma fuggi, non tardar, che morte

Saria l'indugio!

GIORGIO

Sì: cader da forte

Col brando in pugno almen potrò! fia paga

In un tua brama ardente

D'allontanarmi!

MALVINA

Di seguirti.

GIORGIO

O donna

A me s'addice la sciagura! In braccio

Tu rimanti alla gioja!

MALVINA

Alla gioja? Crudele!...

Qual più di noi soffrì, deh! tu che il puoi

Giudica o ciel.

GIORGIO

Qual più soffrì di noi!...

Stretto agli avanzi fragili

Delle spezzate antenne,

Tre di l'irato oceano

In sua balia mi tenne!

Su nuda spiaggia inospita

Co' miei gettato alfine,

Provai... la fame! Ah! drizzasi

A rammentarlo il crine!

Quindi, curvati gli omeri

Ad esercizio vile,

Mercai, d'acerbe lagrime

Bagnato, un pan servile!

Stanco di tanta infamia,

in cui morendo io vissi,

“La scure, ma la patria”

A' miei compagni io dissi.
Rividi il ciel di Scozia,
Mi trassi a queste porte...
Qui tra le feste e il giubbilo
Ritrovo la consorte,
Ch'ebbra d'amore il talamo
Ad altro sposo offri!...
Or tu, tu stessa or giudica
Qual più di noi soffrì!

MALVINA

Di tue vicende orribili
Tanta pietà mi vinse,
Che quasi la memoria
De' miei tormenti estinse...
Fur dessi, Giorgio, ah! credilo,
Spietati furo, immensi!
La sposa tua colpevole
Non è, non è, qual pensi...
Oh! dato fosse agli uomini
Scernere altrui nel cor!
E pianto e sangue spargere
Il mio vedresti allor... (*Albeggia.*)

GIORGIO

Ah!...

MALVINA

Che avvenne?

GIORGIO

Già l'aurora

Di sua luce veste il cielo!

MALVINA

Deh! si tronchi ogni dimora...
Pur... se mai la scolta?... Un gelo
Nelle vene, oh ciel! mi piomba!...

GIORGIO

Vado... (*Incamminandosi.*)

MALVINA

Anch' io... (*Seguendolo.*)

GIORGIO

Tu resta.

MALVINA

No...

GIORGIO

Resta, resta, e in core avviva
L'amor tuo, la tua speranza:
Sola un'aura fuggitiva
È la vita che m'avanza!
Il tremendo mio destino

A compirsi è già vicino!
Già dischiusa è la mia tomba...
Non temer, vi scenderò!

MALVINA

Son tua sposa, e tu non puoi
Dal tuo fianco discacciarmi...
Seguir voglio i passi tuoi...
Per vietarlo, dei svenarmi.
Fra' perigli, incontro a morte
La tua sorte, è la mia sorte...
Se tu scendi nella tomba,
Nella tomba io scenderò.
Teco per sempre... Vieni...
(Slanciandosi risoluta per fuggire dal verone)

SCENA VI.

Arturo e detti, poi Guglielmo, Cavalieri, Osvaldo, un Ufficiale di Cromwell ed Arcieri; infine Odoardo.

ARTURO *(Con voce terribile.)*

Arresta!...

(Oltre la sua, che gli pende al fianco, ha nelle mani un'altra spada.)

MALVINA

Oh cielo!...

ARTURO

Arresta, infida... – Vile! *(A Giorgio.)*

M'attendevi così?

(Odoni ripetuti squilli di trombe, e strepito di tamburi, in segno d'allarmi.)

GIORGIO

Vil!...

MALVINA

Deh! m'ascolta...

ARTURO

Ed osi?... tu, tu che fuggir?... Negarlo

Potessi agli occhi miei!

GUGLIELMO

Arturo?... Qui Malvina!

ODOARDO

(Ohimè!)

ARTURO

Costei,

S'io non era, fuggia...

Orribil troppo a dirsi!

Coll'amante fuggia!

MALVINA *(Con grido disperato.)*

L'infamia!

GLI ALTRI, TRANNE GIORGIO, ODOARDO ED ARTURO

Iniqua!

(Scostandosi indignati da essa.)

ODOARDO

(Nè difenderla io posso!...)

MALVINA

Ancor l'infamia!

(Con le mani fra le chiome.)

GIORGIO

(In tuono solenne.)

No: dinnanzi a lei

Abbassate le fronti. Ella fuggiva

Col suo consorte.

(Raccogliendola fra le braccia.)

MALVINA

(Oh Dio!...)

GIORGIO

Sì: vivo ancora. Giorgio Argyll son io!

GUGLIELMO

(Ah! che feci!...)

ODOARDO

(Egli è perduto!...)

UFFIZIALE

Giorgio!...

CORO

A morte s'involò!...

ARTURO

(Dal mio ciglio è un vel caduto!)

MALVINA

(Ahi! la folgore piombò!) –

GIORGIO

Come sol raggio l'onore

Di costei... che fu mia sposa

Venga or morte; a questo core

Lieta giunge e gloriosa! –

Del proscritto se raccoglie

Poca terra in sen le spoglie,

Una lagrima vi spargi...

Non d'amor, ma di pietà.

MALVINA, ODOARDO

(Tutta in lui piombò del fato

La tremenda ira funesta!...

Col nomarsi, ahi sventurato!

Alla scure offrì la testa!

Or la mente al Ciel rivolga,

Fra gli eletti ei lo raccolga

Altra speme che una tomba

Sulla terra omai non ha!)

GUGLIELMO

(Frangerà terribil morte
De' suoi giorni, ahimè! lo stame!
Di mia suora ei fu consorte,
Or lo attende un palco infame!...
Nell'abisso ov'è piombato
Io, crudele! io l'ho scagliato!
Del rimorso eternamente
Il mio cor la voce udrà!)

ARTURO

(D'innocenza rivestita,
Bella più del suo dolore,
La perdei, me l'ha rapita
Un destin persecutore!
Non è speme, che nel fato
Di quest'uomo sventurato:
Ma sì vil, sì fera speme
L'alma mia nudrir non sa!)

OSVALDO

Ha Malvina un duol trafitta,
Che al sepolcro la trarrà!)

CORO

(Chi non geme per l'afflitta,
Non conobbe mai pietà!)

UFFIZIALE (*Volgendosi ad Arturo.*)

D'obbedirti, al mio drappello
Ingiungea voler supremo.
Scrisse a te Cromwell.
(*Porgendogli un foglio.*)

GIORGIO

Cromwello!

ODOARDO, GUGLIELMO

Ah! che fia!...

ARTURO

Si vegga.

MALVINA

Io tremo!...

ARTURO (*Leggendo.*)

“Le parti a me dovute
A te Murray commetto: il prigioniero
Sotto poni ad esame;
Ed ove nota infame
Di proscritto l'accusi, entro il castello
Ed in silenzio ei mora.
Perché si volga a Dio concedo un'ora.”
GLI ALTRI, TRANNE GIORGIO E L'UFFIZIALE
Ahi spavento!

(Ad un cenno dell'Uffiziale gli Arcieri si avanzano per impadronirsi di Giorgio.)

MALVINA

No, lo giuro, *(Interponendosi.)*

Sin ch'io viva, non morrà!

ODOARDO

Il suo fato è in man d'Arturo...

MALVINA

Cielo! è ver!...

(Come animata da un raggio di speranza.)

Pietà!...

(Accenna di gettarsi a pie' d'Arturo che la trattiene.)

Pietà!...

MALVINA, ODOARDO, GUGLIELMO, OSVALDO, CORO *(Tutti genuflessi intorno ad Arturo.)*

Al rivale perdona la vita...

Tu salvarlo, soltanto il puoi tu...

Mostra, ah! mostra alla terra stupita

Che d'un nume hai nel cor la virtù!

ARTURO

Salvo, ingrata, volendo il rivale,

La mia morte ad un tempo vuoi tu! –

Ah! cessate... io son fragil mortale!...

Non può tanto l'umana virtù!

GIORGIO

Sì Malvina, io sacrarmi alla morte,

Rassegnarti al mio fato dei tu.

Il rigor d'implacabile sorte

Chiede a te più sublime virtù!

(Arturo si allontana, tutti lo seguono, tranne Giorgio che resta fra gli Arcieri.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Salone adiacente alla Torre, con porta nel fondo.

Giorgio è seduto, Malvina è presso la soglia qual persona che attende alcuno nella più viva impazienza; due sentinelle passeggiano al di là della porta.

MALVINA

Ah! ritorna Odoardo...

GIORGIO

E grazia sperì

Dal tremendo Cromwell!

MALVINA

Potria negarla

Quando Arturo l'impetra?

GIORGIO

Ed accettarla

Giorgio potria? – M'ascolta. *(Sorgendo.)*

Ove pur co' miei fidi

Salvo n'andassi, più snudar la spada

Contro i nemici del mio prence tolto

Mi fora, e le dolcezze

Tolte di lieto sposo

Fra' domestici lari!...

(Malvina vorrebbe interromperlo.)

Oh! sì, Malvina,

Di tua virtù certo son io; ma spina

D'amor che puro nacque

Tempo sveller non puote! Il mal represso

Tuo pianto, ed il forzato

Sorriso a me direbbe

Le tue smanie crudeli, e tu vedresti

Le mie centuplicarsi!... –

Ah! d'insoffribil vita

Meglio è la morte!

MALVINA *(Che si è scossa alle ultime parole di Giorgio abbassa il capo e resta qualche istante cogitabonda, poscia rivolgesi al marito, qual chi ha tolta una determinazione.)*

Irrefragabil prova,

S'io porgo a te, che muto

Fia questo amor tenuto

Per sempre, allor viver consenti?

GIORGIO

Il giuro.

SCENA II.

Odoardo, seguito dall'Uffiziale e detti.

ODOARDO

Giorgio?... sorella?...

MALVINA

Ebben?...

ODOARDO

Meco, ad Arturo

Giunge un messaggio di Cromwell, già stassi

Entro le stanze di Guglielmo...

MALVINA

E reca

La grazia?

ODOARDO

Spero. Ei di te chiede... vieni... *(A Giorgio.)*

MALVINA

Ah! sì...

GIORGIO

Malvina!

(In tuono di chi rammenta una promessa; Malvina gli stringe la destra: Odoardo e Giorgio partono, l'uffiziale e le guardie li seguono. Momenti di silenzio.)

MALVINA

“D’insoffribil vita

Meglio è la morte!” Un fallo

A commetter m’accingo! Ah che a me ‘l possa

Il cielo perdonar!...

(Muove per uscire: Arturo comparisce, ella s’arresta, celando la sua commozione.)

SCENA III.

Arturo e detta.

ARTURO

Nunzio son io

D’immensa gioja... per Malvina! È salvo

Giorgio, ed i suoi fuggir: pronto alla vela

Già lo attende un naviglio,

Che subita partenza

Gl’indice il Protettore:

Tu puoi... seguirlo.

MALVINA

Io?... *(Non tradirmi o core!)*

ARTURO

Vanne dunque... a te conceda

Ogni ben propizia sorte...

Torni, o parta il sol ti veda

Fra le braccia del consorte...

Forse un dì, con vivo affetto,

Cari pargoli crescenti

Figli tuoi... suoi figli, al petto,

Stringerai, tra baci ardenti,

E dagli occhi ti cadranno
Dolci stille di piacer!...
A chi vive nell'affanno
Volgi allora un tuo pensier!
MALVINA (*Irrompendo in lagrime.*)

Ahi! crudel perchè ti piaci
Il mio duolo a far più orrendo!

ARTURO
Non sei lieta?

MALVINA
Lieta!... Oh taci!...

Io qui resto! (*Con voce cupa.*)

ARTURO
Qui?... Che intendo!...

Lungi dunque andrà lo sposo,
Che tant'ami, senza te?
MALVINA (*Non potendo più reggere.*)

Che tant'amo!... – Ciel pietoso

Io son rea... perdona a me...

Amo... Arturo! e l'amor mio

Più represso, è più cocente!

Il pensier che farmi Dio

Tua doveva eternamente,

Al mio core in te rapito

Tai dolcezze concedea;

Che talvolta un sogno ardito,

Un delitto mi pareva!...

Sì, delitto: che non lice

Tanto a noi goder quaggiù!...

Tremi, ah! tremi chi felice,

Qual io fui, brev'ora fu!

ARTURO (*Nel delirio della speranza.*)

Tu d'un raggio a me spargesti

L'avvenir... Deh! m'odi...

MALVINA (*Atterrita.*)

Come!

Sconsigliato! ed oseresti?... –

(*Con dignità.*)

Insignita io fui del nome

E d'Argyll, e di Murray!

Puro ad ambo il renderò!

ARTURO

O Malvina!...

MALVINA

Addio. (*In atto di partire.*)

ARTURO

Nè mai

Rivederci?...

MALVINA

In terra... no.

A DUE (*Con abbandono doloroso.*)

Dovea cotanto affetto

Sfidar di morte il gelo!...

Sull'ara benedetto

Fu santo come il cielo!... –

Ah! quel ch'io parlo, accento

Non è, non è d'amor...

È l'ultimo lamento

Del mio spezzato cor!

(*Malvina esce rapidamente, Arturo cade sur una seggiola.*)

SCENA IV.

Giorgio e detto.

ARTURO

Che far degg'io?... (*Sorgendo nell'estrema agitazione.*)

GIORGIO (*Che ha udita l'ultima parte del precedente dialogo, entra precipitoso.*)

Perder me dei...

ARTURO

Chi veggio!...

GIORGIO

L'uom che t'abborre, e che abborrir t'è forza!...

Meglio che i sensi generosi, a noi

Parlò di trucidarci

L'istinto!

ARTURO

Io più non sono

A te nemico...

GIORGIO

Ed io mortal nemico

A te sarò, sin che un respir m'avanzi

Di quest'orrenda vita,

Che salva indarno, al manigoldo io reco,

(*Lacera la sua grazia.*)

In Edimburgo. (*In procinto d'uscire.*)

ARTURO

Il cieco

Sdegno nel petto affrena...

La grazia troveresti, e non la pena.

GIORGIO (*Con disperato furore.*)

Si pugni dunque... svenami,

E tronca i mali miei!

ARTURO

Giorgio!...

GIORGIO

É pietà l'uccidermi,
Pietà di me, di lei...
Di te pietà... Sì, giovine,
A lei che adori tanto,
Quand'io mi giaccia esanime
Vivrai beato accanto!

ARTURO

Oh speme!... Ah! taci... acquetati!...

GIORGIO

S'io vivo, non più sposo,
Signor m'avrà la misera,
Crudo signor, geloso!
(Con terribile accento.)

ARTURO

Ah! basta... disputarla
Io deggio al tuo furor...

GIORGIO

Per essa un Dio ti parla!
Ferisci: è questo il cor.
(Traggono le spade.)

SCENA ULTIMA.

Malvina e detti.

MALVINA *(Chiude la porta, e ne getta la chiave da una finestra.)*

Disputatevi crudeli
Un cadavere.

ARTURO

Oh spavento!

(Vedendola scarmigliata e coverta di estremo pallore.)

GIORGIO

Un cadavere!...
(Momenti di terrore e di silenzio.)

Ah! qual celi

Rio mistero in questo accento?

MALVINA

(Con voce rotta per la sofferenza, e che a poco a poco diventa ognora più debole.)

Nel sepolcro, Giorgio, è muta
La possanza... d'ogni affetto...
La promessa ho... già compiuta...
La tua compi...

ARTURO

Qual sospetto!...

GIORGIO

Ciel!

MALVINA

Serpeggia... nel mio seno...

GIORGIO

Ah! non dirlo... Intesi appieno!...

ARTURO

O Malvina, e tu potesti?...

GIORGIO

Un soccorso...

(Correndo verso la porta.)

MALVINA

È tardi... *(Vacilla.)*

ARTURO

Oh ciel!...

GIORGIO

Sposa, sposa!...

(Ritornando verso lei e cercando sostenerla.)

ARTURO

Che facesti!... *(c. s.)*

MALVINA

Vi scostate...

ARTURO

Ho in core un gel!...

MALVINA

Fui tua sposa... or più nol sono!

Ad entrambi, eterno addio...

Tutto è sciolto!... E solo a Dio

Or... pentito io volgo... il cor.

GIORGIO, ARTURO

No, sì barbaro abbandono

Non voler, destin tiranno!...

Vivi, vivi ... ahi! tanto affanno

Mi risparmi, e tanto orror...

MALVINA

Io... già manco... ti ramenta...

Che giurasti... *(Cade.)*

ARTURO

Ah! ch'ella muor!...

GIORGIO

O Malvina!... *(Accorrendo ad essa.)*

Spenta!...

ARTURO

Spenta!...

(Volendo anch'egli accostarsi a Malvina.)

GIORGIO

(Arrestandolo e facendogli cenno d'uscire.)

Spenta, o viva è mia tuttor!

FINE.

LA FIDANZATA CORSA

Melodramma tragico in tre atti

Musica di Giovanni Pacini – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1842

PERSONAGGI E INTERPRETI

ALBERTO DORIA	Giovanni Basadonna (tenore)
PIERO ZAMPARDI	Filippo Coletti (baritono)
ETTORE	Gaetano Fraschini (tenore)
ROSA	Eugenia Tadolini (soprano)
GUIDO TOBIANCHI	Marco Arati (basso)
ALESSIO	Signor Rossi
GIACINTA	Anna Salvetti (mezzosoprano)
LEONE	Signor Benedetti

LA|FIDANZATA CORSA|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|ATTO I. LA DISFIDA|ATTO II. LA FUGA| ATTO III.
LA VENDETTA|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia
Flautina|1842.

Epoca di composizione: 1842.

Presentazione ai censori: 25 ottobre 1842. Autorizzazione: 10 dicembre 1842.

Prima rappresentazione: 10 dicembre 1842.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: LA DISFIDA.

La famiglia Zampardi sta festeggiando il ritorno di Ettore dal campo di battaglia e brinda ripetutamente (I, 1). Giunge Piero, padre di Ettore, e viene offerta una coppa anche a lui, che beve celebrando i meriti del figlio e dichiara di amarlo a tal punto che, per evitargli gli odi che da secoli travagliano la loro famiglia e quella dei Tobianchi, ha rinunciato a vendicarsi dell'assassinio di un congiunto. Nel frattempo Rosa, figlia di Piero, invia Giacinta a cercare informazioni su Alberto. Arriva Ettore e Piero stringe in un unico abbraccio entrambi. Poi Ettore dice alla sorella di aver già chiesto la grazia per il suo fidanzato Alessio, che presto uscirà dal carcere e potranno sposarsi. Rosa è visibilmente scossa e lui le ricorda che quel matrimonio sancisce la pace. Lei gli risponde che aveva solo dieci anni quando fu promessa in sposa, che non compì lei il giuramento e che solo in Corsica vige tale legge, non a Genova. Lui le impone obbedienza poiché, in quanto figlia, deve rispettare la volontà del genitore. Lei piange la perdita precoce della madre (I, 2).

Di nascosto, Giacinta consegna a Rosa un foglio d'Alberto, mentre Leone comunica gioioso che Alessio è stato liberato e l'indomani si celebreranno le nozze. Rosa sviene e il foglio le cade in terra; suo fratello lo legge, poi lo lascia cadere di nuovo. Lei torna in sé e lo raccoglie (I, 3).

Poco dopo, Alberto cammina furtivo nel giardino per incontrare Rosa (I, 4) che è felice di rivederlo ma spaventata per ciò che l'attende l'indomani. Lui promette di salvarla: a mezzanotte tornerà e fuggiranno insieme. Ettore, non visto, li spia poco distante (I, 5).

La famiglia Zampardi riceve la visita di Alessio, accompagnato dai suoi familiari (I, 6).

Mentre Alberto s'allontana, viene fermato da Ettore e i due si sfidano a duello (I, 7).

ATTO SECONDO: LA FUGA.

Mentre prosegue il convito, Rosa si ritira con Giacinta e le chiede notizie del fratello che non vede da alcune ore (II, 1). Piero le raggiunge e mostra alla figlia lo scrigno contenente i gioielli di sua madre che, dal giorno delle nozze, diventeranno suoi. Rosa gli chiede di benedirle e si commuove al pensiero di tradirlo e di abbandonarlo. Dopo che lui se n'è andato, lei allontana da sé lo scrigno e prende soltanto un monile con i capelli della madre. L'orologio suona mezzanotte e lei esce di casa (II, 2).

Avvolto nel mantello di Alberto, le si presenta Ettore, che le mostra la spada insanguinata d'Alberto. Disperata, lei implora d'essere uccisa e, poiché il fratello cerca di calmarla, lei urla che sarà suo padre a darle la morte (II, 3). Dalle stanze vicine accorrono tutti. Rosa grida che Ettore ha ucciso il suo sposo, Piero inorridisce e cerca di ucciderla, ma viene fermato. Alessio chiede ragione dell'onta per l'indomani. Poi s'incammina insieme ai suoi familiari verso l'uscita (II, 4).

ATTO TERZO: LA VENDETTA.

Sulla sponda del lago Alberto conversa con un gruppo di pescatori. Vorrebbe andare da Rosa, ma è ferito e un pescatore gli indica Giacinta che avanza verso di loro (III, 1). Ella gli riferisce che tutti lo considerano morto e che sta per riunirsi un consiglio di famiglia per giudicare Rosa (III, 2).

All'ingresso di una caverna è posto un cartello con la scritta "Giudizio di una fidanzata". All'interno sono riunite le famiglie Zampardi e Tobianchi che, concordi, stabiliscono che Rosa dev'essere punita con la morte (III, 3). Rosa viene condotta da Ettore al loro cospetto, invoca il padre che, inflessibile, la rinnega. Guido e Alessio si preparano ad ucciderla, ma Piero ed Ettore li fermano. Piero strappa il foglio del giuramento, scagiona la figlia e grida vendetta. A un tratto s'ode uno squillo di tromba (III, 4) e Leone annuncia l'arrivo dei Genovesi (III, 5). Un drappello guidato da Alberto entra con gli archibugi spianati. Guido viene convocato davanti al Magistrato e la legge corsa è dichiarata nulla. Alberto invita Rosa al tempio, dove potranno sposarsi con l'assenso di suo padre. Piero è dapprima restio al perdono, poi lo concede. Mentre i due s'avviano tenendosi per mano, s'ode uno sparo: Rosa cade a terra e Alessio, poco distante, ride all'adempita vendetta (s.u.).

LA

FIDANZATA CORSA.

Melodramma tragico in tre atti.

ATTO I.^o LA DISFIDA.

ATTO II.^o LA FUGA.

ATTO III.^o LA VENDETTA.

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO.



N A P O L I,

Dalla **C**ipografia **B**lantina

1842.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è del signor SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del maestro CAV. GIO. PACINI. Al servizio di S.A.R. il Duca di Lucca.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Pittore capo scenografo, Sig. *Angelo Belloni*.

Pittori architetti, Signori *Gaetano Sandri*, *Nicola Pellandi*.

Pittore ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Pittore paesista, Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Pittore figurista, Sig. *Raffaele Mattioli*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttori e capi macchinisti, Sig. *Fortunato Quériau* e *Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini* e *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

ALBERTO DORIA, Provveditore della repubblica Genovese,
Signor *Basadonna*.

PIERO ZAMPARDI,
Signor *Coletti*.

ETTORE, suo figlio
Signor *Fraschini*.

ROSA, figlia di Piero
Signora *Tadolini*.

GUIDO TOBIANCHI,
Signor *Arati*,

ALESSIO, suo figlio,
Signor *Rossi*.

GIACINTA, ancella di Rosa,
Signora *Salveti*.

LEONE, congiunto di Piero,
Signor *Benedetti*.

CORO E COMPARSE

Congiunti d'ambo i sessi delle famiglie Zampardi e Tobianchi, Pescatori.
Ufficiale e Soldati Genovesi.

L'avvenimento ha luogo in Corsica, nel Secolo XV.

ATTO PRIMO.

LA DISFIDA.

SCENA PRIMA.

Atrio della casa dei Zampardi: da un lato porta, che mette agli appartamenti, dall'altro il rastello dei giardini, in fondo amena veduta di tortuose colline.

Un desco intorno al quale molti congiunti di Zampardi, alcuni seduti, altri in piedi, mescendo vino, e vuotando le tazze a più riprese: ciascuno ha il suo moschetto. (Era costume dei Corsi aver sempre con sè il proprio moschetto; quindi nel corso del Dramma i personaggi non lasceranno mai l'archibugio.)

OR L'UNO, OR L'ALTRO

Versa - versa. Beviamo al ritorno
Del gagliardo, che trasse a pugnar.
Or che riede all'avito soggiorno
Qui, col padre, ne vegga esultar.
Tocca. Tocca. Di morte l'aspetto
Ei sul campo di gloria sfidò.
E che l'alma d'un Corso ha nel petto
Debellando i nemici mostrò.

SCENA II.

Piero e detti: poi Rosa e Giacinta. Ettore in fine.

PIERO

Congiunti, al cor d'un padre
Son gioja i vostri detti!

LEONE E CONGIUNTI

Una coppa, Zampardi,
Compagno è sempre il vin d'ore sì liete.
A te pure una coppa.

PIERO

Sì, mescete.

(Pigliando una tazza.)

CONGIUNTI

Versa. Tocca. Beviamo al ritorno
Del gagliardo, che trasse a pugnar.
Or che riede all'avito soggiorno
Qui col padre, ne vegga esultar.

PIERO

Il drappel genovese,

(Riponendo la tazza.)

Che a presidio qui giunge,
Da quell'erta vedrem.

LEONE

Scorgere il figlio

Lieve non è fra tanti.

PIERO

È lieve al ciglio
D'un genitor. Ma tardo,
Al desio che mi punge, il tempo scorre!...
Quant'io l'amo, v'è noto:
Sa la Corsica tutta
Che per sottrarlo dei Tobianchi all'ira
Frenai l'ereditato,
Lungo sdegno, tenace,
E sensi, a Guido, favellai di pace.
Per me tacque una vendetta
Tutto un secolo durata!
Una man da me fu stretta
Del mio sangue ancor bagnata!
E son Corso! e l'aspre offese
Porto scritte in mezzo al cor!
Tal portento fa palese
Qual d'un padre sia l'amor! (*Odesi lontana musica guerriera.*)

CONGIUNTI

Lontano suon di bellici
Strumenti!

PIERO

É vero, è vero!

La figlia...

(*Ad un servo che ascende agli appartamenti: egli intanto, seguito da' suoi congiunti, monta sulla falda d'un poggio, che si distende a poca lontananza dall'atrio.*)

ROSA

(Vanne e recami

Nuove d'Alberto) (*A Giacinta.*)

GIACINTA (*A Rosa.*)

(Io spero

Liete recarle)

ROSA

Affrettati...

GIACINTA

Volo... ti calma intanto...

(*Ella esce rapidamente dalla parte del giardino: Rosa raggiunge suo padre. Il fragore della musica bellicosa echeggia dappresso, e già la schiera genovese attraversa le convalli: di essa lo spettatore non vedrà, che le cime degli archibugi e le bandiere.*)

PIERO

Parmi...

ROSA

Lo scorgi?

PIERO

Ah! miralo...

Dello stendardo accanto.

(*Rosa sventola il fazzoletto, gli altri agitano i cappelli verso la parte accennata da Piero. Finito il passaggio del reggimento, tutti rientrano nell'atrio.*)

PIERO

Brevi momenti, e stringerlo
Al nostro sen potremo!

ROSA

(In fondo al cor nasconditi
Mio turbamento estremo...)

ETTORE

Padre!... sorella!...

(Sul limitare dell'atrio.)

PIERO e ROSA

È desso!...

(Correndo ad abbracciarlo.)

CONGIUNTI

Onore, o prode, a te.

PIERO

Miei figli, un solo amplesso
Ambo v'annodi a me.
Sento fra voi quest'anima
Di gioja inebbriarsi!
Ma nella mia letizia
Misto è l'orgoglio ancor!
Felice può tra gli uomini
Quel genitor chiamarsi
Che figli non degeneri
Stringe al paterno cor!

ROSA

(Come pugnai mi scendono
I detti suoi nel cor!)

ETTORE

In quest'amplesso è giubbilo
A cui mal regge un cor!

CONGIUNTI

Cotanta gioja è premio
Dovuto al tuo valor.

ETTORE

Del ligure Senato a Guido io reco
Pressanti fogli.

PIERO

Ad esso

Immantinente io stesso
N'andrò: tu posa intanto
Dal cammin lungo.
(Ettore gli porge un plico.)

ETTORE

Addio, congiunti...

(Al Coro, che si dispone a partire con Piero, e ad altri serrando la destra, altri abbracciando.)

LEONE e CONGIUNTI

Addio.

(Escono seguendo Piero.)

ETTORE

Rosa, e che! tu soltanto al giunger mio,

Lieta non sembri!

ROSA

E creder puoi?...

ETTORE

T'accora

La rimembranza certo

Del fidanzato, che fra ceppi avvinto

Langue in dura prigion. Di speme avviva

Il cor gemente: io forse

La grazia ne recaì.

ROSA

La grazia!

ETTORE

E tu n'andrai

Sposa d'Alessio in breve all'ara...

ROSA

All'ara!...

In breve!... *(Con iscompiglio manifesto.)*

ETTORE *(Dopo averla fissata lungamente, come se volesse per gli sguardi penetrare nell'animo suo.)*

Rammentar storia di sangue

Uopo sarebbe? – Disputato campo

De' feroci Tobianchi, e dei Zampardi

L'ire destò: giurata

Fu la vendetta, e trucidarsi a gara

Cento anni gli avi nostri

Corsica vide. Carità de' figli

Il suo potente grido,

Alfin del padre in core, in cor di Guido,

Alzò: dote quel campo

Avesti, onde recarlo

Ad Alessio Tobianchi; a lui promessa

Quindi, la patria legge

I vostri fati univa.

ROSA

Io due lustri compiva

Allor, solo due lustri: il giuramento

Non io proffersi, e legge

Non è fra Genovesi,

Che riconosca i miei legami...

ETTORE *(Severamente.)*

Corsi,

Donna, Corsi noi siam!

ROSA

(Dove trascorsi!)

ETTORE

Profferir l'insano accento
Mai non t'oda il genitore!
Ei giurò: del giuramento
Era Iddio mallevadore!
Tu sei figlia, figlia, o Rosa!
Obbedirlo a te s'addice.
Se di fiamma in cor nascosa
Avvampassi, te infelice!
Maledetta scenderesti
Nella tomba!...

ROSA

Oh Ciel!...

ETTORE

Ma no...

No, d'un sangue tu nascesti
Che giammai non si macchiò!

ROSA

Su quel labbro in cui sperava
Del conforto udir la voce,
Su quel labbro, ahimè! tuonava
La minaccia più feroce! –
È già polvere colei,
Che pietà di me sentiva!
Oh! meschina, oh! trista lei
Che di madre il Cielo ha priva!
Che la pianse, al dì rapita
Nell'aurora dell'età!...
Sul cammin della sua vita
Un sol fior non spunterà.
(*Odesi ripetere il nome di Ettore.*)
Il nome tuo ripetere
Non odi?

ETTORE

Chi m'appella?

SCENA III.

Giacinta, Leone, gli altri congiunti della casa Zampardi, e detti.

GIACINTA

(*Che già prima era comparsa all'uscio del giardino, cogliendo l'opportunità di non essere scorta da Ettore, il quale ha oltrepassato l'atrio, per incontrare i suoi congiunti, accorre verso Rosa.*)

Rosa?

(*Le pone un biglietto fra le mani e sparisce.*)

ETTORE

Che fu?

LEONE

Di giubbilo

Nunzio son'io...

ETTORE

Favella...

ROSA

(Cifre d'Alberto!)

(Spiegando il foglio, e gettandovi uno sguardo.)

LEONE

Alessio

Dai ceppi suoi fu sciolto.

ROSA

(Oh Dio!...)

LEONE

Fra poco giungere

Qui lo vedrai.

ROSA

(Che ascolto!...)

LEONE

Rosa domani al talamo

Fia tratta.

ROSA

(Io son perduta!...)

(Cadendo tramortita su d'una seggiola, la carta le cade di mano.)

I CONGIUNTI

T'ingiunge il padre accogliere

Lo sposo. *(Partono con Leo.)*

ETTORE *(Rientrando.)*

Ciel! svenuta!...

Un angoscioso anelito

Le scuote il sen... Che miro!

(Osservando il biglietto, che raccoglie e legge rapidamente.)

Arcan Tremendo!...

(Rosa comincia a riaversi, esso getta il foglio ov'era, e si ritrae in fondo all'atrio.)

ROSA

Ahi misera!

Il foglio ov'è?... Respiro!

(Ripigliandolo destramente, e celandolo in seno.)

ETTORE *(Avanzandosi.)*

Udisti?

ROSA

Sì.

(Entrambi dissimulando, uno lo sdegno l'altra il timore.)

ETTORE

Dal carcere...

ROSA

Egli fu tolto, il so.

ETTORE

Come il tuo volto è pallido!
Tu tremi?

ROSA

Tremo? io?... No...

Dall'improvviso annunzio
L'anima mia fu colta...
Più dell'affanno il giubbilo
Opprime un cor talvolta...
(Aperta una voragine
D'innanzi a me vegg'io!...
Solo il poter di Dio
Solo, salvar mi può!)

ETTORE

Lo sposo tuo qui giungere
Deve fra poco, il sai!
Condotta seco al tempio
Il nuovo dì sarai!
(Vil seduttor, difenderti
Chi può dal braccio mio?...
Ah! qui la man di Dio
In tempo mi guidò!)
(Partono da vie opposte.)

SCENA IV.

Parte della casa dei Zampardi, che risponde sul giardino, rigogliose viti sono abbarbicate alla muraglia, che volge ad angolo: il lato di essa, che meglio guarda lo spettatore, è forato, da un verone, poco elevato dal piano, e sotto al quale havvi un seggio di pietra: nell'altro lato è un uscio: folti gruppi d'alberi qua e là: in fondo rastelli aperti, poco lungi dal bordo del lago, nelle cui acque si riflette la luna sorgente.

Alberto, avanzandosi cautamente dai rastelli: egli è avvolto nel suo tabarro.

Son giunto! Ah! qui la prima volta io dissi
T'amo, e quel caro labbro
Rispose a me con la parola istessa!
Lungi finor dai tuoi celesti rai!
Oh! quanto, anima mia, quanto penai!
Mi parve il ciel funereo,
La luce impallidita...
Più non senti la vita,
Qual d'un'estinto il cor!
Dolce qui spira ogn'aura!
Sorridente il firmamento!
Ah! qui novella io sento
Vita di gioja, e amor!
(È gettato un fiore dal verone. Alberto lo raccoglie.)
Il segno...

(Batte leggermente palma a palma.)

SCENA V.

Rosa e detto.

ROSA

Alberto? *(Comparendo sul verone.)*

ALBERTO

Rosa... *(Ajutandola a discendere.)*

ROSA

Sei tu! Ritorni alfin, dopo sì lunghi,
Giorni d'assenza, ingrato!

ALBERTO

A' cenni del Senato
Fù mestieri obbedir.

ROSA

Non può l'accento
Narrar le angosce mie: giunte all'estremo
Eran, quando s'udiro
Ligure navi di Bastia nel porto
Approdate... balzò di speme il core...
Nè fu deluso!

ALBERTO

Apportator son'io
Di gioja: il padre mio
Un foglio a te vergò: l'occulto imene
Che tuo mi fece, dal paterno assenso
È benedetto.

ROSA

Ah! ricovriamo ad esso...
Qui s'apre a me la tomba!

ALBERTO

Rosa!...

ROSA

Ignori tu forse,
Che morte ha dalle Corse
Leggi donzella, che tradir s'attenta
La nuzial promessa?

ALBERTO

Ma giace in atro carcere l'indegno
Tuo fidanzato, che vibrar nel petto
D'un genovese ardì l'acciar...

ROSA

Ne giunse

La grazia!

ALBERTO

Che!

ROSA

Domani all'ara trarmi

Si vuol!

ALBERTO

Fia ver!

ROSA

Salvarmi

Dei questa notte istessa.

ALBERTO

Oh! fato avverso!

Tre giorni ancor degg'io

Qui rimaner... Supremo

Cenno compir m'é d'uopo, anzi ch'io torni

Le patrie sponde a riveder.

ROSA

Tre giorni!

(Prorompendo in lagrime)

Ahi! sciagurata, ben lo sapea

Che abbandonarmi il Ciel dovea!...

Vanne... mi lascia... io resto... io resto...

Il ver domani fia manifesto!

Nel suo tremendo giusto furore

Il genitore = m'ucciderà!

ALBERTO

Cessa crudele... ah! cessa omai...

D'orror le vene gelar mi fai!

Tu ben, tu vita della mia vita

Dall'esecranda legge colpita?

L'acciar del padre in te converso?

Pria l'universo = crollar dovrà. –

Restar m'impone il dover mio...

Fuggir con Rosa m'impone amore...

Si fugga.

ROSA

Oh gioia!

ALBERTO

Pietoso Iddio

M'aiti poscia...

ROSA

Lieve rumore

Non ascoltasti?

(Ettore si mostra all'uscio.)

ALBERTO

Osserva.

ROSA

Io gelo!

(Intanto ch'ella fa qualche passo verso l'uscio, Ettore si cela fra gli alberi.)

No...

(Ritornando.)

ALBERTO

L'aura è forse. M'ascolta o Rosa.

ROSA

Parla, t'ascolto.

ALBERTO

Allor che in Cielo

A mezzo giunga la notte ombrosa

I miei destrieri nel fitto bosco

Terrò nascosi: tu là m'aspetta.

(Accennando il verone.)

ROSA

Sì, sì, ma vieni.

ALBERTO

Dall' aer fosco

La nostra fuga sarà protetta.

ROSA

Ah! se tradita è la mia speme,

Io moro, Alberto!

ALBERTO

Riposa in me.

Brev'ora, e quindi per sempre insieme!

ROSA

Ah! sì per sempre ben mio con te!

A DUE

Tu sola/solo di quest'anima

Tutto l'impero avrai...

De' giorni miei tu l'arbitro/a,

Tu il mio destin sarai...

T'adorerò vivendo,

T'appellerò morendo...

Per me l'estremo palpito,

Palpito fia d'amor!

ALBERTO

Addio...

(Accompagnando Rosa verso il verone.)

ROSA

Ritorna ritorna, e celere.

ALBERTO

Ti lascio in pegno il cor.

(Rosa si ritira. Alberto ravvolgesi nel suo tabarro, e si incammina verso il rastello; quando s'ode calpestio di più persone.)

Gente s'appressa! È d'uopo

Celarmi... *(Si perde fra le piante.)*

SCENA VI.

Piero, Leone, Guido, Alessio e congiunti d'ambo i sessi delle famiglie Zampardi e Tobianchi.

PIERO

(Arrestandosi presso la soglia e con voce solenne.)

Guido, Alessio, eccovi aperto

L'ostello dei Zampardi. Amica destra

Vi porgo: il Ciel n'è testimone!

GUIDO

O Piero,

Noi serberem di pace

Inviolato il patto, ove non sia

Da te primiero infranto:

N'è testimone il Ciel!

ALESSIO

Sciogliete il canto.

(A' suoi congiunti, e mentre segue il Padre, Piero, e Leone nella casa de' Zampardi. Il Coro s'avvicina alla finestra di Rosa, ed arpeggiando sulle chitarre nazionali, canta la seguente)

SERENATA

O giovinetta sposa,

Soave sei, gentile:

Gentil come la rosa

D'un bel mattin d'Aprile,

Soave come brezza

Che dal giardin spirò.

Parte di sua bellezza

Il Cielo a te donò.

(Entrano in casa.)

SCENA VII.

Alberto poi Ettore.

ALBERTO

Si dileguar... Vadasi omai... Funesta

Ogni tardanza esser potria...

ETTORE

T'arresta.

(Parandosi a lui d'innanzi.)

ALBERTO

(Ciel!) Chi sei tu? che brami?

ETTORE

E tu, rispondi,

Che fai tu qui?

ALBERTO

Ragione

Dell'oprar mio non rendo.

Un figlio in me di Genova rispetta,

E sgombra il passo.

ETTORE

No.

ALBERTO

— Se di rapina

Pensier ti mosse, appaghi

Quest'oro il tuo desio.

(Gettandogli una borsa.)

ETTORE

Oro? Voglio il tuo sangue!

ALBERTO

Il sangue mio!...

ETTORE

(Bollente d'ira, ma frenando la voce.)

Era il tempio in quelle mura

Dell'onor, dell'innocenza!

La virtù più casta e pura

L'abbellia di sua presenza!

Tu, ribaldo, il suo decoro,

Le sue gioje distruggesti!

I palagi carichi d'oro,

Nella terra in cui nascesti

Covre d'onta, e ride forse

Temerario seduttor...

Queste son le sponde corse!

Là si ride, qua si muor!

ALBERTO

La mia patria, sciagurato,

Come questa è sacra spiaggia:

In Italia anch'io son nato...

Maledetto chi l'oltraggia!

Nel tuo sdegno, ne' tuoi detti

Splende un'orrido baleno!

Guai per te, se i miei sospetti

A stornar non giungi appieno!

Agghiacciar ti sentirai

Ogni fibra di terror!

Alla terra chiederai,

Che ti asconda al mio furor.

ETTORE

Fian risposta i colpi miei

All'ardir d'un insensato.

(Mettendo la mano sull'elsa, ed accennando ad Alberto di seguirlo verso il lago.)

ALBERTO

Un accento... un sol. Dì, sei

Tu di Rosa il fidanzato?

ETTORE

Io?... — Sì.

ALBERTO

Basta: Vieni. (*Snudando la spada.*)

ETTORE

(*Traendo anch'egli la sua.*) Tomba

Tra quei flutti il vinto avrà.

(*Odoni i suoni festivi del convito.*)

ALBERTO

Il fragor che al ciel rimbomba?...

ETTORE

Quel dell'armi coprirà.

A DUE

Tu provocasti il brando mio,

Nella mia destra ei lampeggiò.

Al mondo porgi l'eterno addio.

Ora di morte per te suonò.

Da mille colpi cadrai svenuto...

Tu mi spogliasti d'ogni pietà.

Entro al tuo petto dilaniato

Stilla di sangue non rimarrà!

(*Corrono sulla sponda del lago, ove appena giunti s'avventano furiosamente uno sull'altro: la musica segue a risuonare dalla casa dei Zampardi, sino all'abbassarsi della tenda.*)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

LA FUGA.

SCENA PRIMA.

Sala che precede la stanza da letto di Rosa, alla quale si entra per una porta a sinistra: altra porta a dritta: nel fondo, da una parte la finestra, di cui si vide nel 1° Atto l'esterno: dall'altra, una porta ad arco, chiusa da vetri, e fregiata di cortine: quando essa è dischiusa, mostra il letto di Piero: una tavola con lumi da un canto, ed una sedia.

Rosa, e Giacinta.

ROSA

Qui dunque rimarranno?...

GIACINTA

Tutta la notte.

ROSA

Oh Cielo! Ed il fratello?

GIACINTA

Dal militare ostello,

Ove sull'imbrunir mosse repente,

Non riede ancor.

ROSA

Chi giunge? Il padre!

SCENA II.

Piero e dette.

(Egli ripone sulla tavola uno scrigno, quindi accenna a Giacinta di uscire: ella ubbidisce.)

ROSA *(Mentre Giacinta s'allontana.)*

(Io tremo!)

Il convito lasciasti?

(Dissimulando l'agitazione, che la travaglia, e guardando attentamente, se nel volto del padre si manifesta alcun segno di collera, o di sospetto.)

PIERO

A' miei congiunti abbandonai l'incarco

Della cura ospital: mentre le danze

Fervon colà, brev'ora

Conforterò di sonno il fianco antico.

Odimi pria. Diman il genitore

Lascerei per lo sposo; e sciolta quindi

Dalla severa usanza,

Che tien le Corse figlie

Lungi ognor dalle feste, ornar di gemme

Il sen dovrai, la chioma...

Eccoti quelle di tua madre.

(Le presenta lo scrigno.)

ROSA

O madre!...

(Trae dallo scrigno una catena d'oro, l'accosta al cuore, e la cove di baci.)

PIERO

Esse più vaga ti faranno al guardo

D'Alessio. (*Ella si turba, e lascia cadere la catena nello scrigno.*)

Le virtùdi o figlia imita

Di lei che un dì le tenne,

E fian dal Ciel sorrisi i tuoi legami.

Addio. (*Prende un lume, e si avvia verso la sua stanza.*)

ROSA

Padre? (*Dopo un istante d'esitazione.*)

PIERO

Che brami? (*Arrestandosi.*)

ROSA

Una grazia.

PIERO (*Ritornando.*)

Se lice,

Ch'io la conceda, tu l'avrai.

ROSA

L'estrema

Notte, ch'io traggo nel paterno albergo,

É questa!... Separarsi

Poiché dobbiam... sì presto!

La figlia tua sotto funesti auspici

Non parta... O genitor mi benedici...

(*Cadendo alle sue ginocchia.*)

PIERO

(*Commosso stende la destra sul di lei capo, ed alza gli occhi al Cielo.*)

China quaggiù, dall' etere,

O sposa mia, le ciglia...

Meco bell'alma unisciti

A benedir la figlia. –

Arridi a lei propizio,

Le accorda, o Nume eterno,

Quanto l'amor paterno

Può domandare a te.

ROSA

(Prece sì pia, sì tenera

Ascenda in Cielo accolta...

Monarca dell'empireo

Mi benedi, l'ascolta!

Ma non l'udir nell'impeto

D'ira tremenda, ultrice...

Sol quando benedice,

Somiglia un padre a te)

PIERO (*Alzandola.*)

Or vanne, o Rosa, e placido

Sonno ti chiuda i rai:

Farò destarti al sorgere

Dell'alba.

ROSA

(Non più mai

Vederlo!...)

(Piangendo dirottamente stringe la destra di Piero, e la cove di baci.)

PIERO

Sei di lagrime

Aspersa!

ROSA

(Ho il core infranto!)

PIERO

Perchè versar quel pianto?

ROSA

O padre mio!...

PIERO

Perchè?

(Rosa, alla quale i singhiozzi impediscono la parola, si abbandona fra le sue braccia.)

Tenerezza in me si desta

Più potente dell'usato!

Non temer, sereni appresta

Giorni a te, clemente, il fato:

De' tuoi nodi protettrice

Fia con me la genitrice...

Essa in Cielo, il padre in terra

Veglieranno in tuo favor!

ROSA

Un istante, o padre, almeno

Deh! prolunga il santo amplesso...

Questo pianto nel tuo seno,

Deh! versar mi sia concesso...

(Per lo sposo, ahimè! degg'io,

Lasciar deggio il padre mio!

Ah! le gioje della terra

Son comprate dal dolor!)

(Piero entra nella sua stanza da letto, chiudendone dietro sè la porta. Rosa, dopo esser per lungo tempo rimasta immobile, si getta sopra una sedia e piange.)

ROSA

Che tanto m'ama io non sapea!... Crudele,

Ingrata figlia, ed io,

Per sempre io l'abbandono?... —

Lo deggio: in cor mi pianterebbe un ferro,

Ove apprendesse!...

(Rivolgendo inorridita la fronte dalla stanza paterna, lo scrigno si offre al di lei sguardo.)

Le materne gemme!...

Non ardirò nemmeno guatarle.

(Vorrebbe allontanarsi, ma non può.)

Oh! questo

Monil de' crini tuoi, madre, contesto,
Rimembranza, e non fregio,
Questo sol trarrò meco...
(Ne strappa il fermaglio d'oro, e si avvolge il monile intorno al collo. Suona mezza notte.)

Ah! l'ora!...

(Va tremando alla finestra, l'apre, e guarda al di fuori.)

È desso!...

Chi mi rattien?... – Chi volge
Addietro i passi miei? – L'ultima volta
Mi è forza il padre riveder!

(Schiude cautamente la porta della stanza paterna: una lampada notturna rischiara appena la figura del vegliardo. Ella si accosta al padre, esita un momento, quindi si curva, e ne bacia la mano: arretrasi poi spaventata, ma resa certa, ch'egli segue a dormire, serra nuovamente la porta. Intanto una persona, avvolta fin sotto gli occhi del mantello d'Alberto, è montata sulla finestra.)

Si vada...

Alberto!... Egli è sopito...

Fuggiam...

SCENA III.

Ettore e detta.

ETTORE

No,

(Gettando il mantello, ed avanzandosi.)

ROSA

Chi vegg'io!

Ettore! o Ciel!

ETTORE

V'è un Dio!

Ei confonde i malvagi!... A ragion tremi!

Punito fu l'indegno

Tuo rapitor!

ROSA

Che parli?...

Tu?... forse?... Oh mio spavento!...

Di lui che festi!

ETTORE

Mira.

(Gettandole a' piedi la spada insanguinata.)

ROSA

Egli?... egli?...

ETTORE

È spento.

(Rosa, nel delirio della più orribile disperazione, mette un grido acutissimo.)

Taci... acquetati... Ho salvato

L'onor tuo...

ROSA

Lo sposo mio

Hai crudele assassinato!

Me pur svena.

ETTORE (*Spaventato.*)

Suora!... Oh Dio!...

ROSA

Tu non l'osi? Fia la mano

Dell'irato genitore...

(*Correndo verso la stanza del padre.*)

ETTORE

Che mai tenti?... Arresta...

(*Trattenendola per un braccio.*)

ROSA

Invano...

Padre?... padre?...

ETTORE

Il suo furore

Temì, o stolta!

ROSA

Ch'ei m'uccida.

Padre?...

ETTORE

Il genio ti consiglia

Della morte!

ROSA

Sì...

VOCI DALLE STANZE CONTIGUE

Quai grida?...

ETTORE

È perduta!...

SCENA IV.

Guido, Alessio, Leone, Giacinta, congiunti dei Zambardi, e dei Tobianchi, dalla porta a dritta; Piero dalla sua stanza, e detti.

I SOPRAGGIUNTI, TRANNE PIERO

Rosa!...

(*Tutti accorrendo.*)

PIERO

Figlia!... (*c. s.*)

ROSA

M'odi... o padre...

(*Con voci tronche, e sempre qual dissennata.*)

ETTORE

Cessa...

ROSA (*Con più forza.*)

M'odi... (*Accennando Ettore.*)

Egli... uccise... il mio... consorte...

(*Spavento di Ettore e di Giacinta, sorpresa vivissima degli altri personaggi.*)

Sì... consorte... occulti nodi

Mi stringean...

GLI ALTRI, TRANNE PIERO, ETTORE, GIACINTA.

Fia vero!

PIERO

(*Resta qualche istante immobile, colpito da un tremito convulso in tutte le membra, quindi afferra d'un tratto la spada d' Ettore, rimasta in terra, e scagliasi contro la figlia.*)

Ah! morte...

Morte all'empia!...

ETTORE

Padre!... (*Arrestandolo.*)

GIACINTA

Oh Cielo!...

LEONE

Deh! Signor!...

ROSA

Ferisci...

ETTORE, GIACINTA, LEONE e i ZAMPARDI

Ah! no...

GUIDO, ALESSIO, I TOBIANCHI

(*Qual s'infranse orrendo velo!...*)

I ZAMPARDI

(*Trista luce sfolgorò...*)

(*La spada vien tolta di mano a Piero: i tratti di ferocissima rabbia si manifestano in volto di Guido, e di Alessio. Breve spaventevole silenzio.*)

ROSA

Quanto a me concesse Iddio (*Ad Ettore.*)

Mi togliesti disumano!...

Or pietoso a danno mio

Perchè fermi quella mano? (*Volgendosi al padre.*)

Dono orrendo a me facesti,

Nella vita che mi desti...

Ah! m'uccidi... e miglior dono

Fia la morte, o genitor!

PIERO

Sul mio capo un fulmin piomba!...

Ho l'abisso innanzi aperto!...

Hai scavata la mia tomba!

M'hai d'infamia ricoperto!

Oh! t'avessi scellerata

Nella cuna soffocata...

Ch'or cagion non mi saresti

Di un eterno disonor!

ETTORE

Ah! di lei, di lei pietade...
Padre mio, non ascoltarla...
È il delirio, che l'invade,
Non è dessa, no, che parla. –
Il mio ferro in sen discese,
Al codardo, che ne offese:
Cancellata un rio di sangue
Ha la macchia dell'onor.

GUIDO, ALESSIO E I TOBIANCHI
(Ah! più ancora dei Zampardi,
Noi colpisce il disonor!)

GIACINTA, LEONE E ZAMPARDI
(*Osservando i Tobianchi.*)
(È ciascun dei truci sguardi
Un baleno di furor!)

GUIDO (*Avanzandosi verso Piero.*)
Altri qui di sdegno atroce
Quanto giusto avvampa in core:
È mestier, che un'altra voce
Qui favelli!

GIACINTA

(Ahi! qual terrore!...)

GUIDO

Parla... (*Ad Alessio.*)

ALESSIO

Io lascio un vile ostello,
Ove sculta fu l'impronta
Della colpa. Il di novello
Chiesta fia ragion dell'onta,
Che gettò sul mio decoro
Questa infame.

ETTORE

Ah! tanto ardir!...

(*In procinto d'avventarsi contro Alessio.*)

PIERO

(*Arresta il figlio d'un cenno autorevole, quindi si rivolge a Rosa.*)

In presenza di costoro

M'astringesti ad arrossir!

(*A questa idea, cieco di rabbia corre alla figlia, e trascinandola per la chioma, la forza di cader ginocchioni a lui d'innanzi.*)

Va... ti scaccio dal tetto paterno...

Vivrai sempre ed a tutti esecranda...

Ciel, se l'empia mercè ti domanda,

Qual'io feci, le nega mercè.

ROSA

Ah! respinta dal seno paterno,
Maledetta, infamata, avvilita,

I crudeli mi lasciano in vita,
Per dividermi, o sposo, da te!
ETTORE (*A Guido, ed Alessio.*)
Ite o crudi... Nel core paterno
Il pugnale più addentro immergeste...
Voi ragion dell'oltraggio chiedeste,
Qual si debbe, l'avrete da me!
GUIDO, ALESSIO E I TOBIANCHI
Trema! trema! Dell'ira l'inferno
Ridestossi ad oltraggio cotanto...
O Zampardi, quest'ora è del pianto,
Lungi quella del sangue non è!
GIACINTA, LEONE E I ZAMPARDI
(Ah! dell'alme riprende il governo
La giurata vendetta degli avi...
Questo albergo d'affetti soavi,
Tristo campo di sdegni si fe!)

(I Tobianchi escono minacciosi: Ettore e gli altri sottraggono Rosa all'ira paterna.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
LA VENDETTA.
SCENA PRIMA.

Alcuni abituri sulla sponda del lago: qua, e là reti sparse, ed altri arnesi da pesca.

Alberto seduto in mezzo ad un gruppo di pescatori.

ALBERTO

Ah! spunta il dì!...

(Parte del suo vestimento è aperto, donde scorgesi una benda, che gli attraversa il petto.)

PESCATORE

Signor, tranquillo aspetta:

Qui fia Giacinta in breve.

La tua ferita è lieve,

Ma vuol riposo ancor.

ALBERTO

Dell' infelice

I palpiti, le angosce appien comprendo!...

Giorno succede orrendo,

A notte spaventosa!

Notte che a me parve l'estrema, o Rosa!

Già col sangue la ferita

M'avea tolto ogni vigore...

Il pensier del nostro amore

Era sol vivente in me!

L'ultim' ora della vita

Sì tremenda non credea!...

Ah! morire io non temea,

Ma dividermi da te!

PESCATORE

Ella giunge.

SCENA II.

Giacinta condotta da un pescatore, e detti.

GIACINTA

Non vaneggio?...

Sì, tu vivi!... Eppur colei

Disperò... ti pianse...

ALBERTO

Deggio

A costoro i giorni miei:

Sulla riva sanguinosa

Fui veduto... fui raccolto...

Ma favellami di Rosa...

Dell'arcano il velo è tolto?

Dì.

GIACINTA

Pur troppo! e speme alcuna
Non riman!...

ALBERTO

Che intendo! ... Ah! parla,

Parla, o donna.

GIACINTA

Si raduna

La vendetta a giudicarla!

ALBERTO *(Nella massima agitazione.)*

Ahi! qui morte una vendetta,

Morte orrenda ognor suonò!...

PESCATORE

Deh! ti calma... deh! rispetta

Il tuo stato...

ALBERTO

Io pur v'andrò.

No, perversi, no, compita

Non sarà l'atroce scena...

(S'incammina impetuosamente, ma vacilla ad un tratto.)

Ahi! che il piè mi regge appena!...

Fosco vel mi circondò!...

Dammi un'aura, o ciel, di vita...

D'esistenza un sol momento...

Ch'io la salvi... e poi contento

Nella tomba scenderò!

GIACINTA E PESCATORE

Ti sostenga nel cimento

Quella man, che tutto può.

(Alberto, sorretto dai pescatori, si allontana: Giacinta lo segue.)

SCENA III.

Una caverna, di cui l'entrata è chiusa da grossa porta di legno: sull'alto un forame esternamente coperto d'erbe sibarite, ed al quale si ascende per lunga serie di scaglioni, intagliati nel masso: due file di sgabelli, ed uno in mezzo; accanto di quest'ultimo una rozza tavola, e sospesa ad un'asta una scritta, in cui leggesi a lettere cubitali – Giudizio d'una fidanzata.

Piero, Ettore, Leone ed i Zampardi; Guido, Alessio ed i Tobianchi.

GUIDO

Siam tutti. – Alcun dei miei

Ricusi tu fra' giudici? *(A Piero.)*

PIERO

Nessuno.

E tu?

GUIDO

Colui, *(Accennando Ettore.)* se ligure divenne,

Come l'assisa onde si cinge.

ETTORE

Quando
Cieco di rabbia, e di vendetta il brando
Tinsi nel sangue, fui
Ligure o Corso?
I TOBIANCHI

Resti. (*A Guido.*)

GUIDO

Resti. (*A Piero.*) Leon, per quell'ascoso varco
Esci, ed ove a turbarne
Alcun qui mova, echeggi
Uno squillo di tromba.

(Leone esce pel forame. Guido pone un foglio sulla tavola, quindi tutti seggono; i Zampardi da un lato, i Tobianchi dall'altro.)

TUTTI

Il giudizio or cominci.

GUIDO (*Alzandosi.*)

Udite. Insieme

Altra volta qui fummo, allor che dopo

Un secolo di sdegno

Pace si favellava, e sacro pegno

N'era de' figli nostri

(Accennando Piero e se medesimo.)

Il promesso imeneo. Colà segnati

Eccone i patti da costui.

(Mostrando il foglio sulla tavola.)

PIERO

Pur troppo

È vero!

GUIDO

Impon la Corsa legge, tutti

Di consorte i doveri

A fidanzata vergine. Qual pena,

Spergiura, coglie, e perfida consorte?

I TOBIANCHI

Morte. (*Con forza.*)

GUIDO

Voi non parlate? (*Ai Zampardi.*)

ETTORE

(Io gelo!)

I ZAMPARDI

Morte.

(Sommessamente. – Guido accenna ad alcuno della sua famiglia, che si allontana, Ettore lo segue: tutti aspettano immobili e silenti.)

SCENA IV.

Rosa, Ettore, un Tobianchi e detti.

(Rosa cinta della corona, e del velo nuziale, è coverta del pallore di morte. Ettore la conduce, sostenendola, in mezzo all'assemblea, quindi ritorna al proprio seggio: ella rimasta sola, volge lo sguardo al padre, si avvicina ad esso, e si prostra a' suoi piedi, non osando muover parola.)

PIERO *(Con voce suo malgrado commossa.)*

Mira d'intorno i giudici:

Volgere a lor ti dei...

(Un movimento di Rosa)

Non ti conosco... arretrati.

Più figlia mia non sei. –

(Quest'importuna lagrima

Tradir vorrebbe il cor!...)

(Tergendola di furto.)

ROSA *(Sorta, e con gli occhi pieni di lagrime, rivolti al Cielo.)*

Pena mi attende orribile!

Perdei lo sposo... il padre!

M'impetra in Ciel ricovero,

M'apri le braccia, o madre...

La prece non respingere

Di moribondo cor.

ETTORE

(Ahi! quanto è già la misera

Del suo fallir punita!

E minacciarle i barbari

Osano pur la vita!... –

Col suo dovrete spargere

Tutto il mio sangue ancor!)

I ZAMPARDI

(A che traeva l'incauta

Cieco, funesto amor!)

GUIDO, ALESSIO, I TOBIANCHI

(Di sangue un olocausto

Agli avi offriamo ancor!)

(Con gioja feroce. – Rosa è condotta al suo posto, accanto alla tavola.)

GUIDO

Sei tu, cui dall'infanzia

Era la man promessa,

Le avite gare a spegnere,

Al figlio mio?

ROSA

Son dessa.

GUIDO

Or giura al Ciel rispondere

Il ver.

(Rosa alza la mano, in atto di giuramento.)

Di fidanzata

Hai, qual si debbe in Corsica,

Pura la fè serbata?

ETTORE

(Ah!)

I TOBIANCHI

Tace!

GUIDO

In quel silenzio

La colpa è manifesta.

Sposa infedel!

(La pone in ginocchio, e le strappa la corona ed il velo.)

Rivolgiti

Al Ciel – Ferisci

(Ad Alessio, che spiana il moschetto contro Rosa.)

PIERO, ETTORE

Arresta...

(Ettore si precipita fra l'arme di Alessio e la sorella: Piero abbassa la canna dell'archibugio alla volta di Alessio.)

GUIDO, ALESSIO

La patria legge infrangere

S'ardisce?

PIERO

L'infrangete

Voi

GUIDO, ALESSIO

Come?

PIERO

Pria d'ucciderla

Udir me non dovete?

I ZAMPARDI

Ei parli.

I TOBIANCHI

Sì.

PIERO

Colpevole

Figlia è costei; punita

Dall'ira mia terribile

Ebbe rimorsi, e vita.

Ma traditrice, ed empia

Sposa non è: segnai

Quel patto io sol, risponderne

Deggio sol io.

(Va rapidamente verso la tavola, e s'impadronisce del foglio.)

GUIDO, ALESSIO, I TOBIANCHI

Che fai?

PIERO

Tra noi fu sangue! e spargerne

Altro dobbiam. Riprendo

La fede mia... più vincolo

Nessun ci stringe.

(Lacera il foglio. I Tobiانchi sorgono minacciosi. Piero spinge Rosa presso Ettore.)

ROSA

Orrendo

Giorno!...

GUIDO, ALESSIO

Ah! spergiuro!...

I TOBIANCHI

Ah! perfido!...

PIERO

Si torni all'armi.

ROSA

Oh Ciel!...

GUIDO, ALESSIO, I ZAMPARDI, I TOBIANCHI

All'armi!

ROSA

Padre?... *(Volendo accorrere in sua difesa.)*

ETTORE

Scostati...

(Trattenendola, e così nel prosiegua della scena.)

ROSA

Mi lascia...

ETTORE

No...

ROSA

Crudel!...

TUTTI TRANNE ROSA

(Gridando confusamente, e ciechi della più tremenda rabbia.)

Vendetta! – Vendetta!... – Sterminio!... – Furore!...

Intorno passeggi di morte l'orrore! –

Potremo l'un l'altro a gara ferirci! –

A gara nel sangue le mani bagnar! –

Sin dopo la tomba giurando abborrirci,

Potremo da Corsi lo spirto esalar!

ROSA

Se v'arde di sangue cotanto la sete,

Il mio, disumani, il mio vi bevete...

Io ruppi la fede... io l'ire accendea...

Traditi vi ho tutti... offesi del par...

In me voi dovete, in sen della rea

Compir la vendetta... la morte scagliar.

(Già tutti sono in procinto di scaricare i moschetti. Rosa cade svenuta fra le braccia del fratello, quando ascolta uno squillo di tromba.)

TUTTI TRANNE ROSA

Il segnal!

SCENA V.

Leone e detti.

LEONE

V'affrettate... i Genovesi!...

Fuggasi...

GUIDO

No... col sangue

Le nostre usanze difendiam...

I TOBIANCHI

Ribelli?

Giammai... (*Accerchiandolo.*)

SCENA VI.

La porta cade atterrata: scorgesi un drappello di Genovesi, tenendo gli archibugi spianati: alla testa di essi Alberto, ancor pallido, e sostenendosi al braccio d'un ufficiale: quindi Giacinta, e le donne dei Zampardi: i sudetti.

ALBERTO

Qual'osa resistenza opporre

Fia punito di morte.

ETTORE

Egli!

(I Corsi arrestansi immobili, col calcio dei fucili a terra. I soldati entrano in due colonne e circondano il sito.)

GIACINTA (*Accorrendo verso Rosa.*)

Coraggio! Vive Alberto.

ROSA (*Riavendosi.*)

Vive!...

Ah!... (*Ravvisandolo.*)

PIERO

Fia ver!

ALBERTO (*Ad Ettore.*)

Tutto appresi, e lodo il Cielo

Che vincitor non fui! –

Te chiede il magistrato (*A Guido.*) Innanzi a lui.

Si tragga.

(All'ufficiale, che rimette un foglio a Guido.)

Leggi. (*A Guido.*)

ALESSIO

(Oh! rabbia!)

GUIDO

(Dopo aver letto.)

Provocator della vendetta? Il sono:

Essa è legge fra noi.

ALBERTO

Barbara legge!

Ma Genova or qui regge,

E per sempre l'annulla.

Ciascun dilegui.

(Guido volge una tremenda occhiata al figlio, quindi parte, accompagnato dall'ufficiale.)

ALESSIO

Noi siamo Corsi!

(A Piero ed ai suoi figli.)

Addio.

Mi rivedrete!

(Esce, seguito dai Tobianchi: sgombrano poscia i Zambardi: parte dei Genovesi li accompagna, per vegliarne la dispersione.)

PIERO *(Guardando fieramente Alberto.)*

Or dimmi.

L'autorità sacra d'un padre, annulla

Genova pur?

ALBERTO *(Col tuono di un figlio sommesso.)*

Signore,

Amor l'offese, amore

Il fallo ammenda. Essa di figlia il nome

Ebbe dal padre mio.

(Porge un foglio a Rosa, e le accenna di presentarlo a Piero, ella non ardisce, ma incuorata da Ettore si avvicina al padre: Piero, senza guardarla, prende il foglio, e lo legge in silenzio.)

Fuma l'incenso

Nel tempio: ah! fa che del paterno assenso

Ivi altera mi segua;

E la Corsica, il mondo

Apprenderà, ch'ella è mia sposa.

ETTORE

O padre!...

LEONE, GIACINTA

Cedi, Signor...

DONNE

T'arrendi...

PIERO

Morta è costei per me. Se vuoi, la prendi.

ROSA

No... maledetta, in odio

Cotanto al padre mio,

Non entrerò nel tempio...

Mi scaccerebbe Iddio!

È vero! è ver! colpevole

Troppo con te mi resi!

Macchiai la tua canizie!

Il mio dovere offesi!

Se la paterna grazia

Non lava il mio trascorso,

Se vane queste lagrime,

Se tardo è il mio rimorso,

Ad ogni ben rinunzio...
Non curo più la vita...
Voglio... morir pentita...
Voglio... morirti... al piè.

GLI ALTRI TRANNE PIERO

Perdona, e Dio clemente
Perdonerà con te.

PIERO

(Son padre... onnipotente
Parla natura in me!)

(Alessio non osservato da alcuno comparisce sul forame.)

Sorgi... lo impongo. Al tempio

Va, segui pur lo sposo:

Noto, e solenne a rendere

T'affretta il nodo ascoso.

Cancella innanzi agli uomini

Del tuo fallir la traccia.

Riedi, e ti fian le braccia

Schiuse del padre allor.

ROSA

Fia ver!... Dicesti?... *(Fuori di sè per la gioja.)*

ALBERTO, ETTORE, GIACINTA E LEONE

Oh! giubilo!...

LE DONNE

Perdonerà... fa cor...

ROSA

O padre... queste lagrime

Son figlie del contento...

Quel che non può l'accento,

Il pianto esprime a te.

Ah! Favellate... ah! ditemi

Ch'io non deliro adesso...

M'accerti un vostro amplesso

Che sogno il mio non è.

GLI ALTRI

Vieni/Vanne, e sull'ara accertati

Che Dio sorride a te.

(Le donne raccolgono la corona ed il velo e li ripongono sulla testa di Rosa: Alberto la prende per mano, e seguiti da Ettore, da Giacinta, e da tutte le donne, s'incamminano agli altari, ognuno compreso della più viva gioja, quando rimbomba un colpo di moschetto: Rosa n'è colpita.)

TUTTI

Ah!... *(Con grido acutissimo di spavento: Rosa cade in braccio di Alberto.)*

ETTORE, LEONE

Tradimento orribile! *(Scorgendo Alessio ancora nell'atteggiamento di chi scarica un archibugio.)*

PIERO

Oh figlia!... *(Correndo ad essa.)*

ALBERTO

Più non è!

(Tutti con esclamazioni, ed atti d'affanno disperato, si stringono intorno al cadavere: intanto i soldati montano rapidamente la scala, e s'impadroniscono d'Alessio, rimasto fermo al suo posto, e contemplando con sorriso diabolico la sua vendetta.)

FINE.

IL REGGENTE

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Torino, Teatro Regio, 1843

PERSONAGGI E INTERPRETI

CONTE MURRAY, REGGENTE DI SCOZIA	Lorenzo Salvi (tenore)
IL DUCA HAMILTON	Luciano Fornasari (baritono)
AMELIA	Ottavia Malvani (soprano)
LORD HOWE	Michele Novaro (tenore)
KILKARDY	Giuseppe Bruscoli (basso)
OSCAR	Elisa Bendini (soprano)
MEG	Isabella Tadini (mezzosoprano)
SCOTO	Giovanni Battista Boeri (tenore)
UN SERVO DI HAMILTON	Leone Marrani (basso)

IL REGGENTE|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL| REGIO TEATRO|IL CARNEVALE DEL
1842-43|ALLA PRESENZA|DELLE LL.SS.RR.MM|TORINO,|Per i Fratelli Favale Tipografi dell'Impresa dei
R. Teatri.

Epoca di composizione: 1842.

Prima rappresentazione: 2 febbraio 1843.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: IL SORTILEGIO.

Nel palazzo del Reggente di Scozia giunge il frastuono delle voci che inneggiano in strada al Reggente vittorioso (I, 1). Lord Howe, Kilkardy ed altri cortigiani si raggruppano guardinghi e promettono la morte a quell'uomo troppo osannato dal popolo (I, 2). Appena entrato nella reggia, egli invoca la pace per il paese, poi pensa che, dopo tanto tempo, rivedrà Amelia, la sua amata (I, 3). Hamilton gli si avvicina, lo mette in guardia da alcuni collaboratori che congiurano contro di lui e gli porge dei fogli da firmare (I, 4). Il paggio Oscar gli porta gli inviti per la festa mascherata che si terrà l'indomani; egli annuisce, legge i fogli e chiede chi sia la donna condannata all'esilio. Hamilton risponde che si tratta di una maga che merita la condanna, Oscar però la difende. Incerto sul da farsi, il Reggente decide di recarsi in incognito a conoscerla (I, 5).

Nel suo abituro, Meg è intenta a pratiche occulte. Dapprima un soldato chiede se sarà prospero il suo futuro, poi si sente bussare a una porta (I, 6). Meg va ad aprire, vede una nobildonna e chiede a tutti di uscire per qualche istante. Il Reggente riconosce un servo di Amelia e, incuriosito, si nasconde per ascoltare le parole di lei (I, 7). Amelia chiede alla maga di estinguere l'amore che la travaglia. Meg le risponde di raccogliere, a mezzanotte, sulla collina dove vengono giustiziati i colpevoli, un'erba portentosa con la quale le preparerà un infuso che la libererà per sempre dalla passione. Il Reggente ascolta tutto e giura di accompagnarla (I, 8). Quando Amelia esce, Meg riapre la porta principale e tutti si affollano; lui le porge la mano, lei la scruta per un istante, esita e poi gli dice che presto morrà, ucciso da un amico, ovvero dal primo che gli stringerà la mano. (I, 9). Giunge Hamilton e, ignaro, gli dà la mano, poi gli confida che un gruppo di congiurati è pronto ad assassinarlo (I, 10). Infine, la seduta si scioglie e il popolo, all'aperto, inneggia al Reggente (I, 11).

ATTO SECONDO: LA DAMA VELATA.

Nel buio, su una collina vicina ad Edimburgo, Amalia cammina timorosa. Il Reggente la raggiunge, la rassicura e le dichiara il suo amore, poi le chiede come abbia potuto tradire il loro giuramento d'amore. Mestamente, lei racconta che suo padre l'ha obbligata poco prima di spirare. Lui le chiede se l'ami ancora e lei glielo conferma. Lui esulta, ma odono dei passi e vedono arrivare Hamilton precipitoso (II, 1), che gli dice di gettarsi nel fiume per evitare i congiurati che lo circondano da ogni lato. Egli accetta, a condizione che lui riconduca in città la donna, velata e senza mai parlarle (II, 2). I due s'incamminano ma sono bloccati da Howe e Kilkardy, convinti di aver trovato il Reggente. Lui snuda la spada, lei lancia un grido e si gira di scatto, facendo cadere il velo. Tutti la riconoscono: il marito s'indigna, gli altri lo deridono. Poi Hamilton invita i congiurati a casa sua per l'indomani mattina, desideroso di partecipare al loro progetto; quindi s'avvia insieme alla moglie (II, 3).

ATTO TERZO: IL BALLO IN MASCHERA.

Nel suo palazzo, Hamilton medita d'uccidere Amelia, che si dichiara innocente e viene duramente zittita (III, 1). Un servo gli consegna l'invito per il ballo mascherato che si svolgerà in serata. Egli ordina alla moglie di parteciparvi e lei intuisce il suo obiettivo funesto (III, 2). Rimasto solo, rimugina sul suo futuro, soffrendo all'idea di essere un omicida, ma non tollerando il tradimento della moglie e dell'amico (III, 3). Giungono i congiurati; ognuno scrive il proprio nome su un foglio e poi estraggono il nome di colui che dovrà agire: Hamilton (III, 4).

Alla sera, la sala della festa brulica di persone mascherate che scherzano e danzano. Amelia riconosce Oscar e gli chiede di indicargli come sia vestito il Reggente (III, 5). Tra i tanti che si divertono, egli è l'unico cupo e pensieroso: ha già preparato una lettera per Hamilton, che sarà inviato a Londra come ambasciatore, separando così per sempre Amelia da lui (III, 6).

Ella gli si avvicina e lo prega di fuggire per mettersi in salvo, ma lui le porge la lettera e cerca di calmarla (III, 7). Hamilton avanza verso di lui e lo pugnala. Morente, lui gli indica la lettera e gli giura che sua moglie è innocente. Hamilton si pente e lo abbraccia, lui lo perdona e spira (s.u.).

IL REGGENTE

TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI

da rappresentarsi

NEL

REGIO TEATRO

IL CARNEVALE DEL 1842-43

ALLA PRESENZA

DELLE LL. SS. RR. MM.



TORINO,

PER I FRATELLI FAVALE TIPOGRAFI DELL'IMPRESA DEI R. TEATRI.

Con permissione

PERSONAGGI E INTERPRETI.

CONTE MURRAY, Reggente di Scozia

Signor *Lorenzo Salvi*, Cantante di Camera e Cappella di S.M. il Re di Sardegna: Accademico Filarmonico di Torino, Bergamo, Firenze, S. Cecilia in Roma ecc. ecc.

IL DUCA HAMILTON, suo Ministro

Signor *Luciano Fornasari*.

AMELIA, sua consorte

Signora *Ottavia Malvani*.

LORD HOWE, Primate del Regno

Signor *Michele Novaro*.

KILKARDY, Primate del Regno

Signor *Giuseppe Bruscoli*.

OSCAR, paggio del Reggente

Signora *Elisa Bendini*.

MEG, Fattucchiera

Signora *Isabella Tadini*.

SCOTO, soldato

Signor *Giovanni Battista Boeri*.

UN SERVO DI HAMILTON

Leone Marrani.

CORO E COMPARSE

Dame, Cavalieri, Ufficiali, Paggi, Soldati, Marinari, Popolo, Maschere d'ogni genere.

L'avvenimento ha luogo in Iscozia nel 1570.

Maestro Direttore dell'Opera Sig. *Casimiro Zerilli*. Socio onorario dell'Apollinea di Venezia, Socio Prof. e Membro del Cons. musicale dell'Accad. Filarmonica Fiorentina, Socio corrispondente dell'Accad. Filarmonica Livornese, Socio esercente dell'Accad. Filar. Romana, Socio onor. dell'Accad. Filarmonica Udinese, Socio d'onore della Nobile ed illustre Società del Pantheon in Roma ec. ec.

ATTO PRIMO
IL SORTILEGIO.
SCENA PRIMA.

Gran sala nel palazzo del Reggente, con ispaziosi veroni aperti in prospetto, dai quali scorgesi parte magnifica della Città.

All'alzarsi della tela odonsi bellici strumenti e fragorose voci di gioja che sempre più si avvicinano.

CORO NELL'INTERNO DELLA SCENA

Viva il Reggente invitto al paro,
Al par temuto duce, o guerrier!
Quand'ei nel campo vibra l'acciaro,
Alla vittoria schiude il sentier!

SCENA II.

Lord Howe, Kilkardy ed altri Cortigiani giungono a più riprese; guardano dai veroni, quindi si aggruppano, parlando sommessamente fra loro.

TUTTI

Ascoltate: del vulgo plaudente
Fra gli evviva rimbomba il suo nome...
Nuovi lauri d'imporgli alle chiome
Ancor stanca la sorte non è!
Sì, ma trema, orgoglioso Reggente!
Dal trionfo al sepolcro t'appressi!
E gli allori ai funebri cipressi
Loco in breve daranno per te!

(Essi vanno incontro al Reggente: il luogo si riempie di guardie, di ufficiali, di paggi ecc.)

SCENA III.

Il Reggente con Séguito, e detti.

REGGENTE

Io riedo, e non indegno
Dell'alto grado, ove m'alzò concorde
Voler de' Pari. Oh! colga
Dalla vittoria mia frutti di pace
La travagliata Scozia! (Rivederti,
Amelia, rivederti alfin m'è dato!...
Indarno m'opponevi
Un severo divieto: io l'obliai...
T'amo... t'amo ancor più che non t'amai!
Se tu l'imponi, esanime
Giuro caderti al piede,
Ma ch'io non t'ami, o barbara,
Invan da te si chiede.
Il sol tuo cenno è questo
Cui d'obbedir m'è tolto...

Estinto ancor, sepolto,
Avvamperò per te!)

HOWE, KILKARDY E CORTIGIANI
(Che fia? Turbato e mesto
Pensa raccolto in sè!)

SCENA IV.

Hamilton, e detti.

Hamilton si avvanza, inchinando il Reggente: egli al primo vederlo fa un moto d'abborrimento, ma correggendosi ad un tratto, gli porge amichevolmente la destra.

Cinto di nuova gloria
Facesti a noi ritorno,
Ancor della vittoria
L'inno risuona intorno,
E mesto sei tu solo?
Gioia per te non v'ha?
Fida l'arcano duolo
In sen dell'amistà.

REGGENTE

(Oh se costui potesse
Vedermi il cor svelato!...)

HAMILTON

Ebben?

REGGENTE

Le gravi e spese
Cure d'infermo stato...
Altro pensier, che ascondere
Deggio...

HAMILTON

Esso è noto a me!

REGGENTE

Che parli?... (Ah!... fia possibile?)

Noto?...

HAMILTON

Sì, Conte.

REGGENTE

(Ahimè!)

(Hamilton ed il Reggente si traggono ad un angolo della sala, ove parlano a voci basse: Howe, Kilkardy ed i Cortigiani guardansi con sospetto.)

HAMILTON

Fra quei che ti circondano
S'ordisce iniqua trama:
I giorni tuoi minacciano,
Il sangue tuo si brama...
Ma veglia l'amicizia,
Ma il ferro traditore

Piantarsi nel mio core,
Pria che nel tuo, dovrà.

REGGENTE

Son io di vili e perfidi
Al congiurare avvezzo:
Bassa, codarda insidia
Non temo io, no, disprezzo!
(Tradir potrei sì nobile,
Sì generoso core?
No: del mio cieco amore
Trionfi l'amistà)

HOWE, KILKARDY e CORTIGIANI

(Fra loro in fondo alla sala e con la massima circospezione.)

(In cor mi desta un palpito
Quel favellar sommesso!
Potria del ver tralucere
Qualche baleno ad esso?...
Ardir... ciascun dissimuli...
Guardo non sfugga o detto...
Qual d'un estinto in petto
In me l'arcan starà)

HAMILTON

Segnar ti piaccia intanto
Questi al ben del governo utili fogli.
(Porge molte carte al Reggente; egli ne osserva alcune, indi vi appone la sua firma.)

SCENA V.

Oscar e detti.

OSCAR

Signor *(Inclinandosi.)*

REGGENTE

Che vuoi?

OSCAR

Della notturna festa,

Che loco avrà domani,
Ecco gl'inviti.

(Presentando un foglio; il Reggente senza prenderlo vi getta un'occhiata.)

REGGENTE

Mascherata danza!

Affar d'alta importanza
Essa è per te, leggiadro paggio! Aspetta.
(Si occupa nuovamente delle carte di Hamilton.)
Che veggo mai! D'esiglio
Colta una donna?

HAMILTON

Sì; grave periglio

È la presenza di costei: fingendo
Vaticinar le sorti,
Le mura sue di malviventi ha fatte
Convegno reo.

REGGENTE

S'appella?

HAMILTON

Meg.

OSCAR

Che intendo!

L'indovina?...

HAMILTON

Io l'accuso.

OSCAR

Io la difendo.

Della notte i rai lucenti
Note cifre son per essa;
A lei parla in chiari accenti
L'uragano che s'appressa. –
La zitella sospirosa,
La matrona desiosa,
Gelosia provando atroce,
Così dicon sottovoce:
“Andiamo, andiamo dalla Sibilla,
Vede il futuro la sua pupilla!
Non v'ha destino per essa incerto!
È di concerto – con Belzebù.”

CORO

Con Belzebù! (*In tuono di paura derisoria.*)

OSCAR

Con Belzebù!

CORO

Demonio e femmina! che il ciel ne assista!
Lega più trista – giammai non fu!

OSCAR

Arder fa, se alcun lo brama,
sì potente, arcana lampa,
che amor desta in chi non ama,
spegne amore in chi ne avvampa. –
Fidi amanti abbandonati,
Vecchi sposi non curati,
Ove dubbio ancor vi resta
Della sorte a voi funesta,
Andate, andate dalla Sibilla,
Vede ne' cori la sua pupilla!
Non v'ha destino per essa incerto!
È di concerto – con Belzebù.

CORO

Demonio e femmina! che il ciel ne assista!

Lega più trista – giammai non fu!

È di concerto – con Belzebù.

OSCAR

Con Belzebù! Con Belzebù.

HAMILTON

Dubbio sei? Rigor. (*Al Reggente.*)

OSCAR

Clemenza.

HAMILTON

No...

OSCAR

La grazia.

HAMILTON

La sentenza.

REGGENTE

Basta. Innanzi ch'io risolva,

Che la danni o che l'assolva,

Bramo addurmi fra le soglie

Di colei.

HAMILTON

Tu!... Che mai dici?

REGGENTE

Io. Ciascuno in finte spoglie

Mi secondi.

HOWE

(*Piano ai congiurati.*)

(Udiste amici?)

HAMILTON

E vuoi dunque?

REGGENTE

Sì, del vero

Farmi io stesso indagator.

GLI ALTRI

Ah! si vada...

OSCAR

Il tuo pensiero

Qui di tutti allegra il cor!

TUTTI

Che ognun segua, che ognuno s'unisca

All'insegna che spiega follia...

Un sol giorno del fasto non sia!

Solo un giorno si doni al piacer!

INSIEME:

REGGENTE

(Breve istante altra cura sopisca

Dell'amor, del rimorso il poter!)

HAMILTON

(‘Tradimento i suoi ferri brandisca...

Io lo salvo, e d'un nume il poter!)

OSCAR

(No, la maga non fia che bandisca,

S'ei ne apprende l'immenso poter!)

HOWE

(Un momento fortuna il tradisca,

L'abbandoni dell'odio al poter!)

(Il Reggente si ritira seguito da Hamilton e da Oscar, gli altri escono da opposte vie.)

SCENA VI.

L'abituro della maga: sulla dritta un camino ed una caldaia sur un tripode: alcuni tizzi vi ardono all'intorno; quindi l'ingresso ad un'altra stanza: dall'opposto lato un uscio segreto sull'alto di una piccola scaletta; nel fondo la porta ed una finestra, a traverso della quale scorgesi il porto di Edimburgo.

Meg presso la caldaia, Scoto e Popolo al di là della porta, quindi il Reggente.

MEG

Tre volte invoco te, scinta le chiome:

Oh Belzebù! oh Belzebù! oh Belzebù!

Quest'opra senza nome

Guarda con occhio ignifero.

(Toglie da un armadio, e getta nella caldaia le cose delle quali fa motto.)

Aggiungo all'erbe mistiche

D'un aspide il velen spumoso e nero;

E una piuma di nottola,

Che svolazzava intorno al cimitero.

É questo il crin d'un giovane

Che tradito moriva e disperato.

Sangue qui v'ha d'un pargolo

Che da spietata man peria svenato.

Per queste fiamme attinte al foco eterno,

Liquor, ti addensa in glutinosa spuma,

E per virtù d'Averno

Bolli, gorgoglia e fuma.

(Attinge con un vaso d'argilla una parte del liquido contenuto nella caldaia, e se ne asperge le mani e la fronte: intanto il Reggente, in arnese da marinaio si mesce al popolo.)

CORO

Inoltriam... ma quieti, quieti...

Si paventi d'irritarla.

Meg? – Hai letto nei segreti

Della sorte? – Parla, parla. –

È compiuta la fattura? –

Guiderdon recai per te. –

(Mostrando ciascuno la sua moneta.)

M'indovina la ventura –

A me pria... – No, a me... – No, a me...

MEG

Io parlo a voi! Silenzio!

Ciascuno alla sua volta.

SCOTO

Ed ora a me. (*Aprendosi bruscamente il passaggio fra la calca.*)

REGGENTE

(Sollecito

Fui più di loro.)

(*Guardando nella folla, e non riconoscendovi alcuno de' suoi.*)

SCOTO

Ascolta.

Soldato io son.

(*Il Reggente abbassa il cappuccio del suo vestito.*)

MEG

Continua.

SCOTO

Finor da' miei perigli

Non riportai che gloria,

E scarso pane ai figli.

Di', se più largo premio

Dal fato avrò giammai.

MEG

Ti nomi?...

SCOTO

Scoto.

MEG

(*Dopo aver esaminato la di lui mano.*)

Allegrati;

Oro, ed un grado avrai.

REGGENTE

(Il ver dicesti)

(*Traendo di sacca un involto, e scrivendovi co' la matita qualche parola.*)

SCOTO

Oh giubilo!...

O sposa! O figli miei!...

MEG

Fu lieto il vaticinio!

(*Il Reggente pone di soppiatto l'involto nella tasca di Scoto, quindi torna a fumar tranquillamente la pipa.*)

SCOTO

Pagarlo io vo'.

CORO

Lo déi.

SCOTO

(*Tirando fuori l'involto.*)

Traveggo!...

(Leggendo.)

“All’Ufficiale

Scoto, il Reggente.”

I PIU’ VICINI

Ah!... *(Osservando lo scritto.)*

GLI ALTRI

Che!... *(Premendosi intorno a Scoto.)*

SCOTO

(Aprendo l’involto, e guardando stupefatto le monete d’oro in esso aggruppate.)

Oro!... – No, donna eguale

Non avvi, o Meg, a te!

SCOTO E CORO

Viva, viva l’indovina,

Quanto in cielo si destina

Il suo labbro a noi predice! –

L’arte sua potente, immensa,

Il suo magico saper,

La salute a noi dispensa,

La ricchezza ed il piacer.

REGGENTE

Viva, viva l’indovina,

L’ispirata incantatrice!

Quanto in cielo si destina

Il suo labbro a noi predice!

(All’eccesso è giunta in loro

La sorpresa ed il piacer!

Ah! nel mondo fu dell’oro

Sempre magico il poter!)

MEG

Più potente in me s’affina

La virtù divinatrice;

Quanto in cielo si destina

Il mio labbro vi predice. –

O monarca dell’inferno,

Lodi, grazie al tuo poter.

Tua mercè, del fato io scerno

Nel recondito pensier.

(È picchiato all’uscio in cima alla scaletta.)

MEG

A quell’oscuro varco

Alcun battea!

(Va ad aprire.)

SCENA VII.

Un servo di Amelia e detti.

REGGENTE

(D'Amelia

Un famigliar non è costui?...)

SERVO

La dama

Ch'io servo, attende ivi celata, e brama

Un colloquio segreto.

MEG

Questo vulgo indiscreto,

In men che il dico, sgombrerà.

(Il servo esce.)

Partite:

V'udrò più tardi.

POPOLO

Ma...

MEG

Lo voglio: uscite.

(Tutti ubbidiscono, tranne il Reggente, che si nasconde nella stanza presso il camino: Meg chiude la porta, e quindi va incontro ad Amelia.)

SCENA VIII.

Amelia e detti.

MEG

Inoltra... non temer. Fra queste soglie

A che vieni?

AMELIA

Se leggi entro il pensiero,

Dillo tu stessa.

(Il Reggente ascolta in disparte.)

MEG

(Dopo averla attentamente studiata.)

Amor ti guida.

AMELIA

È vero!

Sì d'amor, d'amore insano,

Sposa iniqua, mi distruggo!...

Superarlo io tento invano...

Quei che m'arde invano io fuggo...

Egli è sempre a me dappresso!

Qui nel cor lo porto impresso!

Foschi giorni traggo intanto

Nel rimorso, nel dolor!

La mia vita è lungo pianto...

Ed è colpa il pianto ancor!

MEG

Risanar della tua piaga

Tu vorresti?

AMELIA

E tu n'avrai

Guiderdon, potente maga,
D'oro e gemme qual vorrai.

MEG

A tal uopo un succo arcano
Comporranno i miei portenti,
Se recarmi di tua mano
Colta un'erba, non dissenti.

AMELIA

Parla: e qual?

MEG

Cercar la déi,

Fra il notturno orror profondo,
Ove giace il fral de' rei
Che la scure ha tolti al mondo.
(*Amelia inorridita.*)

REGGENTE

(Ciel!)

MEG

Scolori!...

AMELIA

Deh!...

MEG

Vacilli!...

Ama dunque, e parti.

AMELIA

Ah! no...

(*Armandosi di coraggio.*)

Sarai paga.

MEG

Come squilli

Mezzanotte!...

AMELIA

Intesi... andrò.

Quell'adorata immagine
Strappar mi vo' dal core,
Sopir la fiamma indomita
Del mio funesto amore...
Sin la memoria a spegnerne
La tua potenza invoco... (*Con sforzo doloroso.*)
(Estinto col mio foco
Il viver mio sarà!)

REGGENTE

(In quell'orrendo loco
Amor ti veglierà)

MEG

Ardisci, e spento il foco

Dell'amor tuo sarà.

(Amelia esce; Meg riapre la porta in fondo.)

SCENA IX.

Oscar, Howe, Kilkardy, ed altri cortigiani travestiti da gente del popolo e detti.

HOWE

Addio, figlia di Satana!

KILKARDY

Protetta

Dell'inferno, buon dì!

OSCAR *(Avvistosi del Reggente.)*

(Ne precedea!...)

HOWE

(Osservando all'intorno.)

È questo il tempio dunque, ove i responsi

Scioglie la profetessa?

KILKARDY

È questo, e degno

Veramente di lei!

CORTIGIANI

Su, su, ne svela

I nostri fati.

MEG

O voi, che d'arroganza

Ciechi, la mia possanza

Ad insultar traeste,

Chissà! Forse potreste

Covrirvi di pallor, quando al futuro

La densa nebbia toglierà l'irrisa

Protetta dell'inferno!

REGGENTE

La valorosa prova,

Anzi ogni altro mi giova

Tentar.

(In tuono scherzevole, e sporgendo la destra verso Meg.)

Parla, Sibilla

MEG

(Osservandone ogni linea.)

È questa mano

Al brando avvezza.

OSCAR

Non errò.

(Il Reggente le accenna di tacere.)

REGGENTE

Prosegui.

MEG

(Lasciando la mano del Reggente, con un sospiro.)

Basta!

REGGENTE

Lo vo'... Te n' prego.

(Riprendendosi.)

GLI ALTRI

Ah! sì, favella.

MEG

Ebben; fra poco tu morrai!

REGGENTE

Sul campo?

MEG

Misero! I giorni tuoi,

Non la guerriera spada,

Il pugnol troncherà dell'assassino!

GLI ALTRI TRANNE IL REGGENTE

Ah!

REGGENTE

Dici il ver? *(Ironico.)*

MEG

Tremate?

(Notando lo scompiglio di Howe e Kilkardy.)

OSCAR

Oh reo destino!...

REGGENTE

Or qual fia che il nero eccesso

Compier osi, ne predica

La tua scienza.

(Howe e Kilkardy si guardano l'un l'altro.)

MEG *(Con accento grave e solenne.)*

Quell'istesso,

Cui primier la mano amica

Porgerai!

REGGENTE

Mentir facciamo

Vaticinio così rio.

(Presentando la mano or all'uno or all'altro: tutti si arretrano ricusando toccarla.)

SCENA X.

Hamilton e detti.

REGGENTE *(Intanto che Hamilton richiude la porta.)*

Giungi alfin... T'inoltra: io bramo

Che tu pur...

(Correndo ad esso, e stringendogli la mano senza pensar.)

OSCAR

No!... ferma... oh Dio!...

GLI ALTRI

Ei... *(Con un movimento di sorpresa.)*

HAMILTON

Che avvenne?

OSCAR

Del suo fato

Sciolto il vel poc'anzi fu...

Morir deve assassinato!...

L'assassin...

HAMILTON

Chi fia?

OSCAR

Chi? – Tu!

(Hamilton raccapriccia; quindi si raccoglie cupamente ne' suoi pensieri.)

OSCAR

(Oh! qual vede... oh quale adombra

Il pensier funesta scena!

Della morte il gel m'ingombra,

Mi serpeggia in ogni vena!

Le parole ch'ella disse,

Come spine in core ho fisse!...

A caratteri di fiamma

Io le miro innanzi a me!)

HAMILTON

Un periglio d'annunziarti

All'inferno il ciel costringe!

Forse già per trucidarti

Una mano il ferro stringe!...

Forse a lei potere arcano

Scovre il ferro, e non la mano!

Dirlo è forza! al crudo avviso

Io tremai da capo a piè!

REGGENTE

E tu pur, tu pur paventi

La profetica sentenza?

A' suoi folli o scaltri accenti

Presterai tu pur credenza?

Di che mai temer poss'io,

Se tu vegli al fianco mio?

Son propizie le mie sorti,

Il destin m'arride in te!

MEG

Come orrendo, è certo il fato

Che il mio labbro a te favella,

Nel volume sta segnato

Ove mai non si cancella!
Non pagarmi, ingrato, a prezzo
Del tuo scherno, del tuo sprezzo!
Sei tradito; il traditore
Hai d'accanto... e sol non è!
(Volgendo un'occhiata minacciosa ai Cortigiani.)

HOWE, KILKARDY e CORTIGIANI
(Quello sguardo indagatore
Tutto il sangue agghiaccia in me!)

OSCAR
(Ahi! qual pensier terribile!...
E se vibrare in lui
Solo ed inerme, i perfidi
Osan l'acciaro, a cui
Cercar soccorso?...)
(Odoni frequenti colpi alla porta.)
Battono...

VOCI DI FUORI
Facemmo a te ritorno...
Aprine, o Meg, ascoltane...
Poco riman del giorno...
Apri... apri...
OSCAR *(Facendosi alla finestra.)*
(Oh quanto popolo!...
Ei lo difenda)
(Corre alla porta e l'apre.)
Entrate ...

SCENA XI.

Popolo e detti.
OSCAR *(Dopo aver gettato sul Reggente un mantello ch'Egli avea riposto in un canto.)*
Chi tempra della Scozia
Le sorti, qui mirate
D'innanzi a voi.
REGGENTE
(L'improvvido!)

MEG
Come!...
POPOLO
Il Reggente!...

HAMILTON
Ah! sì!
(Con gioja ed avendo compreso il disegno di Oscar.)

ALCUNI SOLDATI
È desso!...
POPOLO

A lui prostriamoci...

REGGENTE

Sorgete...

POPOLO

Oh fausto di!...

OSCAR ed HAMILTON

La nostra voce s'innalzi a Dio,
Un voto esprima, un sol desio;
Ch'egli lo serbi al popol fido,
Come di gloria, carico d'età;
E d'una gente concorde il grido,
Un'eco in cielo ritroverà!

REGGENTE

M'intenerisce amor cotanto!...
M'astringe a spargere soave pianto!
Nel vostro affetto, in voi riposo:
De' prenci è scudo la fedeltà.
No, l'invocato Iddio pietoso,
Ai figli un padre non toglierà!

MEG (*Piano ad Oscar.*)

Invan, fanciullo, presumi e tenti
Svolgere il fato, cangiar gli eventi!
Del tuo signore il fine acerbo,
Ahi! quante lagrime ti costerà!

CORTIGIANI

(L'astro fulgente di quel superbo
Brev'ora, e poscia tramonerà!)

(*Il Reggente esce seguito dal popolo, che fra i trasporti della gioja manda all'aria i berretti.*)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
LA DAMA VELATA.
SCENA PRIMA.

Un luogo selvaggio nei dintorni di Edimburgo: in fondo ad una valle, formata da nude rocce, si vede il cimitero de' condannati all'estremo supplizio; vi serpeggia poco lungi il fiume: il cielo è coperto di spesse nubi, che mosse dal vento or mostrano, or nascondono la luna. Da un sobborgo della città suona mezzanotte.

S'avvanza Amelia, quindi il Reggente.

AMELIA

Giunsi... Qui tutto di spavento è pieno!...

Tutto!... Financo il sordo

Mutar de' passi miei! –

L'orrendo è quello

Asil di morte!... – O ciel, tu guida il mio

Pié vacillante

(Incamminandosi.)

Ah!...

REGGENTE

Non temer... Son io...

AMELIA

Chi veggio!...

REGGENTE

L'uom, che ad aborrir l'aita

Dell'inferno chiedesti...

Ed ei t'adora!...

AMELIA

Ah! taci...

Taci. Son io la sposa

D'un amico leal, che i giorni suoi

Per te darebbe!

REGGENTE

Ingrata donna!... e puoi

La fè tradita rammentarmi?

AMELIA

Ah! lungi

Eri dal suol natio... Morendo il padre,

Il padre a te nemico,

M'ingiunse il fatal nodo... e già la destra

Su me, che udiva repugnante a lui,

Stendea per maledirmi!... E vinta io fui.

REGGENTE

Obbedisti al genitore,

Ti fu lieve altrui donarti!

Non fu lieve a questo core,

O spietata, l'obliarti!

Del rimorso io sento il grido,

Che m'appella amico infido!
Ma chi spegne la mia fiamma?
Più repressa, ah! m'arde più!

AMELIA

(Ei non vegga il pianto mio...
Le mie smanie non intenda...
Se invocar mi lice Iddio,
Da me stessa ei mi difenda.
Tutto, ah! tutto il primo ardore
Si ridesta nel mio core!...
Io son donna! donna alfine!
Può mancar la mia virtù!)

REGGENTE

E taci!

AMELIA

(Ah...)

REGGENTE

Quel silenzio

M'è nuova al cor ferita!...

AMELIA

(Non potendo più reggere.)

Addio!

REGGENTE

(Trattenendola.)

No, ferma... o toglimi,

Toglimi pria la vita...

AMELIA

Uomo fatal!

REGGENTE

Pronuncia

Un detto... e pago io sono...

E di me stesso immemore

Non curo il serto, il trono.

AMELIA

A che m'astringi, o barbaro!

REGGENTE

Abbi di me pietà!...

AMELIA

Sì... t'amo ancor... *(Subito.)* Ma fuggimi...

REGGENTE

Oh gioia!...

AMELIA

Udisti? Va'...

REGGENTE

(Nella più viva estasi del piacer.)

M'ami! tu m'ami! e dirmelo

Dal labbro tuo l'udia!...

Felice io son!...
Quest'anima
Quanto sofferse oblia!
Rimorso ed amicizia
Più non intende il core!...
Tutto l'inebria il giubilo!...
Tutto il riempie amore!...
La tua parola, Amelia,
Il ciel dischiuse a me!

AMELIA

(Agitatissima.)

Quest'alma è troppo debole
In così rio cimento...
Fuggi... Nol sai che perdere
Mi puote un sol momento!
Ah! d'un rimorso orribile
Non far ch'io sparga il pianto!
Lasciami, o crudo, gemere,
Ma di dolor soltanto...
Pura, innocente lasciami
Spirar lontan da te.
Non odi un calpestio?

REGGENTE

Precipitoso

Alcun qui tragge!...

SCENA II.

Hamilton, e detti.

HAMILTON *(Dall'alto di una roccia.)*

Amico?

REGGENTE *(Riconoscendo la voce di Hamilton.)*

(Oh Dio!...)

AMELIA

(Lo sposo!...)

REGGENTE

(Incontrando Hamilton.)

(Io tremo...)

HAMILTON

É dunque vero;

Cieco d'amor, perigli
Giorni men tuoi che della patria! – É desto
Al par dell'amistà, l'odio!

REGGENTE

Che dici?

HAMILTON

Da' tuoi ferì nemici

Sei cinto!... Chiuso nel mantello, ad essi
Un congiurato io parvi: “Ah! sì lo vidi”,
Alcun dicea, “presso una donna, in mezzo
A queste rupi”. Si diviser quindi,
Per assalirti d’ogn’intorno!

AMELIA

(Ah!)

HAMILTON

Pure

Uno scampo riman... Destro qual sei,
A nuoto varca il fiume, e l’altra sponda
Salvo t’accolga.

REGGENTE

(Io salvo!

Ed ella?...)— No!... Giammai!

(Amelia fa un gesto di preghiera.)

AMELIA

(Sottovoce al Reggente, ma in tuono risoluto.)

Fuggi, o mi svelo!

REGGENTE

Ah! taci...

AMELIA

E mi vedrai,

Da’ colpi suoi trafitta,

Innanzi a te spirar!

REGGENTE

(Bivio tremendo!...)

(Egli esita ancora; Amelia gli ripete con la mano l’ordine di partire: dopo un istante, e come avendo presa una decisione, esso volgesi ad Hamilton.)

Se vuoi ch’io fugga, d’Edimburgo, giura,

Trarla fino alle mura,

Senza parlarle, senza

Investigar chi sia! Per la tua vita

Giuralo a me!

HAMILTON

Lo giuro

Per l’amistà!

REGGENTE

Dio ne soccorra!

(S’incammina verso il fiume, e sparisce fra le balze.)

HAMILTON *(Prendendo la destra d’Amelia, ed avviandosi...)*

Vieni...

AMELIA

(Par che all’avello mi conduca! — Oh cielo!...)

(Scorgendo popolarsi le alture.)

HAMILTON

Son dessi!...

AMELIA

(Orrido al cor mi piomba un gelo!)

SCENA III.

Howe, Kilkardy, Congiurati e detti.

KILKARDY

(Ivi fra l'ombre, miralo.)

(Piano fra essi.)

HOWE

(Omai suonata è l'ora!)

Maria Stuarda, e Scozia!

(A questo grido i Congiurati scendono rapidamente.)

KILKARDY

Mora l'indegno!...

HOWE

Mora!...

(Precipitandosi coi ferri nudi sopra Hamilton, che ha tratto la spada, come per difendersi.)

AMELIA

(Tratta di senno per lo spavento, si frappone tra gli assalitori ed il marito.)

Ah! no...

(Nel suo rapido movimento il velo si è rovesciato sulle di lei spalle; in quel punto stesso dileguasi la folta nube che ascondeva la luna, ed essa apparisce in tutto il suo splendore.)

HAMILTON

Qual voce!...

GLI ALTRI

Amelia!...

HAMILTON

Tu!...

CORO

Il Duca!... *(Riconoscendo Hamilton.)*

KILKARDY

Ed ei?...

HOWE *(Guardando all'intorno.)*

Fuggì!

HAMILTON

Purtroppo! *(Mettendosi le mani fra i capelli.)*

KILKARDY, HOWE

(Quali smanie!...)

AMELIA

(La morte mi colpì!...)

(Tutti rimangono immobili. Qualche momento di silenzio.)

HAMILTON

(Qual rifulse baleno tremendo!...

Qual pugnale mi scese nel cor!...

Con la mia la sua vita io difendo,

Ei mi toglie l'onore... – l'onor!)

AMELIA

(No, d'istanti sì lunghi, sì crudi
Non è morte supplizio maggior!...
Dura terra, perché non ti schiudi,
E m'involi a cotanto rossor?)

HOWE

Una guancia si è tinta di foco!
(*Guardando ora Hamilton, ora Amelia.*)

KILKARDY, CORO

Tinta un'altra è d'estremo pallor!
Amistà nel suo petto dà loco
Del tradito consorte al furor!

HAMILTON

È mestier che al nuovo giorno
Io vi parli.

HOWE, KILKARDY

Noi t'udremo.

HAMILTON

Piace a voi nel mio soggiorno
Adunarvi?

HOWE (*Dopo essersi guardati a vicenda.*)

KILKARDY, CORO

Sì, verremo.

HAMILTON

(*Andando ad Amelia.*)
La promessa io ben rammento!

AMELIA

Deh!... (*Amelia fa qualche passo, ma vacilla e s'arresta.*)

HAMILTON

Mi segui... Udisti?...

AMELIA

(Ahimè!...)

HAMILTON

Guai chi scorda un giuramento!
Chi tradisce la sua fè!

HAMILTON, HOWE

Lo sguardo d'ognuno in cor mi discende!

KILKARDY, CORO

E scorge l'insulto che impresso vi sta! –
D'un sangue la brama qui tutti ne accende...
Quel sangue versato fra poco sarà!

AMELIA

(Del prode la vita difendi, Signore...
Invoco per esso l'eterna pietà...
La prece che intendi, è prece d'un core,
Che gelido in breve la morte farà!)

(*Hamilton trascina seco Amelia: i Congiurati si dileguano per altre vie.*)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
IL BALLO IN MASCHERA.
SCENA PRIMA.

Una stanza del palazzo di Hamilton, con porte chiuse, ed una finestra in fondo.

Amelia svenuta sopra un sofà, quindi Hamilton.

AMELIA (*Riavendosi.*)

Respiro ancor?... Dove son io?... – Le mura

Domestiche... prigionie

Or fatte a me! (*Osservando le porte chiuse.*)

Lung'ora (*Guardando alla finestra.*)

Del giorno scorse!... (*Odesi aprire una porta.*)

Oh Dio!... Chi vien?... (*Entra Hamilton.*)

(La morte!)

HAMILTON

(*Rinchiude la porta, quindi ripone la spada sur un tavolino: Amelia trasalisce.*)

A ragion di spavento

Ricolma sei...

AMELIA

Deh!...

HAMILTON

Giunse il tuo momento

(*Amelia cade in ginocchio.*)

Sì, perversa... a' piedi miei!

Nella polvere ch'io premo!...

(*Amelia fa un gesto di preghiera.*)

Me non già, pregar tu dei

Ora il Giudice supremo...

Io ferisco, non perdono.

AMELIA

Calma... Ah! Calma un cieco sdegno

Qual tu pensi... rea non sono...

HAMILTON

(*Più fremente ed afferrandola per un braccio.*)

Giura adunque che l'indegno

Tu non ami.

(*Amelia è presa da un tremito in tutta la persona.*)

A Dio lo giura.

AMELIA

(Ciel...)

HAMILTON

Non osi!

AMELIA

(Oh mio terror!)

HAMILTON

All'inferno, moglie impura,

Ti consacro!...

(Prende la spada, la trae dalla vagina, e si avventa per ucciderla.)

AMELIA

Ah!... *(Con grido acutissimo.)*

M'odi ancor...

Pria che mi chiuda il gelido
Sonno di morte il ciglio,
Deh! riveder concedimi
L'ultima volta il figlio!
Lascia che al sangue mio
Dica l'eterno addio!...
Pensa che in breve il misero
Più madre non avrà!

HAMILTON

*(A quale orrendo strazio
È condannato un padre!... –
Nega la man trafiggere...
La sciagurata è madre!
Arcano turbamento
Io provo al suo lamento!
Sugli occhi miei di lagrime
Ha steso un vel pietà!)*

SCENA II.

Un servo e detti.

SERVO *(Porgendo un foglio al Duca; riconoscendo il carattere e con sorpresa.)*

Il Reggente.

(Si ritira, Hamilton legge fremendo.)

AMELIA

(Qual m'investe

Nuovo palpito di morte!)

HAMILTON

Alle splendide sue feste
Ei t'invita. *(Con amaro sorriso.)*

AMELIA

(Cielo!...)

HAMILTON

(Dopo aver presa una terribile risoluzione.)

A corte,

O duchessa, tu ne andrai.

AMELIA

Io?... Che dici?... Ah! pensa...

HAMILTON

Il vo!

(Con ira repressa.)

Rivederlo tu potrai!

Ed io pur colà sarò! –

(Prorompe.)

Trema, trema!... in me lo sdegno

Quasi adegua il rio trascorso!...

Va, per ora io ti consegno

A te stessa, al tuo rimorso.

Non t'uccido, ma ti serbo

A supplizio ancor più acerbo;

Ma gl'istanti che vivrai

Tante morti fian per te!

AMELIA

Ah! crudele! intendo, intendo

Ove accenna il tuo furore!...

D'un sol guardo io veggo, io scendo

Negli abissi del tuo core!...

I destini aver nemici

Colpa è dunque agl'infelici?

Ah! Purtroppo in questa terra,

Più giustizia no, non v'è!

(Al cenno di Hamilton Amelia si ritira, egli la segue.)

SCENA III.

Stanza segreta, o gabinetto d'armi in una torre del palazzo di Hamilton.

HAMILTON

Muoia. – Su questa fronte

Il disonor stampò!... Muoia – Qual vita

A me stesso preparo!

Un'ombra insanguinata

Turberà le mie notti!... ed omicida

M'udrò chiamar da spaventose grida!...

Inorridisco! – E non potrei?... Che l'aura

Il detto non ascolti! E non potrei

A tutti ignoto, fra lontane balze,

Le mie vendette abbandonando a Dio,

Col figlio mio fuggir?...

(S'arresta ad un tratto.)

Col figlio... mio!...

(Il fremito convulso onde pronuncia queste parole, ed i suoi lineamenti sconvolti palesano quale orrido sospetto agita l'animo suo; egli si copre il volto con le mani tremanti, ed un sordo gemito fugge dal suo petto.)

Nuova ferita, cruda, profonda

Un rio sospetto in sen m'apri!...

Dell'atra notte che mi circonda

L'ultima stella impallidi! –

Ai neri eccessi d'ire tremende

Ah! non avea formato il cor!

M'astringe al sangue, crudel mi rende

Un'empia donna, un traditor!

SCENA IV.

Howe, Kilkardy, Congiurati e detto.

HOWE

Eccone fidi al tuo convegno:

Un'alma in tutti si mostrerà.

KILKARDY

Qui nel segreto, il nostro sdegno

CORO

Voci di morte favellerà.

HAMILTON

Ardire! amici, ardire!

Ed il sol che tramonta

Doman per lui non sorgerà.

GLI ALTRI

Ti spiega.

HAMILTON

M'udite. Al primo albor fui nel suo tetto,

E l'ire mie nel petto

Così celai, che in securtà lo stolto

Appien si crede: alla notturna festa

Egli sarà, di larve

Chiusi la fronte, ivi si tragga, ed ivi,

Tra il tumulto de' balli

Scenda il gran colpo.

GLI ALTRI

Ah! sí!...

HAMILTON

La man qual fia

Che brandisca il pugnàl?

HOWE, KILKARDY

La mia.

CORO

La mia.

HAMILTON

La contesa prevedi.

HOWE

Ebben?...

HAMILTON

La sorte

Scelga: imiti ciascun l'esempio mio

(Egli scrive il suo nome e getta la scheda che lo contiene entro l'urna: tutti lo imitano. Ad un cenno di Hamilton, Kilkardy agita l'urna ed Howe vi estrae una scheda.)

HOWE *(Legge.)*

"Hamilton"...

HAMILTON

Che?... Fia ver?

GLI ALTRI

T'elesse Iddio.

HAMILTON

(Subito con tutta la forza d'impetuoso furore.)

Già scaglio il ferro vindice

In sen di quel perverso...

Lo veggio nella polvere

Tutto di sangue asperso...

Ecco già spira l'anima

Infida, maledetta...

(Ebbro di gioja feroce)

Piacere della vendetta

Io già ti sento in me!

È giunta, è giunta, o perfido,

L'ora fatal per te.

(Partono tutti con Hamilton.)

SCENA V.

Una sala degli appartamenti destinati alla festa, che si dà nel palazzo del Reggente: in fondo ampie scale che mettono alle gallerie superiori, ove sono le orchestre. Dappertutto rifulgono vaghi, innumeri doppieri.

Dame e Cavalieri, altri mascherati, altri in ricco abbigliamento da corte, quindi una persona foggia da Negromante; da ultimo una Signora in dominò bianco.

CORO

Apra il varco all'esultanza

Ogni labbro ed ogni cor:

Nell'ebbrezza della danza

Fugge il tempo, e ride amor!

NEGROMANTE *(Con tuono enfatico.)*

Piazza, o maschere, al veggente,

Che del fato il vel squarciò,

Che ne' cori della gente

A sua voglia legger può.

(Tutti pieni di curiosità si fanno a lui d'intorno.)

(Ad una signora mascherata.)

Mascherina; qui d'amore

Ti condusse il pizzicore –

(Ad un cortigiano.)

Alto grado tu chiedesti,

Vana speme t'alimenta –

(Ad una dama senza maschera.)

Tu venti anni aver protesti?

Indovino che n'hai trenta –

(Ad un Cavaliere.)

In tua moglie appien tu fidi?
Uom più credulo non vidi! –
La tua bella, o amante annoso,
L'oro tuo sol pregia in te –
(Ad una donna che sembra preoccupata.)

Non è vero che il tuo sposo
Ama un'altra: ei n'ama tre...

LE DAME

Oh! l'ardito!...

CAVALIERI

L'insolente!...

TUTTI

Qual può mai cotanto osar?...
(Osservandolo attentamente.)

ALCUNO

Fosse il paggio del Reggente?
(Il Negromante cerca fuggire.)

TUTTI

Ferma!... Ferma!... É Oscar! É Oscar!...
(Lo accerchiano e gli tolgono la maschera. Oscar è pieno di confusione e dispetto. – Imitando il tuono enfatico di Oscar.)

Piazza, o maschere, al veggente,
Che del fato il vel squarciò;
Che ne' cori della gente,
A sua voglia legger può!
(Tirandolo or da un lato, ora dall'altro, si beffano di lui e gli ridono sul viso.)

OSCAR

(L'arti mie qui son derise!...
Il dispetto m'avvampò!...
Ma celato in altre guise,
Vendicarmi appien saprò!)
(Una Signora in dominò bianco. Ella traversa la sala come in cerca d'alcuno, ed avvistasi di Oscar, frettolosamente volgesi ad esso.)

AMELIA

Oscar? *(Traendolo in disparte e togliendosi un momento la maschera.)*
(Tutto il dialogo piano fra essi e rapidamente.)

OSCAR

Duchessa!...

AMELIA

Quai sembianze, dimmi,
Il tuo signor vestì?
(Un movimento negativo di Oscar.)
Tronca gl'indugi...

Una grazia m'é d'uopo
Sollecitar.

OSCAR

Ma segretezza!...

AMELIA

Parla...

OSCAR

S'avvolge in nero dominò, cui cinge
Azzurra fascia, d'oro
Trapunta.

AMELIA

(In sua difesa, o Ciel, t'imploro)
(*Parte frettolosa.*)

CORO

Apra il varco all'esultanza
Ogni labbro ed ogni cor:
Nell'ebbrezza della danza
Fugge il tempo, e ride amor.
(*Tutti ascendono alle gallerie.*)

SCENA VI.

Un uomo coperto di nero dominò con fascia azzurra e trapuntata d'oro si avvanza lentamente, siede quindi immerso in cupi pensieri, e si toglie la maschera; è il Reggente.

Qui tutto è gioja!... Un cor soltanto... il mio
É come tomba, ove il sorriso muore
D'ogni letizia – I dritti suoi riprenda
L'amistà che oltraggiai...
Ambasciator n'andrai,
O duca, sul Tamigi.
Ella ti seguirà... Debil mio core
Indarno gemi: lo comanda onore!
É forza, è forza estinguere
La fiamma rea, funesta...
L'ultima volta è questa,
Donna, ch'io penso a te!
Cupra il passato agli uomini
Eterno vel d'oblio...
Spento per te son io!
Tu spenta sei per me!
(*Riponendosi la maschera in atto di allontanarsi.*)

SCENA VII.

Amelia in dominò bianco come prima, e detto.

AMELIA

(É desso)... Conte...

REGGENTE

(*Riconoscondone la voce.*)

Amelia...

AMELIA

(Sommessamente, ma nella più viva agitazione.)

T'arrendi al mio consiglio...

Da queste sale involati...

Qui cinto di periglio

Sei!...

REGGENTE

Che paventi?...

AMELIA

Ah! credimi...

Non m'è, non m'è concesso

Oltre svelarti!

REGGENTE

Calmati...

M'ascolta, o donna... Io stesso

Da te pensai dividermi...

AMELIA

Fia ver!...

REGGENTE

(Porgendole un foglio.)

Col tuo consorte

Del giorno al primo sorgere

D'Elisabetta in corte

Vanne... e ti scorda un misero

Che nel dolor morrà!

AMELIA

O Ciel, costanza ispirami...

Di lui, di me pietà!...

SCENA ULTIMA.

I suddetti, Hamilton, Howe, Kirkardy, Congiurati, tutti in dominò nero, con nastro bianco sul destro braccio, quindi Oscar, Dame, e Cavalieri.

HAMILTON

(Eccoli entrambi.)

(Rimanendo in fondo alla scena fra i Congiurati, che guardano cautamente all'intorno.)

REGGENTE

(Ad Amelia che volge un'occhiata allo scritto.)

È l'ultimo

Pegno d'amor funesto!

(In atto di allontanarsi.)

HAMILTON

(Avanzandosi e gettando la sua maschera; i congiurati lo seguono.)

Dell'ira mia terribile

Pegno più certo è questo.

(Immerge un pugnale nel petto del Reggente.)

REGGENTE

Ah!

AMALIA

Dio!

REGGENTE

Soccorso!

AMELIA

Barbari!

CONGIURATI

Si fugga...

(Volendo condurre Hamilton altrove.)

HAMILTON

No.

OSCAR e CORO *(Di dentro.)*

Quai grida?

Oh vista!

(I Congiurati si disperdono.)

REGGENTE

Deh!... sorreggimi...

(Ad Oscar accorso primo d'ogni altro.)

Io muojo...

(Hamilton è rimasto immobile ed inorridito.)

ALCUNI CAVALIERI

L'omicida

Ov'è?

REGGENTE

Disparve.

OSCAR, CORO

Ah! nomalo.

HAMILTON *(Scuotendosi.)*

Io lo dirò...

REGGENTE

Non voglio!

(Hamilton vorrebbe svelarsi.)

AMELIA

Sposo! *(Piano ad Hamilton.)*

REGGENTE

T'acqueta... acquetati...

Ah! se leggeva quel foglio,

Ei non avrebbe il perfido

Colpo vibrato!

HAMILTON

(Prende il foglio caduto di mano ad Amelia e lo legge.)

(Oh ciel!)

REGGENTE

(Ad Hamilton che gli si avvicina fuori di sé.)

A me t'accosta... porgimi

La destra...

AMELIA

(Ho in core un gel)

REGGENTE

Quando l'uom tu rivedrai,
Che mi trasse... in braccio... a morte...
Digli tu... che la consorte
Non è rea... non infedel...
Io lo giuro... e parla Iddio
Nelle voci... del morente...
Ella è pura... ed innocente
Come... un angelo... del ciel...!

HAMILTON

(Oh rimorso!...)

AMELIA E OSCAR

(Oh fato rio!)

CORO

Ahi qual notte!... ahi quale orror!

REGGENTE

Io vi lascio eterno... addio...
E... perdono... all'uccisor...
(Egli spira, tutti alzano un grido doloroso.)

FINE.

ESTER D'ENGADDI

Dramma tragico in tre atti

Musica di Achille Peri – Verona, Teatro Filarmonico, 1843.

PERSONAGGI E INTERPRETI

JEFTE	Camillo Fedrighini (baritono)
AZARIA	Gaetano Baldanza (tenore)
ELEAZARO	Gaetano Salani (basso)
ESTER	Emilia Tosi (soprano)
REBECCA	Teresa Biaggi (soprano)
RUBEN	Luigi Vialli (basso)
NATAN	Felice Rossi (tenore)
ABELE	Non parla

ESTER|D'ENGADDI|*DRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL TEATRO DUCALE DI PARMA
|IL CARNOVALE 1843|Parma|Dalla Stamperia Carmignani.

Epoca di composizione: 1842.

Prima rappresentazione: febbraio 1843.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Alle prime luci dell'alba un coro di Leviti prega e invoca la protezione di Dio sul popolo d'Israele, sottomesso dai Romani. Jefte esce dal tempio e, con tono ispirato, annuncia al popolo che la potenza romana presto cadrà (I, 1).

Nel frattempo Eleazaro scende da una rupe e raggiunge la figlia Ester in casa sua (I, 2). Lei pensa che sia un pellegrino, poi lo riconosce e l'abbraccia. Gli chiede notizie della madre e lui dice che è ancora viva; quindi riparte per sfuggire a Ruben, suo nemico politico che governa Engaddi (I, 3).

Arriva un gruppo di donne ad annunciare che l'esercito d'Israele ha vinto; Ester esulta con loro (I, 4). Si presenta anche Ruben, che allontana le donne e le dichiara il suo amore, dicendosi pronto a uccidere suo marito Azaria per poterla sposare. Ester rifiuta categorica e allora lui giura vendetta (I, 5).

Il popolo acclama l'esercito vittorioso (I, 6) mentre Azaria avanza trionfante (I, 7); Jefte gli cinge il capo con un serto d'alloro (I, 8) ed Ester lo accoglie insieme al figlio Abele (I, 9).

ATTO SECONDO

Nel tabernacolo i Leviti innalzano a Dio cori di ringraziamento e Jefte s'unisce a loro (II, 1). Ruben passeggia pensieroso lì accanto, meditando un piano di vendetta (II, 2). Appena vede Azaria, gli confida che sua moglie lo tradisce; quello vorrebbe correre ad ucciderla, ma insieme vanno a compiere il sacrificio a Dio (II, 3). Poco dopo Ester esce dal tabernacolo e cammina verso la collina per avvisare il padre che Ruben sa dove lui si nasconde e vuole ucciderlo. All'improvviso Ruben appare, ma Eleazaro riesce a dileguarsi (II, 4). Azaria sguaina la spada, imprecando contro la moglie traditrice e il vile seduttore. Ester si dichiara innocente, ma tutto il popolo l'accusa; lei rivela che Ruben l'ha più volte insidiata e, rifiutato, ha voluto vendicarsi; nessuno le crede e rischia la lapidazione; lei svela che il fuggitivo è suo padre, ma Jefte ordina di condurla in prigione (II, 5).

ATTO TERZO

Azaria scende nelle prigioni per parlare con la moglie. La veda affranta, ma le porge un pugnale, così da evitare la morte in pubblico. Lei lo getta a terra, ribadendo la propria innocenza. Lui si commuove, le chiede se l'ami ed entrambi s'abbracciano con trasporto (III, 1). Arriva una guardia e annuncia che la caverna ispezionata per cercare Eleazaro è risultata vuota. Azaria impreca contro la moglie e poi esce furente (III, 2).

Ruben entra nel tabernacolo e versa del veleno nella tazza che sarà offerta poco dopo ad Ester durante il rito per provare la sua innocenza (III, 3). Lo raggiunge Natan, suo complice, e gli riferisce che Eleazaro è sfuggito alla cattura, ma è stato inseguito e certamente è già stato trucidato. Ruben gli ordina di serbare il segreto e lo congeda. Dal tabernacolo s'innalza un coro e, per un momento, egli trema pensando alle ingiustizie commesse (III, 4). Giungono i Leviti ed annunciano che Ester attende nell'atrio (III, 5). Ruben le si avvicina e le promette di salvarla se accetta di sposarlo, ma lei rifiuta (III, 6). Ha inizio il rito ed Ester chiede di vedere il figlio; Jefte glielo nega ma il popolo grida di esaudirla. Con voce sicura, ella si rivolge alla folla, ribadisce la sua innocenza, dice che un malvagio ha versato del veleno nella tazza e che i suoi genitori - se non sono stati uccisi da sicari - torneranno e testimonieranno la sua fedeltà (III, 7). Il figlio è condotto da lei, che lo benedice e l'abbraccia. Infine le porgono la tazza (III, 8). Una voce intima di sospendere l'ingiusto rito: è Eleazaro che intende scagionare la figlia. Ester gli spalanca le braccia per l'ultimo abbraccio e poi cade a terra. Azaria trascina Ruben ai suoi piedi e lo trafigge (s.u.).

ESTER D' ENGADDI

DRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DUCALE DI PARMA

IL CARNOVALE

1843



P A R M A

DALLA STAMPERIA CARMIGNANI

PERSONAGGI E ATTORI.

JEFTE, Sommo Sacerdote, vecchio venerabile, e quasi decrepito
Signor *Camillo Fedrighini*.

AZARIA, Capitano degli Ebrei
Signor *Gaetano Baldanza*.

ELEAZARO, vecchio Martire Cristiano
Signor *Gaetano Salani*.

ESTER, sua figlia, sposa d'Azaria
Signora *Emilia Tosi*.

REBECCA, confidente e amica d'Ester
Signora *Teresa Biaggi*.

RUBEN, amico d'Azaria, e capitano del popolo in sua assenza
Signor *Luigi Valli*.

NATAN, Levita
Signor *Felice Rossi*.

ABELE, fanciullo figlio d'Azaria e di Ester, che non parla.

CORI E COMPARSE
Leviti, Guerrieri e Popolo.

L'avvenimento ha luogo nei monti quasi inaccessibili d'Engaddi ove è ricoverata una Popolazione d'Ebrei.

Il secolo è il secondo dell'Era Cristiana, e circa 50 anni dopo la distruzione di Gerusalemme.

Musica del Maestro Signor ACHILLE PERI, Socio onorario delle Accademie di Parma e Firenze.

Parole del Signor SALVATORE CAMMARANO.

Le Scene sono d'invenzione ed esecuzione del Signor NICOLA AQUILA

(Si ommette il vircolato.)

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Interno del Padiglione di Azaria; un lembo di esso è alzato e lascia vedere sulla diritta una rupe scoscesa, e dall'opposto lato la cima d'un grande edificio, costruito di magnifiche cortine: è il Tabernacolo: il cielo comincia appena a rischiararsi al primo albore.

Coro di Leviti nell'interno del Tabernacolo.

Mente divina, - prima Sapienza,

Tutto ragiona - di tua potenza.

Tu l'uom creasti, - e all'uomo imperi:

Il mar, la terra, - son tuoi pensieri:

Le meraviglie - del firmamento,

Laudi sublimi, - parlan di Te.

Un sol tuo moto, un solo accento

Dissolve i regni, - abbatte i Re. —

Al tuo gran soglio - misto col pianto

Or de' Leviti - s'innalza il canto.

Non siam che avanzo - d'alta ruina,

Cadde la sacra - città reina:

Sulla pentita - stirpe reietta

Deh! piovì un raggio - di tua bontà.

Nume, sei grande - nella vendetta,

Ma sei più grande - nella pietà.

SCENA II.

ELEAZARO

Egli scende guardingo dalla rupe, e giunge presso il limitare della tenda, ma vi si arresta come incerto di varcarlo: intanto il tintinnio di un'arpa risuona dalle stanze contigue. S'appressa a quella volta da cui l'arpa s'intese.

Ester!

SCENA III.

Ester e Detto.

ESTER

(Alcun di me chiedea... che veggio...

Un peregrin! Mestieri

Certo egli ha di riposo).

Trasse lontano a battaglia lo sposo;

Ma l'ospital suo nappo

Io t'offro. Un servo appellerò...

ELEAZARO

T'arresta.

ESTER

Qual voce! (*Accostandosi ad Eleazaro.*)

ELEAZARO

Mi ravvisi?...

ESTER

Eterno Iddio!...

ELEAZARO

Figlia!

ESTER

Padre!

ELEAZARO

M'abbraccia...

ESTER

Oh! padre mio...

(Abbracciandosi l'un l'altro colla più viva tenerezza.)

Tu vivi!... estremo giubilo! la madre...

La madre mia?...

ELEAZARO

Vive pur essa.

ESTER

Oh gioja!

Oh! se in Engaddi, l'empio tuo nemico,

Ruben non fosse... se il crudel discopre

Il tuo remoto asil... fuggir t'è d'uopo.

Ah! sì... ma qui ritorna

In sulla sera. Intanto

Di me favella con la madre. Un'aura

Torni di pace a ravvivar quel core,

E conforti di speme il suo dolore.

Tu per me, diletto padre,

Tergi il pianto a quelle ciglia.

In sul labbro della madre

Posa il bacio della figlia.

Quando all'alba, quando a sera

Chiederete a Dio mercè

Nel fervor della preghiera

Sovvenitevi di me.

(Seguono altri amplessi. Il pianto toglie ad entrambi la favella. Eleazaro si distacca dalle braccia di Ester, ascende la balza e sparisce.)

SCENA IV.

La suddetta: Rebecca seguita da un drappello di donne.

REBECCA e CORO

Di lieta nuova il giubilo,

Ester, con noi dividi:

Vinto il nemico esercito

Fugge da questi lidi:

Al nostro sen ritornano

I forti d'Israel.

ESTER

Che intendo!

REBECCA

Dell'Altissimo

Gli sdegni son placati.

ESTER

(Riede lo sposo!... vivono

I genitori amati!...

Oh giorno di letizia!...)

REBECCA E CORO

Per noi combatte il! Ciel!

ESTER

(Ah! che tanto la speranza

Non sognò, nè mai s'attese!...

Il desio giammai non chiese

Un contento, un ben maggior.

Questa piena d'esultanza

(Volgendo gli occhi al cielo.)

La parola mi contende...

Ma, buon Dio, mercè ti rende

Ogni palpito del cor.

REBECCA e CORO

Ne salvò la tua possanza:

A te laudi, a te, Signor!

SCENA V.

Ruben e Dette.

RUBEN

Di gioja sfavillanti *(Ad Ester.)*

Son le tue luci! Messaggiero adunque

Tardo qui venni del giocondo avviso.

Premio de' vincitori

Le palme, i verdi allori

Itene, o donne, ad apprestar.

(Rebecca e le altre donne partono.)

Siam soli:

Il tuo sposo ritorna: ultima speme

A te mi guida.

ESTER

Ultimo accento ascolta,

Ruben, dal labbro mio:

Vano ti fora il più tentarmi: i sacri

Legami eterni d'Imeneo la donna

Cinser che ti favella.

RUBEN

Eterno mai

Non è quanto da morte
Strugger si puote.

ESTER

Che vuoi dir?

RUBEN

Consorte

D'un guerriero tu sei. Cader fra l'armi
È strano forse ad un guerriero?

ESTER

Ah taci!...

RUBEN

La tua vedova man stringer potrei
Un giorno... e, se t'arrendi
Al fervido amor mio, da pugne incerte
Non penderà quel giorno.

ESTER

Io racappriccio!

Insidiar potresti
La vita d'uom, cui sempre tu dicesti
Amico?

RUBEN

A tutto innanzi

Sta la mia fiamma. Non mertò colui
Beltà, simil cotanto
Ai vaghi spirti del celeste regno...
Possederti dovea mortal più degno.
Porgi a me la destra amata,
Ed avrai miglior consorte,
Chè da Dio tu sei creata
Pel più saggio e pel più forte.
Cedi, cedi, e allor sarai
Tu la stella d'Israel...
Ogni istante che vivrai
Un sorriso fia del ciel.

ESTER

Cessa omai dall'empie voglie;
Son la sposa d'Azaria:
E per me tal detto accoglie
Quanti beni un cor desia.
De' mortali agli occhi miei
È primiero il mio signor...
Qual tu l'ultimo ne sei
E il più vile, o traditor.

RUBEN

Non fia tardo il pentimento,
Sconsigliata, e piangerai!

ESTER

Che!...

RUBEN

Se aggiungo un solo accento

Di pallor ti coprirai!

In Engaddi a Ruben noto

D'una fronda è ancora il moto.

ESTER

» (Oh qual dubbio!)

RUBEN

» Chi furtivo

» Mosse all'alba in questo tetto?

ESTER

» Ah!...

RUBEN

» Del padre fuggitivo

» Quelle balze son ricetta:

» Trema!

ESTER

» Oh! Dio...

RUBEN

» Salvar tu puoi,

» Tu soltanto, i giorni suoi.

ESTER

» Tutto il sangue mi si agghiaccia!

» Ruben, vedi, a te mi prostro...

RUBEN

» No: che fai? fra queste braccia...

ESTER

Empio!... (*Respingendolo.*)

RUBEN

Donna...

ESTER

Fuggi, o mostro...

Fuggi... omai soverchio orrore

Di te sento!

RUBEN

Il genitore

Condannasti: già lo assale,

Già l'opprime il furor mio.

ESTER

Empio! amico disleale!...

Ma paventa! in ciel v'è un Dio!...

RUBEN

Sì, pei forti; ed Israele

Non ha forte più di me.

ESTER

Dovrà il perfido, il crudele,

Trionfar?

(Con accento disperato: rimbomba lontana musica guerriera: Ester cangiasi ad un tratto, come animata da rapido pensiero.)

RUBEN

No; m'odi.

ESTER

E che?

Se minacciar del misero
Ardisci ancor la morte,
I tuoi secreti orribili
Apprendo al mio consorte,
L'iniqua larva ipocrita
Può torti un detto mio!...
Per tutti esiste un Dio,
(In aria di trionfo.)
Quel Dio che m'inspirò.

RUBEN

Meglio per te se un fulmine
(Nell'estremo furore.)
T'avesse incenerita,
Pria che allo sprezzo aggiugnere
Minaccia tanto ardita!
Di mia vendetta il turbine
Sul capo tuo s'aggira...
Tu provocasti un'ira
Che perdonar non può.
(Egli esce fremente: Ester si ritira.)

SCENA VI.

Valle cinta da balze sterminate: nel fondo una città di tende; da un lato il Tabernacolo; dall'altro, ma più innanzi, una rupe.

Il Popolo, agitando rami di palme, tragge all'incontro dell'esercito vittorioso, e, quando lo vede sboccare da una gola del monte, prorompe in fragorose acclamazioni. Rebecca è fra le Donne.

REBECCA E CORO

Alla gioja che il petto c'innonda
Ogni valle d'Engaddi risponda!
Del Romano è fiaccata la possa:
Egli ratto s'invola dispar,
Come nebbia dal vento percossa,
Come spuma fra i gorgi del mar.

SCENA VII.

Azaria, Ruben e Detti.

Al loro giungere tacciono le grida esultanti ed i bellici metalli.

AZARIA

Vincemmo. I pochi avanzi
Delle sconfitte Legioni, al Tebro
Portan lo scorno della fuga. Intrise
Di vil fango e di sangue
Recai le vinte insegne...
Calpestatele.

POPOLO

(Togliendo ad alcuni guerrieri le predate aquile romane.)

Oh gioja!... A terra, a terra!

(Le calpestando.)

Viva il Duce Azaria fulmin di guerra!

AZARIA

Al Dio delle vittorie
Sciogliete i vostri accenti,
Dinanzi al qual son polvere
Gli eserciti, e le genti.
Ei fra le pugne acerbe
Il brando mio sostenne;
Dell'aquile superbe
Egli tarpò le penne.
Se il braccio suo terribile
Ognor con voi starà,
Novella Gerosolima
Engaddi sorgerà.

SCENA VIII.

Jefte, Leviti, e Detti.

JEFTE

O Duce.

(Egli s'avanza atteggiato di religiosa maestà, ed ispirando riverenza al Popolo.)

AZARIA

Jefte!...

JEFTE

Prostrati...

(Azaria si prostra.)

La tromba echeggi.

(Le trombe squillano in suono di vittoria. Jefte toglie dalle mani d'un Levita un serto d'alloro, e ne cinge il capo d'Azaria.)

A nome

Del cielo e della Patria

Corono le tue chiome.

REBECCA E POPOLO

Speranza d'Israele,

Trionfa ognor così.

SCENA IX.

Ester dal suo padiglione circondata dai servi, avanzando il piccolo Abele. - I suddetti.

ESTER

Sposo!...

AZARIA

Diletto Abele!...

Consorte!... Oh lieto di!...

(Con tutta l'espressione del contento.)

È dolce la tromba - che suona vittoria:

T'inebbria, t'infiamma - un serto di gloria!

Ma stringere al petto - la sposa ed il figlio,

Sentirne il respiro - e i moti del cor,

Un pianto soave - ti chiama sul ciglio...

Di mille trionfi - è gioja maggior!

GLI ALTRI

Engaddi respira - del corso periglio;

Attesti ogni labbro - la gioja del cor.

(Azaria entra nella propria tenda accompagnato dalla sua famiglia, e fra gli evviva del Popolo giubilante.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
SCENA PRIMA.

Tabernacolo.

CORO di LEVITI

Da Dio percossa arretrasi
L'empia nemica schiera,
Travolta è nella polvere
Di Roma la bandiera;
Ma non cangiò di Solima,
Ahi! non cangiò la sorte,
Ritournerà più forte
De' giusti l'oppressor.

JEFTE

(Che sopravviene.)

Oh! figli, udir degg'io
Del trionfo nel dì sì vili accenti?
Più forti e più possenti
Tornin del Tebro le abborrite squadre,
Il braccio d'Azaria
Le sperderà: nè fia
Che alcun de' nostri sia codardo in guerra;
E questa sacra terra
A liberar dal giogo de' Quiriti
Combatteran tremendi anco i Leviti.
Prodi ancora, ancor possenti
D'Israel saran le genti:
Sui nemici piomberanno
Come fulmini gli acciar,
Quando l'armi stringeranno
I custodi dell'Altar.

LEVITI

Di grandezza e di coraggio
Ne ricolma quell'accento,
Chè vediam del Nume un raggio
Nel tuo ciglio balenar.

JEFTE

Già di me maggior mi sento,
Già vi guido a trionfar.
Contro il nemico esercito
Imbrandirem la spada,
Combatterem terribili
Per la natia contrada,
E d'Israello il popolo
Per noi risorgerà.
Ma se cader di Solima
Debbe la gloria antica,

Morrem pugnando impavidi,
E l'aquila nemica
Sovra un deserto squallido
I vanni stenderà.

SCENA II.

Ruben passeggia nell'atrio qual uomo tutto immerso in profondi pensieri.

RUBEN

A tal siam giunti, o donna,
Che nuocer mi potresti...
Nuocer?... Ti preverrò.

SCENA III.

Azaria che splendidamente armato viene alla volta del Tabernacolo.

AZARIA

Tu già m'attendi?

RUBEN

Sì; pria che l'inno trionfal rimbombi
Nel delubro, m'è d'uopo
Segretamente favellarti.

AZARIA

Hai grave

Di tristezza il sembiante.

RUBEN

Alti doveri, e tante
Cure pria di partir tu m'imponevi...
Vegliar geloso all'onor tuo... custode
Di tua moglie...

AZARIA

Quai tronchi accenti!... un gelo

Scorrer di vena in vena

Mi sento!... ardisco interrogarti appena...

Ester?

RUBEN

Prometti raffrenar dell'alma

Bollente i moti, e parlerò.

(Un movimento negativo d'Azaria.)

Se il nieghi

Qual d'un estinto è il labbro mio.

AZARIA

Lo giuro.

RUBEN

O tu, che scerni entro al profondo abisso
Del core uman, tu sai
Qual pena mi trafigga

In rivelar l'orrendo arcano!

AZARIA

Ah! parla.

RUBEN

Insidiato è l'onor tuo.

AZARIA

L'onore!...

RUBEN

Ignoto seduttore,

Io stesso, io vidi uscir furtivo all'alba

Da' padiglioni tuoi... Sdegno mortale

Fiammeggia ne' tuoi lumi!

(Azaria, in preda alla più tremenda ira gelosa, fa un rapido movimento per andarsene.)

Ove corri, Azaria? che far presumi?

(Trattenendolo.)

AZARIA

Rimproverar la perfida

Io vo' del tradimento...

Quindi nel petto immergerle

Un ferro...

RUBEN

E il giuramento?

AZARIA

Io l'obbliai.

RUBEN

Sacrilego!

E provocar del cielo

Puoi la tremenda folgore?

AZARIA

Ah tu non sai che velo

Mi sta sul ciglio!...

RUBEN

Aquetati...

AZARIA

Non sai qual vivo foco

Mi strugge il sen!...

RUBEN

Reprimerlo

Tu devi almen per poco:

Il vero ancor di tenebre

Si cinge: a me l'incarco

D'investigarlo, e cogliere

I traditori al varco,

Tutto abbandona.

AZARIA

E allora?

RUBEN

Allor... finisci...

AZARIA

Ah! sì;

Mora il codardo... mora

L'empio che mi tradì.

(Nell'estremo furore. Quindi si arresta come raccapricciato: lunga pausa.)

Un avvenir terribile

Mi sta dinanzi al ciglio!...

Ov'è la madre? a chiedermi

Verrà piangendo il figlio,

E un'urna mesta, mesta,

Per me risponderà!

Versando amare lagrime,

Con suon di voce estinta,

– Chi, mi dirà, la misera

In questo avello ha spinta? –

L'orrore a tale inchiesta

Il crin mi drizzerà!

RUBEN

» (Tu da quell'alma barbara

» Tu sei cotanto amato!...

» Il suono de' tuoi gemiti,

» Qual d'arpa il suon m'è grato!

La mano a cui t'affidi

Squarciando il cor ti sta.

Come la trama orribile

Ho cautamente ordita!

Una parola estinguere

Di lei potria la vita:

Sol ch'io gli dica – uccidi –

Lo stolto ucciderà!)

(S'ode festiva musica dal Tabernacolo.)

Ma già di sacri cantici

Odo l'accordo! Vieni:

Giunta del sacrificio

È l'ora.

AZARIA

Mi sostieni.

RUBEN

Fa cor...

AZARIA

La sua perfidia

È certa?... di'? Sovente

Creduto fu colpevole

A torto l'innocente.

RUBEN

Oh faccia il Re dell'etra

Che intatto sia quel cor!

AZARIA

Ah! dal dolor si spetra

Questo trafitto cor!

Se a te basta, eterno Iddio,

Il pregar d'un'alma pura,

Svolgi tū dal capo mio

L'insoffribile sciagura.

Tutto il sangue dar vorrei...

Sorridendo io spirerei,

Purchè udissi, a morte in seno,

- La tua donna rea non è. -

RUBEN

Tutto, è vero, può Colui

Che d'un cenno al mondo impera!

Atterrato innanzi a lui

Calda sciogli una preghiera;

Ma tu, amico, tu frattanto

L'ira affrena, affrena il pianto.

(Il mio cor di gioja è pieno!...

Muori, o donna, o cedi a me)

(Esce seco traendo Azaria.)

SCENA IV.

Valle ecc. come alla Scena sesta dell'Atto primo.

Ester quindi Eleazaro.

(Ella viene dal Tabernacolo con passo affrettato e guardandosi appresso.)

ESTER

Niun mi segue... Ah! pur ch'ei giunga... È desso!...

ELEAZARO

Figlia!... turbata sei?

ESTER

Con lieta pompa

Engaddi si ridusse

A celebrar nel Tabernacol santo

Alta vittoria... Può notarsi, o padre,

L'assenza mia!

ELEAZARO

Che temi?

ESTER

Grave periglio ti circonda! È noto

Al tuo nemico Ruben il mistero

Del viver tuo!

(Un uomo d'armi si mostra alla porta del Tabernacolo, e, visto Eleazaro, non osservato, si ritira.)

ELEAZARO

Che sento!...

ESTER

Ritratti... un sol momento
Costar potrebbe i giorni tuoi!... Ne serbi
Ad amplessi più lunghi amico il cielo...

ELEAZARO

» Ahi!... di lagrime un velo
» Mi sta sul ciglio!...

ESTER

I passi tuoi nascondi
Ad ogni sguardo umano.
Scoscesa più, ma più celata via
Nella rupe s'interna, io quindi...

LA VOCE DI RUBEN

Arresta!...

ALTRE VOCI CONFUSE

Che avvenne?

LA VOCE DI RUBEN

Odimi.

ESTER

Ruben!... Padre mio,
Fuggi... deh! fuggi.
(Nel massimo spavento Eleazaro si lancia sulla rupe, e dopo qualche istante si dilegua.)
Onnipossente Iddio,
Al tardo piè del vecchio
Tu l'ale impenna...

SCENA V.

Azaria col brando sguainato ed invano trattenuto da Ruben: Jefte, Natan, Rebecca, Leviti, Guerrieri, Popolo e Detta.

AZARIA

Morte...

Morte all'iniquo...

ESTER

Ciel!... potresti...

AZARIA

Ah! lascia...

(Volendo liberarsi da Ruben.)

GLI ALTRI

Duce.

(Accerchiandolo.)

ESTER

Sposo.

AZARIA

Malvagia! e scudo farti

Osi all'infame seduttor?

ESTER

Che dici?...

REBECCA, JEFTE, LEVITI, GUERRIERI e POPOLO
Fia ver!...

AZARIA

Da tergo, su quell'erta, io forse
Nol vidi? Non intesi
La tua parola che spronò la fuga
Di quel codardo?

ESTER

Egli era...

Uom carco d'anni, misero, percosso
Da fero editto.

AZARIA

Nomalo.

ESTER

Non posso.

AZARIA

Traditrice!

ESTER

Innocente

Io son... Ruben l'attesti al popol tutto,
Innocente mi gridi.

RUBEN

Io?

ESTER

Sì: tu il devi...

Tu il puoi.

RUBEN

Vaneggia!...

AZARIA

Sconsigliata! è Ruben

Il tuo primiero accusator.

ESTER

Che intendo!

Egli m'accusa? Or tolto è il vel! Tremendo
Arcano è d'uopo palesar. - Vendetta
Costui giurò di mie ripulse...

RUBEN

Donna!

ESTER

Il perfido suo core
Arde per me d'abbominato amore...

RUBEN

D'un traditor sacrilego
Figlia è costei. Suo detto
Qual merti fede or giudica,
Popol d'Engaddi eletto.

JEFTE

Eccesso tal fia vero?...

Nol credo...

LEVITI, GUERRIERI e UOMINI DEL POPOLO

Lapidiamola...

ESTER

Stolti, v'inganna il nero

Mostro...

LEVITI, GUERRIERI e UOMINI DEL POPOLO

Che ardir nefando!...

S'uccida.

REBECCA e DONNE DEL POPOLO

Qual terror!

JEFTE

Fermate... lo comando

A nome del Signor!

(Il Popolo, che era accorso per trucidare Ester, al grido di Jefte si arresta. Lunga pausa.)

TUTTI GLI UOMINI AD ESTER

Un vel d'eterna infamia

Sovra il tuo nome hai steso!

Le genti e il Dio di Solima

Hai, sciagurata, offeso!

Col tuo consorte un popolo

T'accusa, e rea ti chiama...

Empia! la terra esclama,

Empia! risponde il ciel!

ESTER ad AZARIA

M'accusi un cieco popolo,

Non un lamento io sciolgo,

Quanto i più scaltri dissero

(Lanciando uno sguardo a Ruben.)

Dice pur esso il volgo;

Ma tu dovevi, o barbaro,

Gridar – quel core è fido –

Di veritade il grido

Avrebbe un'eco in ciel.

REBECCA e DONNE del POPOLO

(Poteva un'alma ingenua

Tanto esecrabil farsi?

Di colpe tanto orribili

Potea contaminarsi? -

O tu, che sei dei miseri

Conforto e difensore,

Se reo non è quel core,

Tu frangi all'ombre il vel!)

RUBEN

Dell'insulto a me recato

Sia vendetta il mio perdono.

POPOLO

Generoso!

JEFTE

Ma oltraggiato

Altri fu!

ESTER

No, rea non sono...

JEFTE

Ella niega! Ebben compito

Fia nel Tempio in sull'aurora,

Di Mosè l'augusto rito.

ESTER

(Giusto ciel, mi salva allora!)

JEFTE

L'acque mistiche, tremende

Componete, in cui nascosa

Tal virtù dall'alto scende,

Che nel sen d'infida sposa

Morte arreca. – Subirai

Tu la prova.

ESTER

Io?...

REBECCA

(Sventurata!)

JEFTE

De' prigionieri tratta omai

Sia nell'antro e rinserrata.

ESTER

Non son rea! No, consorte...

Numerò quell'uom fatale;

Ma sottrarlo a cruda morte

Giova pria, se tuo rivale

Ei non è.

AZARIA

Lo giuro. Ah! parla...

Chi fu desso?

ESTER

Il condannato

Padre mio.

AZARIA

Dovrei svenarla!

(Respingendola nell'estremo furore.)

RUBEN

Dai Romani trucidato

L'empio è polve.

ESTER

No... m'ascolta...

(Ad Azaria.)

Egli vive... il sa costui...

(Accennando Ruben.)

RUBEN

Oh menzogna!... taci, stolta...

ESTER

Egli vive...

POPOLO

Taci.

ESTER

A lui

È ricovero la grotta

Di Davidde...

JEFTE

Or basti. Olà!

Sia la donna omai condotta

Ove imponi.

(I Leviti s'impadroniscono d'Ester.)

ESTER

Ciel... pietà!

(Compresa da terrore e sporgendo le mani verso Azaria.)

NATAN, JEFTE, RUBEN, LEVITI e POPOLO

Del fallo commesso - è prova sicura

Quel tremito arcano - che fero t'investe:

Un core innocente, - un'anima pura

Non teme dell'equo - giudizio celeste.

A dritto paventi, - spergiura consorte...

La tomba già s'apre - innanzi al tuo piè!

Al cenno di Dio - già l'angiol di morte

La spada rovente - brandisce per te!

AZARIA

Il mondo abborrisco... - me stesso detesto...

Un'orrida serpe - mi lacera il core...

Ah! fia maledetto - l'istante funesto

Che il primo ti dissi - accento d'amore!...

E sian maledette - le triste ritorte

Che innanzi agli altari - m'avvinsero a te!

Per l'empia s'appresta - supplizio di morte...

Supplizio di vita - s'appresta per me!

ESTER

Il Ciel ti perdoni, - consorte deluso!

(Ripigliando la dignità dell'innocenza.)

Cessate una volta, - cessate, inumani... *(Al Popolo.)*

Da labbra esecrande, - con perfido abuso,

Il nome di Dio - non più si profani.

Non ira celeste, - terrena vendetta

Qui barbara morte - vorrebbe per me...
Ma il Nume sta sopra - l'umana vendetta:
Ei vede la colpa, - e ingiusto non è.

REBECCA

(Oh Donna infelice! - il pianto ch'io spargo
È il pianto che solo - fia sparso per te!).

DONNE del POPOLO

Ah! l'astro sorgente - di gioja fu largo:
Di morte, all' occaso, - ministro si fe'!

(Ester è trascinata dai Leviti: il Popolo tumultuante la segue: Azaria s'allontana nella più viva disperazione: Jefte ed i Guerrieri lo raggiungono - tutti rapidamente e nel massimo disordine.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Vasto sotterraneo, scavato dalla natura entro le montagne: nel prospecto un ferreo cancello che lo separa da altre caverne: tutto è tenebre.

Ester giacente priva di sensi nel fondo: Ruben, Azaria, e Natan Levita con face.

NATAN

Arresta...

AZARIA

No! veder colei m'è d'uopo:

Legge nol vieta.

RUBEN

Debil cor! potresti

In dubbio rivocar l'iniquo eccesso?

AZARIA

Fin che ritorni dallo speco il messo

Lascia ch'io serbi una speranza...

RUBEN

Oh! porga

Soccorso a te l'Onnipossente mano.

(Una speranza!... Ed io non veglio?... Insano!)

(Parte col Levita Natan.)

AZARIA

(Avanzandosi colla fiaccola che tolse al Levita.)

Dov'è la sciagurata?... Ester!... Non ode.

» Oh vista!... oh quale orrendo

» Pallor!... come la pietra d'un sepolcro

» Gelida è la sua fronte!...

» Il cor... tace!... saria?

» Misero me! spenta saria? – No, parmi...

» Respira... schiude le palpebre. Il mio

» Col viver suo ritorna!

ESTER

Ove son io?...

Ruben... il popol fero... il mio consorte!

Il rito... no... la morte!...

Traveggo?... Egli?... Azaria!...

Deh! tu rinfranca mia ragion smarrita...

Dimmi ch'io sogno... ch'io deliro...

AZARIA

Il pianto

Mi sta sul ciglio! Ah questa

L'ora non è del pianto! Ascolta: un fido

Per me già mosse di Davidde all'antro...

Guai se mentisti! Al popol tutto innanzi

Morte infame t'aspetta! Un mezzo ancora

Onde sottrarti all'ignominia, un mezzo

Soltanto avanza, o Donna... io lo recai...
Questo ferro... (*Porgendole un pugnale.*)

ESTER

Che intendo!... Ah! no, giammai.

(*Lanciandolo a terra.*)

Se nell'eterna pagina è vergato
Che un traditor m'opprima,
Egli compia il delitto: a chi la diede
L'anima senza macchia
Render io vo'.

AZARIA

Che!... senza macchia!... ed osi,

Ester, in mia presenza?...

ESTER

Il linguaggio parlar dell'innocenza.
Sì, come il cielo - quest'alma è pura:
La tua consorte - a Dio lo giura.
Su me, sul figlio, - piombi, s'io mento,
La sua vendetta, - il suo rigor...
Credi al terribile - mio giuramento...
A queste lagrime - che sparge il cor.

AZARIA

Hanno quei detti - arcana forza!...
I miei furori - quel pianto ammorza!...
Tropo il suo giuro, - troppo fu santo!
Ardito avrebbe - mentirlo ancor?
A scelleraggine - orribil tanto
No, d'una madre - non giunge il cor.
L'accusa dunque...

ESTER

- Fu trama ordita

Da un crudo mostro.

AZARIA

- Il padre?

ESTER

È in vita.

AZARIA

Fida?...

ESTER

Son io...

AZARIA

- M'ami?

ESTER

S'io t'amo?

Di vivo, immenso, - ardente amor!

AZARIA

Ester! m'abbraccia!

(Ella si precipita nel suo seno.)

ESTER

- No, più non bramo...

AZARIA

A nuova gioja - s'aperse il cor!

(Nel più vivo trasporto del pianto.)

SCENA II.

Uomo d'armi e Detti.

UOMO D'ARMI

Signor...

ESTER

Chi giunge?...

AZARIA

- Fido, t'avanza,

UOMO D'ARMI

L'ultimo raggio - di tua speranza

È tramontato.

AZARIA

- Come!

UOMO D'ARMI

Lo speco

Era deserto.

AZARIA

- Deserto!...

ESTER

Ahimè!... *(Con grido disperato.)*

AZARIA

Ed io frattanto - deluso e cieco!...

ESTER

Sposo...

AZARIA

Ti scosta... - l'inferno è in me!

È tremendo il mio furore!

Il tuo pianto più lo irrita...

Lacerasti a brani un core

Dove amor t'avea scolpita!

Aura, e luce a me tu fosti,

Ogni bene in te sperai...

Più del cielo t'adorai,

Ed il cielo mi punì!

ESTER

Io morirò, ma colpa mia

È soltanto la mia sorte:

Ma palese un giorno fia

Che mi spense ingiusta morte!

I miei casi allor talvolta
In Engaddi rammentate,
E di pianto almen bagnate
Il terren che mi coprì!
(Azaria esce furente seguito dall'Uomo d'armi. Ester rimane nell'estrema disperazione.)

SCENA III.

Tabernacolo.
Ruben solo.
RUBEN
O donna rea ... del Tempio
Nella più interna parte, accanto all'Arca,
Del tremendo licor stassi la tazza
Già colma... o mio cor, godi!...

SCENA IV.

Natan e Detto.
NATAN
Tu già mi prevenisti...
(*Impaziente.*)
RUBEN
Eleazàro?
NATAN
Nelle sue vene scenderà l'acciaro
Fra poco.
RUBEN
Vive ancor?
NATAN
M'odi. » Seguito
» Da Manasse, io giungea del Re Davidde
» Presso lo speco: allor che gente in arme
» Lungi sentimmo; era il drappel notturno
» Ch'iva le scolte a sorvegliar.
RUBEN
» Funesto
» Ed inatteso inciampo!
» Della vittima un grido, appien la trama
» Potea scomporre.
NATAN
» Al vecchio,
» Manasse creder fe' che a trucidarlo
» Qualcun colà venìa.
» L'Apostata fuggì per altra via,
» Seguito dalla sposa.
RUBEN

» E tu?

NATAN

Già l'alba

Sorgea; lasciar quei gioghi a me fu d'uopo;
Ma l'astuto Manasse
Cauto sull'orme del fuggiasco trasse.
Il colpo è certo... al suo pugnol t'affida.

RUBEN

Intesi. - Or va; ti mesci
Alla schiera Levitica, e l'arcano,
Qual d'una tomba in sen, chiudi nel petto.
Al veleno, al pugnale
Chi m'astringea? Tu, donna fatale!
(Natan parte. Dall'interno del Tabernacolo odesi il seguente

CORO

Nume terribile,
Del cui potere
Gli abissi tremano,
Treman le sfere,
Ch'entro lo squallido
Nulla profondo
Puoi l'ampia macchina
Scagliar del mondo,
Colpisci un perfido
Mentito cor,
Sozzo d'orribile,
Nefando amor.

RUBEN

In questi carmi v'ha possanza ignota
(Interpolatamente col Coro.)
Per me sinora. Un turbamento estremo
Tutto m'investe!... Io tremo! io? no... Sì, tremo!
Ove affiggo lo sguardo atterrito
Una tomba dinanzi mi sta!
E più lunge un abisso infinito,
Quale un mare che sponda non ha.
Ahi! che paga terribile il fio
L'uom che il sangue dell'uomo versò!...
V'è un eterno supplizio... v'è Dio!
Più negarlo a me stesso non so.
(Resta profondamente concentrato.)

SCENA V.

Si alzano le tende del Tabernacolo: Jefte, Leviti, e Detto.

JEFTE

Ester?...

RUBEN

Ester!

(Scuotendosi vivamente.)

LEVITI

Nell'atrio vicino

Fu condotta.

RUBEN

(Mi palpita il cor!...

Ma non cangia il suo nero destino...

Fu schernito di Ruben l'amor!

Giunse l'ora di punirti,

Giunse l'ora sospirata!

La mia fiamma disprezzata

Spenta, o cruda, fia con te.

Son qual fui: gli alteri spirti

Ripigliò quest'alma ardita...

Il pensier d'un'altra vita

Più terror non ha per me)

LEVITI

Dall'Eterno sia punita,

Se tradia l'onor, la fè.

JEFTE

Ella s'innoltri. La temuta coppa

Ed il vel qui recate.

(I Leviti partono.)

SCENA VI.

Alcuni Leviti che introducono Ester e Detti.

RUBEN

(Piano ad Ester.)

A te d'innanzi

Aperta sta la tomba...

Cedi al mio vivo affetto

E quella tomba io chiudo.

ESTER

Iniquo!... cessa.

Più della morte istessa

Io t'abborrisco.

RUBEN

Trema! Entro la tazza...

ESTER

Lo so, velen mescesti:

Giunta è l'ora per me.

RUBEN

Tu lo dicesti.

SCENA VII.

Leviti, quindi Azaria, Rebecca, Ruben, e Popolo.

JEFTE

Si compia il rito.

(Toglie dalle mani d'un Sacerdote un lungo velo e lo getta sopra Ester. I Leviti alzano le tende del Tabernacolo che si riempie degli accennati Personaggi. Jefte si prosterna innanzi l'Altare; Ester è in piedi a lui dappresso.)

Delle colpe umane *(Con accento solenne.)*

Tremendo punitor, nel sacro nappo

Piovi la morte, se tradi costei

La fè di sposa.

(Sorge e tolto il velo ad Ester le accenna la tazza cha Natan, dopo aver prima dato uno sguardo d'intelligenza a Ruben, le porge.)

Bevi, o sei convinta

Del fallo, ed alle pietre

Immantinente condannata.

ESTER

Il figlio

Bramo innanzi veder.

JEFTE

Nol puoi...

POPOLO

S'appaghi,

S'appaghi. *(Rebecca esce frettolosa.)*

ESTER

(Avanzandosi verso il Popolo.)

Morte nella tazza infuse

Non l'ira del Signor, ma d'un indegno

Tradimento la forza.

JEFTE, AZARIA, RUBEN e POPOLO

Empía!

ESTER

Lo sdegno

Frena, popol d'Engaddi, e la parola

Rispetta di chi muore.

L'orbato genitore,

Se vive ancor, ...

(Lanciando uno sguardo a Ruben.)

la madre mia, verranno

A sparger fiori sul mio sasso, e nota

Fia d'Ester l'innocenza!...

Essi ne colgan premio: il fero editto

Non li colpisca, e al mio sepolcro accanto

Abbian la trista libertà del pianto.

SCENA VIII.

Rebecca guidando Abele, e Detti.

POPOLO

Ecco il figlio.

ESTER

Figlio mio!... *(Correndo a lui.)*

JEFTE

Ti concedo un sol momento.

REBECCA

(La soccorri, eterno Iddio!...)

AZARIA

(Ahi qual giorno!... qual cimento!...)

ESTER

(Mettendo il figlio in ginocchio presso l'altare e prostrandosi anch'essa.)

Se al celeste tuo furore

Hanno un dritto gl'infelici

Pel mio labbro ah! tu, Signore,

Questo figlio benedici.

RUBEN

(L'adorai... sprezzarmi ardiva!...)

Ella è rea di mille morti)

AZARIA

(Tu lo sdegno in sen m'avviva,

Rimembranza de' miei torti)

ESTER

Or m'abbraccia... e serba in mente

(Rialzando il fanciullo.)

Il materno amplesso estremo...

(Abbracciando il figlio e coprendolo di baci.)

Ah non regge il cor gemente!...

Ah! mai più... non ci... vedremo!...

RUBEN

(Tu nemico, tu crudele,

Ostinata, mi volesti!...)

AZARIA

(E pietà dell'infedele,

Cor tradito, sentiresti?)

(Mal reprimendo la sua commozione.)

ESTER

(Straziata dal cordoglio e spargendo amarissime lacrime.)

Io costante... il fero aspetto

Della morte... incontrerò...

Ma staccarti dal mio petto

Senza piangere non so...

JEFTE

Non più indugi; or lascia il figlio.

(Volgendosi ad Ester.)

Bevi... l'ora omai suonò...

AZARIA, REBECCA, POPOLO e NATAN

(Ella è madre!... ad ogni ciglio

Una lagrima strappò...)

(Ad un cenno di Jefte i Leviti tolgono il fanciullo alla madre e lo consegnano a Rebecca.)

JEFTE

Bevi.

ESTER

Popol di Dio, consorte, io muojo

Innocente...

(Ruben vorrebbe parlare.)

Innocente! *(Con più forza.)*

(Ella beve. Profondo silenzio.)

SCENA ULTIMA.

Eleazaro seguito da Manasse e Detti.

ELEAZARO

Suspendete

L'iniquo rito... il passo

Apritemi...

AZARIA

Qual voce!...

REBECCA, JEFTE, e POPOLO

Eleazàro!...

RUBEN

(Egli!)

ESTER

Padre!...

AZARIA

Fia ver? La sposa dunque!...

ELEAZARO

Colpevole non è. » M'udite. Io l'antro

» Di Davidde lasciai, ricoverando

» In più remota ed erma

» Spelonca... ma l'inferma

» Consorte, della fuga

» Mal sostenne il disagio, e spenta in breve

» Cadde fra le mie braccia...

ESTER

» Misera!...

ELEAZARO

» Ed in quel punto ecco mi veggio

» Sorpreso da costui, che - muori - esclama,

» E sul mio petto alza il pugnàl... ma tocco

» Allo spettacol dell'estinta donna

» S'arresta, ondeggia, trema,

» E, di Dio la suprema
» Voce potendo in lui più ch'ogni cenno
» Di Ruben, getta il ferro e mi palesa
» L'orrida trama... » Io corsi, ed all'Eterno
Sia laude! in tempo a liberar la figlia
Qui giunsi...

ESTER

No... giungesti, o padre mio,
A ricever da me l'ultimo addio.

(Ella si è coperta di un estremo pallore: alterati sono i tratti del suo volto, tremola la voce, il piè: tutto annunzia il prossimo fine di lei.)

ELEAZARO

Figlia!

AZARIA

Sospetto orribile!...

ESTER

Ho già la morte in seno...

AZARIA

Ruben, quel nappo?...

ESTER

E dubiti,

O sposo, ancor?... veleno

Chiudea possente, rapido,

Quel nappo *(Movimento universale di terrore.)*

ELEAZARO, JEFTE, REBECCA e POPOLO

Ah!

AZARIA

Traditor!

ESTER

Io manco! sostenetemi...

(Si abbandona fra le braccia del padre e dello sposo.)

RUBEN

(Che feci!)

AZARIA, REBECCA, ELEAZARO, JEFTE e POPOLO

Quale orror!

ESTER

Padre... consorte... Oh strazio!...

Io nulla più discerno...

Il figlio?... qui ponetelo...

Qui... sul mio cor materno.

Lasciar vi debbo... è giunto

L'inevitabil punto!...

Fra poco... a Dio quest'anima...

Di voi... favellerà.

AZARIA, ELEAZARO, JEFTE, REBECCA e POPOLO

Signor, deh! non permettere

Così funesto evento...

Da morte tanto barbara
La salvi un tuo portento...
Vana speranza!... È giunto
L'inevitabil punto!...
Fra poco una memoria
Di lei ne rimarrà...

RUBEN, e NATAN

(Oh scena spaventevole!...

Oh tardo pentimento!...

Il cor da mille furie

Dilanñar mi sento!...

Su quelle gote smorte

Si posa già la morte!...

Fra poco al sommo Giudice

La colpa mia dirà)

(Ester, stringendosi fortemente al petto il fanciullo, alza un ultimo gemito e spira.)

ELEAZARO, JEFTE, REBECCA e POPOLO

È spenta!

(Eleazaro resta presso il cadavere della figlia muto e freddo com'essa.)

POPOLO

Oh fero eccesso!

(Guardando Ruben con isdegno.)

AZARIA

È spenta!... iniquo!... e tu?

(Trascina furiosamente Ruben a piè dell'estinta, e gli configge il brando nel petto.)

POPOLO

Avvolse un fato istesso

La colpa e la virtù.

FINE DEL MELODRAMMA.

IL RAVVEDIMENTO

Melodramma in tre atti

Musica di Luigi Cammarano – Napoli, Real Teatro del Fondo, 1843

PERSONAGGI E INTERPRETI

BROWEN, sotto il nome di MORTON,	Giuseppe Federico Beneventano (baritono)
EDITTA	Carlotta Gruitz (soprano)
LOUBOURGH	Francesco Salvetti (basso)
BRIGIDA	Anna Salvetti (mezzosoprano)
PATRICK	Pasquale Ceci (basso)
TOM	Giuseppe Benedetti (basso)
CLIFFORD	Teofilo Rossi (tenore)
GIORGIO CLIFFORD	Signor Gaetano Fraschini (tenore)

IL RAVVEDIMENTO|*MELODRAMMA IN TRE ATTI*|ATTO I. EDUARDO STUARD| ATTO II. LA CHIAVE|ATTO III. LO SCOPRIMENTO|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1843.

Epoca di composizione: 1841.

Presentazione ai censori: 31 dicembre 1841. Autorizzazione: 1843.

Prima rappresentazione: 16 maggio 1843.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: EDUARDO STUARD.

Di notte un gruppo di ladri s'incontra in un bosco. Hanno racimolato un ricco bottino, ma s'accorgono che il loro capo Giorgio non è tornato. Si preoccupano, ma lo scorgono in arrivo. (I, 1) Egli appare turbato e racconta di aver soccorso un naufrago che gli ha consegnato un anello da dare a sua sorella e poi è spirato. I compagni apprezzano il suo coraggio e gli offrono da bere. Poco dopo alcuni di loro s'addormentano, altri si pongono a vedetta e lui riparte per perlustrare il vicino castello (I, 2).

In un antico salone Morton piange e prega: teme che il figlio di sua sorella sia morto sulla nave proveniente da Nuova-Yorck e naufragata (I, 3). Giunge sua nipote Editta e narra di essersi inoltrata sul sentiero per accogliere il fratello ed è convinta d'averlo visto sulla collina, ma è subito scomparso. Morton dubita che quel fuggitivo fosse suo fratello (I, 4). Arriva il capo delle guardie e Morton gli rivela di custodire un tesoro: i gioielli degli Stuardi affidatigli dal consigliere del Principe con l'ordine di restituirli soltanto a lui o al Pretendente. Nascosto sul davanzale, Giorgio li ascolta (I, 5). Il Capitano si rivolge poi a Editta, ma lei lo evita (I, 6). Compare Giorgio e dice di essere Eduardo Stuard, venuto a prendere il suo scrigno. Tutti gli si inchinano, Editta riconosce in lui il giovane intravisto sulla collina e s'impietosisce per il suo stato di fuggiasco (I, 7). Arriva una lettera per Morton: è del Principe Eduardo, che sta partendo per la Francia ed avvisa che un uomo di fiducia andrà a ritirare lo scrigno e, come ringraziamento, invia una catena d'oro per Editta. Tutti gli sguardi si rivolgono a Giorgio che, prontamente, dice di aver finto di essere il Principe per permettergli di partire inosservato. Gli altri si complimentano con lui, che porge la mano per accommiatarsi. Morton vede che indossa l'anello di Enrico e lo abbraccia come nipote (I, 8). Editta e il Capitano lo festeggiano con gioia (I, 9).

ATTO SECONDO: LA CHIAVE.

Giorgio s'aggira furtivo nel palazzo in cerca dello scrigno (II, 1). Da una finestra entra il suo compagno Clifford che lo rimprovera per non aver rubato nulla. Poi, vedendo la catena d'oro sul tavolo, l'intasca e fugge (II, 2). Arriva Editta e gli chiede un aiuto: vorrebbero darla in sposa al Capitano, ma lei non lo ama; come fratello, lui potrebbe evitare quel matrimonio. Lui accondiscende e lei lo abbraccia dicendo che vorrebbe sposare un uomo come lui (II, 3). Morton lo chiama per affidargli la chiave dell'armadio che custodisce lo scrigno, lo benedice quale figlio e si ritira. Egli si commuove, non vuole deluderlo e getta la chiave dalla finestra (II, 4). Giunge il Capitano, pronto per andare a catturare Clifford e i compagni. Giorgio sobbalza e desidera salvarli: intrattiene il Capitano e cerca di confonderlo (II, 5). Sopraggiungono Editta e Morton, invocano la protezione di Dio su Enrico che si accinge a combattere per loro e infine Giorgio e il Capitano escono insieme (II, 6).

ATTO TERZO: LO SCOPRIMENTO.

S'ode il fragore di una battaglia e la serva Brigida chiede cosa sia successo (III, 1); i servi Patrick e Tom entrano spaventati (III, 2). Arriva il Capitano zoppicante e racconta di essere stato picchiato dai ladri (III, 3). Brigida annuncia la scomparsa della catena d'oro, ma il Capitano la ritrova nella tasca con una lettera di Clifford che lo minaccia di morte se sposa Editta (III, 4). Giunge Giorgio e viene accolto da Editta e Morton, mentre Tom fugge riconoscendo colui che lo ha picchiato. Giorgio si sente scoperto (III, 5) e rivela di non essere Enrico ma Clifford, cresciuto da ladri dopo essere stato abbandonato. Morton scopre di avere davanti a sé suo figlio: dapprima l'abbraccia, poi lo respinge. Editta lo difende e insiste per il perdono; Giorgio si pente e scrive una lettera (dettatagli dal padre) in cui giura di abbandonare i compagni (III, 6). Il Capitano riferisce una nuova minaccia: se non consegna Giorgio, il castello sarà incendiato. Giorgio corre fuori e raggiunge il gruppo (III, 7). S'ode uno sparo e Morton vuole andare a vedere (III, 8). I ladri si ritirano; padre, figlio ed Editta s'abbracciano e decidono di partire nella notte per celebrare le nozze altrove (s.u.).

IL RAVVEDIMENTO.

MELODRAMMA IN TRE ATTI.

ATTO I.^o EDUARDO STUARD.

ATTO II.^o LA CHIAVE.

ATTO III.^o LO SCOPRIMENTO.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO DEL FONDO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Flautina.

1843.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del maestro Sig. LUIGI CAMMARANO.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, Architetto de' Reali Teatri.

Pittore capo scenografo, Sig. *Angelo Belloni*.

Pittori architetti, Signori *Gaetano Sandri, Niccola Pellandi*.

Pittore ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Pittore paesista, Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Pittore figurista, Sig. *Raffaele Mattioli*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttori e capi macchinisti, Sig. *Fortunato Queriau e Domenico Pappalardo*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Scipione Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

BROWEN, sotto il nome di MORTON, intendente delle terre di Mac-Derby,
Signor *Beneventano*.

EDITTA, sua nipote,
Signora *Gruitz*.

LOUBOURGH, capitano della Yeomanry,
Signor *Salveti*.

BRIGIDA, serva di Morton,
Signora *Salveti*.

PATRICK, servo di Morton,
Signor *Ceci*.

TOM, familiare del Castello di Glare-Lock,
Signor *Benedetti*.

CLIFFORD, ladro
Signor *Rossi*.

GIORGIO CLIFFORD, ladro
Signor *Fraschini*.

CORO E COMPARSE

Guardie della Yeomanry, Contadini della fattoria di Mac-Derby, Altre guardie della Yeomanry,
provenienti da Glare-Lock.

*L'avvenimento ha luogo in un Castello di Mac-Derby, al Nord della Scozia, e nelle di lui vicinanze.
Epoca l'anno 1746.*

ATTO PRIMO.
EDUARDO STUARD.
SCENA PRIMA.

Orrida selva: le torri del Castello di Glare-Loch soverchiano le cime degli alberi; in maggior distanza vedesi una striscia di mare.

È notte, e mugge furiosa tempesta: quando essa comincia a placarsi odonsi per la foresta ripetuti fischi, arrivano quindi alcuni uomini coverti di lunghi mantelli, altri ne sopraggiungono. Clifford è coi primi: tutti recano forzieri, masserizie, vasellami d'argento, ed altri oggetti preziosi.

CLIFFORD ED I PRIMI ARRIVATI

(A voce bassa, sporgendo le teste verso quei che sopravvennero.)

Scozia, ed Irlanda.

GLI ALTRI *(c. s. rispondendo al motto d'ordine.)*

Mar, terra, e cielo.

I PRIMI

Siam fuor di rischio? V'insegue alcuno?

GLI ALTRI

No: ci covriro di doppio velo

Il fitto bosco e l'aer bruno.

TUTTI

Il colpo è fatto: la ricca preda

Esserne tolta omai non può.

Breve riposo per noi succeda

Ai gravi stenti che ne costò. *(Albeggia.)*

CLIFFORD

Ma qui Giorgio non veggo.

GLI ALTRI

Non è fra noi.

CLIFFORD

Non è fra voi? Codardi!

Lo avreste abbandonato

Solo in qualche periglio? Il vostro capo!

Il più onesto dei ladri! Andiam... si cerchi...

GLI ALTRI

Eccolo.

CLIFFORD

È desso...

SCENA II.

Giorgio e detti.

GIORGIO

Amici...

CLIFFORD

Il tuo ritardo

In sospetto mi tenne...

Sei commosso!...

GIORGIO

Pur troppo!

GLI ALTRI

Ah! di... che avvenne?

GIORGIO

Sconvolti ancor fremevano
Dell'Oceano i campi,
Ruggiva il tuono, assiduo
Piovea baglior di lampi,
Quando infelice naufrago
Vidi lottar con l'onda...
A lui soccorsi... il misero
Giunse a toccar la sponda,
Ma fra gli estremi aneliti
In me gli sguardi affisse –
La suora mia!... deh! recale
Tu... questo... anel... – mi disse...
E più non disse! Il brivido
Di morte lo agghiacciò!...
Ah! la primiera lagrima
Sul ciglio mio spuntò! –

GLI ALTRI

A lui pace, a noi salute:
Or le tazze siano empiute,
E fra i canti ed il liquore
Si rallegrì il tuo pensier.

GIORGIO

Sì: versate... In me il dolore
È baleno passeggiar!

(Con subita vivacità: gli altri sturano bottiglie tolte fra le cose furate, e ne ricolmano bicchieri d'argento.)

Vino è questo di Madera
Mai l'egual non si libò!
Sente un poco di galera,
Perché a lungo il mar solcò.
Tracannato a larghi sorsi
Esso ha magico poter.
Queta incomodi rimorsi,
La paura fa tacer.

(Il Coro ripete gli ultimi versi, vuotando e riempiendo i bicchieri a più riprese.)

Del bicchier si veggia il fondo,
Alla gioja s'apra il cor.
Se vogliamo è nostro il mondo,
Degli arditi il mondo è ognor.
Egli è ver che può il men destro
Sul patibolo finir.
Ma di febbre, o di capestro,

L'uomo è nato, e dee morir!

(L'orgia è al suo colmo, parecchi sono ebbri.)

CORO

Viva, viva il buon liquor...

Camerata, non urlar...

Oh! che caldo, che vapor!

Siamo in terra, o siamo in mar?

Oh leggiadra per mia fe!...

Scende il Cielo... e fugge il suol...

Tutto balla... intorno a me!

Veggo insiem la luna... e il sol!

GIORGIO e CLIFFORD

(Nelle viscere il liquor

Incomincia a fermentar!

Ai cervelli di costor

La furlana fa danzar!)

Ehi! giudizio! state in piè.

O bacciar volete il suol?

Notte già per voi si fe,

Ed appena spunta il sol!

(I più avvinazzati sdrajansi per terra, ed a poco a poco s'addormentano, altri si appoggiano qua e là, sui fusti degli alberi, alcuni riprendono le armi, e pongonsi in fondo, a guisa di vedette.)

CLIFFORD

E come trarli a bordo

Così briachi?

GIORGIO

Lascia pure al vino

Il suo breve dominio: trincerati

Qui siam. Frattanto a visitar m'accingo

Il vicino castello.

CLIFFORD

Eh! bada Giorgio! in quello

Squadra convien d'armati, a cui s'impone

Di perseguirci!...

GIORGIO

Adoprero l'ingegno.

CLIFFORD

E dovizia tu n'hai!

Senza versar giammai

Goccia di sangue, le più ardite imprese

Condur sapesti! Una benigna stella

A me ti dava, e lodo ognor me stesso

Che il mio nome ti porsi, ed il comando

Della brigata.

GIORGIO

Io vado...

(Ripigliando il suo mantello.)

I sentieri più cupi
Terrò per folte macchie, e per dirupi,
Evitando i Dragoni
Di Cumperlandia, che sull'orme stanno
Del Pretendente.

CLIFFORD

Al merto, sia propizio

Il fato.

GIORGIO

Riedo in breve: addio.

CLIFFORD

Giudizio!

(Giorgio parte.)

SCENA III.

Salone antico nel Castello di Mac-Derby: finestre in prospetto, e quattro porte laterali: l'ultima a sinistra dello spettatore conduce all'esterno.

MORTON

A tante mie sciagure
Un'ultima la sorte accumulata
Ne avria? La nave, che uragan tremendo
Del mar ne' gorgi seppellì, giungea
Da Nuova-Yorck!... Un fero
Presagio al cor mi dice
Che dell'estinta suora mia periva
Su quella nave il figlio... In mezzo all'onde
Parmi vederlo!... parmi udirne il grido,
Misto coi venti, rimbombar sul lido!
Nel periglio, forse a nome
Ei chiamò la genitrice...
E il respir dell'infelice
Soffocò per sempre il mar!...
Tale idea mi fa le chiome
Sulla fronte sollevar!
(Cadendo su d'una seggiola: momenti di silenzio.)
Ognor d'amare lagrime *(Sorgendo.)*
Aspersi queste luci!
Pietà, Signor, d'un misero
Che implora il tuo poter.
Il sospirato giovane
Tu salvo a noi conduci...
Fammi una volta spargere
Lagrime di piacer.

SCENA IV.

Editta, Brigida, parecchie contadine della fattoria e detto.

EDITTA

Caro zio... (*Abbraccia Morton, quindi getta il suo cappellino di paglia su d'una tavola.*)

MORTON

D'onde vieni?

BRIGIDA

Ella sperava

Che giungesse il fratello...

EDITTA

Ad incontrarlo

Uscimmo...

MORTON

Sconsigliate!

Son le piagge infestate

Di ladri: essi aggredian la scorsa notte

Di Glare-Lock il castello, e osaste!...

EDITTA

I ladri

Non rubano fanciulle.

MORTON

Un servo indaga

La riva, onde scoprir se fugge il prence

Allo sdegno nemico:

Da lui novella forse avrem d'Enrico.

EDITTA

Io nol conosco, è ver, ch'ei fanciulletto

Partì col nonno, eppur scorsi tal volto,

Tai dolci sguardi, ch'io... – M'ascolta.

MORTON

Ascolto.

EDITTA

Giunte là, dove il sentiero

Fra le rocce più s'innalza,

Noi vedemmo uno straniero

Scender giù di balza in balza;

Dal suo volto giovanile

Traspariva ardir gentile;

Grandi e neri gli occhi avea,

Folti crini all'aura sparsi...

Più leggiadro non potea

Un fratello immaginarsi!

Già del cor seguendo i moti,

– Caro Enrico! – io dir voleva,

Nel fervor di sensi ignoti

Già le braccia io gli stendeva,

Ma un picchetto di Dragoni

Scalpitar s'udì repente,

Fra i cespugli ed i burroni
Egli sparve immantinente...
Mi fu vano l'aspettarlo,
Più nol vidi ritornar...
Ah!... non posso... rammentarlo,
E... il... singhiozzo... raffrenar...

MORTON

Ma via, nipote acquetati:
Il tuo cordoglio è strano.
Qual hai ragion per credere
Ch'ei fosse il tuo germano?

BRIGIDA, CORO

Esser potea l'incognito
Un malvivente ancor.

MORTON

È ver!

EDITTA

Non è possibile.

MORTON

Chi te ne accerta?

EDITTA

Il cor.

Egli apparve, e il sol brillò.
Più ridente il ciel si fe:
Egli apparve, e in me sembrò
Suscitarsi un'altra me.
Quale affetto il cor provò
No, che il labbro dir non sa...
Come allora palpitò
Palpitato mai non ha.

BRIGIDA, MORTON, CORO

Spera in lui che tutto può,
Che i tuoi voti ascolterà.

(Le donne si ritirano con Editta.)

SCENA V.

Capitano e detto.

CAPITANO *(Ad alcune guardie, che lo seguono.)*

Ronda lungo i fossati,
Vedette sulle mura, caricati
A doppia palla gli archibugi.
(Le guardie si ritirano.)

Amico.

(Avanzandosi, e porgendo la destra a Morton.)

Il quartier generale,
Come bramaste, qui fissai.

(Giorgio s'è inerpicato ad una finestra.)

MORTON

Nè senza

Cagion possente fu la brama. *(Siedono.)*

In queste

Mura... lo credereste?

Un tesoro si cela! *(Con circospezione.)*

CAPITANO

Un tesoro!... Fia ver?...

MORTON

Degli Stuardi

Le gemme... Il consiglier del Prence, innanzi

L'orrida pugna di Culloden, volle

Ch'io le serbassi, e renderle non deggio

Che al Pretendente, o a lui...

(Giorgio sparisce, Morton scorrendo avanzarsi Editta, fa cenno al Capitano di custodire il segreto, ed egli, parimenti a cenni, lo rassicura.)

SCENA VI.

Editta e detti.

CAPITANO

Mia bella fidanzata... *(Andandole incontro.)*

EDITTA

(Oh! qui costui!)

(Rispondendo con mal garbo al di lui saluto.)

(Che tedio!)

(Ripone sul tavolino un servizio di tè, recato da essa, ed accenna di versare per Morton.)

MORTON

Lascia...

EDITTA

Tu non vuoi!

CAPITANO

Ma siete

Oggi d'un mal umor!...

MORTON

Sì: l'incertezza!...

Questo fatal naufragio!... Ah! palpitando

Sto pel nipote!

CAPITANO

In vero!...

MORTON

A me spirando

La madre il confidava,

E desiò che a lui mandata fosse

La nuzial sua gemma...

Oh! non sarian le prime

Lagrima agli occhi miei
Dal mar strappate! Giovinezza in volto
Ancor mi sorridea, quando a celarmi
Di crudeli nemici
L'ira m'astrinse... ad un congiunto il figlio
Lasciar fu d'uopo... – Ahi! misero! – il naviglio
Su cui fuggir, tempesta
Orribile sommerse!
CAPITANO

Ah! vi compiangio!...

E voi?...

MORTON

Sott'altro nome
Evasi dall'Irlanda, e qui la suora
M'accolse, ove le terre amministrando
Del generoso Mac-Derby, successi
Al consorte di lei, già nell'avello
Disceso.

SCENA VII.

Brigida, quindi Giorgio e detti.

BRIGIDA

Uno stranier giunto al castello
Cerca di voi. (*A Morton.*)

MORTON

S'avanzi.

BRIGIDA

È il giovin di poc'anzi. (*A Editta.*)

EDITTA

Oh! (*Ad un cenno di Brigida s'inoltra Giorgio scortato da guardie.*)

GIORGIO

(Dessa!)

(*Riconoscendo Editta. Morton fa segno alle guardie, le quali si ritirano con Brigida.*)

MORTON

Ebben?

GIORGIO

Fidarmi

Poss'io? (*Gettando un'occhiata sul Capitano.*)

MORTON

Voi lo potete.

GIORGIO

Eduardo Stuard in me vedete!

(*Sviluppandosi del mantello, che lo copriva fin sotto gli occhi.*)

EDITTA

Oh Ciel!...

CAPITANO

Che!

MORTON

Voi medesimo!...

Altezza!...

EDITTA

Altezza!...

CAPITANO

Altezza!...

GIORGIO

Sorgete. (*Atteggiandosi dignitosamente.*)

CAPITANO

Ma...

GIORGIO

Silenzio.

Prudenza, segretezza...

MORTON

In quale stato!...

GIORGIO

Ahi misero!

Da legge ria proscritto,

Erro fra balze inospiti,

Fuggiasco, derelitto...

Io, cui nel petto il nobile

Avito ardir non langue!

Cui per le vene circola

Di tanti regi il sangue!

(Per Bacco! a far quel principe

Ho molta abilità)

CAPITANO

(Il cor mi scoppia in lagrime!)

EDITTA, MORTON

(Quanta ho di lui pietà!)

GIORGIO

Ma può l'indugio perdermi:

Uopo è fuggir.

MORTON

Ben dite!

GIORGIO

Lo scrigno mio...

MORTON

Qui rapido

Ve 'l recherò... (*In atto d'uscire.*)

SCENA VIII.

Patrick e detti.

PATRICK

Gioite...

Il Prence a' suoi nemici
Scampava... ei già salpò.

MORTON

Il Prence!

CAPITANO

Ba!

EDITTA

Che dici?

PATRICK

Ecco un suo foglio.

GIORGIO

(Hum!)

CAPITANO

Oh!

MORTON

» Parto, e stringer la mano
D'un fido non potei! Lieve memoria
Vostra nepote accolga. Il mio Sullivan
Riprenderà lo scrigno. Ove si renda
Micidial per voi l'aria scozzese,
Venite in Francia, o cari,
Ed appoggio vi fia nella sventura
Eduardo Stuard.»

(Patrick porge a Editta un involto, contenente una catena d'oro, quindi parte.)

CAPITANO

A dirittura!

(Tutti gli sguardi si rivolgono a Giorgio.)

GIORGIO

(Alla sprovvista, ohimè, son colto!
Fra le mie reti, eccomi avvolto! –
Se di proteggermi fortuna è stanca
La faccia franca = salvar mi può!)

EDITTA

(Son dunque gli uomini tanto bugiardi!
Ed io fidava nei dolci sguardi!
Nel primo incontro, oh quanto errai!
Mal cominciai, = mal finirò!)

CAPITANO

(Oh poffar Bacco! di me burlarsi!
Del grado mio nulla curarsi!
Ragion d'oltraggio così villano,
Col ferro in mano = gli chiederò.)

MORTON

(Ho dunque accolto un mentitore!
Pur la sua voce mi scese al core!
Nell'alma io provo a quell'aspetto

Potente affetto = che dir non so!)

CAPITANO

Altezza! *(In tuono derisorio.)*

GIORGIO *(Con la massima disinvoltura.)*

Dunque il principe

È salvo!

CAPITANO

Certamente.

EDITTA, MORTON

Ma voi?...

GIORGIO

Gettar la maschera

Io posso finalmente.

CAPITANO

Che maschera? Rendetemi

Conto... *(Avanzandosi colla mano sull'impugnatura della spada.)*

GIORGIO

Per or tacete. *(Minaccioso.)*

CAPITANO

Per or! *(Tornando al suo posto.)*

GIORGIO

Ma che! l'astuzia

Ancor non intendete?

EDITTA, MORTON

E qual?

GIORGIO

Di Cumperlandia

Ad ingannar la gente,

Io finì il prence, ei celere

Fuggì pel continente.

MORTON

Fia vero!...

EDITTA

Ah! sì...

CAPITANO

Bravissimo!

GIORGIO

Allontanarmi or deggio...

EDITTA

Ei parte!

CAPITANO

Andar può libero.

MORTON

Eppure...

GIORGIO

Addio... *(Porgendogli la destra, in atto d'accomiarsi.)*

MORTON

Che veggio! (*Osservando l'anello ch'è in dito a Giorgio.*)

L'anel!...

CAPITANO

L'anello!...

MORTON

Ah! miralo...

EDITTA

È desso!

CAPITANO

Desso!...

EDITTA

Enrico...

CAPITANO

Enrico!... Ed è possibile!...

EDITTA

Fratel!...

MORTON

Nipote!...

CAPITANO

Amico!...

GIORGIO

Io?...

EDITTA

Tu.

MORTON

Che val nascondersi?

EDITTA

Quel cerchio ti fe noto.

GIORGIO

(Comprendo!) Più resistere

Non so del sangue al moto!

Sorella mia...

MORTON

Qual tenera

Sorpresa!...

CAPITANO

Chi è di là?

(*Chiamando d'ogni parte, con quanto fiato ha nella gola.*)

SCENA IX.

Brigida, Patrick, Coro e detti.

CAPITANO

Enrico...

BRIGIDA, PATRICK, CORO

Ebben?

CAPITANO

Che giungere

Dovea...

BRIGIDA, PATRICK, CORO

Sì?

CAPITANO

Giunse: è qua:

MORTON, EDITTA

Oh! quante amare lagrime

Per te versai finora!

Un'altra volta abbracciami

Un'altra volta ancora...

No, della mia letizia...

Non v'ha, non v'ha maggior!...

Co' suoi frequenti palpiti

Non mi deluse il cor!

GIORGIO

Oh! quanto per ascondermi

Quanto penai finora!

Un'altra volta abbracciami *(A Morton.)*

Quale momento, o suora... *(A Editta.)*

No, che più vivo giubilo

Non ho provato ancor!...

M'ingerisca un fulmine,

Se non ti parla il cor.

CAPITANO

Con me non giova il fingere,

Esser non giova astuto!

Al più leggiero indizio

Io l'ho riconosciuto!

Su via, la man tocchiamoci

Un'altra volta ancor.

È il re dei galantuomini: *(Al Coro.)*

A lui si renda onor.

BRIGIDA, PATRICK, CORO

Vi trasse il ciel propizio

Alfin dei vostri accanto.

Come arrivaste, o giovine,

Qui sospirato e pianto!

Rompa in un grido unanime

La gioja d'ogni cor:

Plauso, fortuna al reduce,

Vita tranquilla, e onor.

(Tutti sono intorno a Giorgio, altri lo abbraccia, altri lo bacia, altri gli stringe la mano: la gioja é universale.)

FINE DEL PRIMO ATTO.

ATTO SECONDO.

LA CHIAVE.

SCENA PRIMA.

Salone, come nell'Atto primo.

GIORGIO

(Avanzandosi furtivo.)

Ove fia delle gemme il nascondiglio?...

È periglio l'indugio! ed è periglio

Maggior della ragazza

L'aspetto lusinghier!...

SCENA II.

Clifford e detto.

GIORGIO *(Vedendo Clifford, che si è presentato alla finestra.)*

Che ardisti?

CLIFFORD *(Balza dentro con impudente sicurezza.)*

Ebbene?

GIORGIO

Ho di pingue bottin liete speranze:

Ma non potei finor...

CLIFFORD

Come!... Ozioso!

Invan l'ora spendesti?

Figlio, ah! figlio, e son questi

Delle mie cure i frutti?

(Lo abbraccia, ed intanto gli tasta le scarselle al di fuori.)

Nulla!... nulla!...

Sulle guancie, per te, bruciar mi sento

Il foco del rossor!

GIORGIO

Vanne in galera

Co' tuoi sermoni. Presto,

Di qui sparisci: subissar ne puote

La tua presenza.

CLIFFORD

Con le mani vuote

Dovrò partirmi... *(Scorge la catena d'Editta, rimasta sulla tavola.)*

E questa

Non la vedevi?

GIORGIO

La catena!...

CLIFFORD *(Intascandola.)*

Or via:

Dirò che tu l'hai presa, onde i compagni

Non ti perdan la stima.

(Montando sulla finestra.)

GIORGIO

No... ferma... odimi prima... *(Clifford sparisce.)*

Ribaldo!... *(Impugnando una pistola.)*

Editta! *(Ripone l'arma frettolosamente.)*

SCENA III.

Editta e detto.

EDITTA

La tua stanza Enrico, *(Segnando la prima a sinistra, dond'è uscita.)*

È pronta: ma lo zio

Brama parlarti, anzi che gli occhi al sonno

Tu chiuda.

GIORGIO

Ebben, lo attenderò.

EDITTA

(Prendendolo sotto il braccio.)

Fratello

M'ami?

GIORGIO

E quanto! *(Con fuoco.)*

EDITTA

Se m'ami

Una prova ne voglio.

GIORGIO

Ah! di: che brami?

EDITTA

Io son donna, e le donne

Prendon marito.

GIORGIO

È ver.

EDITTA

La destra offerta

D'un tal mi venne; io l'accettai, che ignoto

M'era dover la sposa

Lo sposo amar.

GIORGIO

Poi?

EDITTA

L'apprendea.

GIORGIO

Tu forse!...

EDITTA

Quel tal non amo.

GIORGIO

E vuoi?

EDITTA

Che tu mi sciolga

Dall'impegno.

GIORGIO

Lo sposo?

EDITTA

È il Capitano.

GIORGIO

Il Capitan!... Lo ammazzo! (*Impetuosamente.*)

EDITTA

Ah! no... (*Spaventata.*)

GIORGIO (*Calmandosi.*)

Lo getto dal balcon.

EDITTA

Sei pazzo!

GIORGIO

Te sposar? colui? No dico,

O per tutte le tempeste!...

EDITTA

Taci...

GIORGIO

Giuro...

EDITTA

Taci, Enrico,

Che maniere son mai queste?

Io non vo che mio fratello

Giuri al par d'un rinnegato.

(*Scherzando co' suoi capelli.*)

Guarda un po! non hai capello

Che non sia disordinato!

GIORGIO

Io non bado a tal freddura...

EDITTA

D'ogg'innanzi fian mia cura...

(*Aggiustandoli.*)

GIORGIO

Il tuo sguardo è sì eloquente!...

EDITTA

Spira il tuo sì grato ardor!...

A 2

Ei ricerca dolcemente

Ogni fibra del mio cor!

EDITTA

(*Rassettandogli il vestito, trova la pipa.*)

E la giubba... Che cos'hai?

GIORGIO

Ah! la pipa... non la vedi!

EDITTA

Tu fumar? No, no giammai...

GIORGIO

Lascia star...

EDITTA

Se non la cedi,

Io sarò con te sdegnata.

GIORGIO

Via, più tardi...

EDITTA

Adesso, adesso.

GIORGIO

Ah! ragazza... *(Con debole resistenza.)*

EDITTA

Confiscata.

(Gliela toglie, e la ripone.)

GIORGIO

(Non conosco più me stesso!)

(Toccandogli la cintura, trova le pistole.)

EDITTA

Che! Pistole?

GIORGIO

Sì....

EDITTA

Ammazzarmi

Vuoi tu forse?

GIORGIO

Che ammazzarti!

EDITTA

Le deponi: con quell'armi

Avrei tema d'abbracciarti.

Ubbidisci.

GIORGIO

Ma...

EDITTA

Ostinato!...

GIORGIO

Senti pria...

EDITTA

Non sento nulla!

(Giorgio cede le pistole, essa le pone sul tavolino.)

GIORGIO

(Ecco un ladro svaligiato!

E da chi? Da una fanciulla!) –

Dunque il vecchio capitano?...

EDITTA

M'è increscioso; l'intendesti.

GIORGIO

Ma lo sposo, al tuo germano
Dir lo puoi, come il vorresti?

EDITTA

Come? (*Imbarazzata.*)

GIORGIO

Pensa.

EDITTA

– Lo vorrei...

Come te. (*Teneramente.*)

GIORGIO

Davver! (*Commosso.*)

EDITTA

Davvero.

Ma trovar non lo potrei
Se cercassi il mondo intero.

GIORGIO

Quindi?

EDITTA

Quindi con lo zio,

Al tuo fianco rimarrò.

GIORGIO (*Con trasporto di gioja.*)

Al mio fianco!... al fianco mio!...

Sì, con te... per te vivrò.

EDITTA

Teco per sempre unita...

GIORGIO

Teco per sempre insieme...

A 2

Pene, contenti, e speme

Dividerò con te.

Sarà per me la vita

Un'estasi, un incanto!...

Fino il morirti accanto

Dolce sarà per me! (*Editta si ritira.*)

GIORGIO

Ed i compagni, e la mia vita! Il senno
Parmi smarrir!...

SCENA IV.

Morton e detto.

MORTON

Nipote?

GIORGIO

Signor? (*Ricomponendosi.*)

MORTON

D'alto momento
Per la quiete mia,
È ciò, che vengo a dirti! Odi.
GIORGIO

(Che fia!)

MORTON
Pende nella tua stanza
L'immagine del primiero
Giacomo; il quadro vien rimosso, e lascia
Un armadio veder: colà nascosi
Del Principe lo scrigno. A te ne porgo,
Qual di sacro deposito, la chiave!
(*Ponendola nella destra di Giorgio.*)

GIORGIO
(Ah!...) (*Con un movimento di gioja.*)

MORTON
Giovin sei, pronto, animoso: e meglio
Puoi tu, che stanco veglio,
Custodir quel tesoro. Ah! di vergogna
Morrei, se nol potessi
Render, qual mi fu dato! (*Giorgio si turba.*)
Altro non dico.

Di mia sorella figlio
Tu sei! Chiuder tranquillo io posso il ciglio
La prima notte al sonno,
D'allor che veglio quelle gemme! (*Ritirandosi.*)
Oh! pria

Ch'abbian riposo i travagliati spirti
Implorar vo l'Eterno, e benedirti
(*Fa porre Giorgio in ginocchio, quindi protende la mano sul di lui capo.*)

Figlio, col labbro mio
Ti benedica Iddio:
A' tuoi disegni arrida
Fausta la sorte ognor,
Ma la virtù, l'onor,
Ti sien di guida
(*Alzando gli occhi al Cielo, e con la più tenera espressione.*)

Deh! serba tu che il puoi
A lungo i giorni suoi:
Pel figlio che perdei
Lo chiedo a te, Signor...
Serbali a prezzo ancor
De' giorni miei.
(*Lo alza; lo abbraccia affettuosamente: imprime un bacio sulla di lui fronte, quindi si ritira.*)

GIORGIO
(*È rimasto immobile: tacite lagrime gli scorrono per le guance.*)
Ed un ladro son io! – Lo sono...

(Asciugandosi bruscamente gli occhi.)

È questa

L'ambita chiave! Non tardiam... lo scrigno

S'invola: *(Prende un lume e s'incammina alla stanza designata.)*

E quando all'infelice vecchio

Fia domandato? Ei ne morrà!... – Ch'ei mora.

(Con impeto di mal umore.)

A me che importa? – A me che importa! Ed ora

Mi benedisse! m'abbracciò qual figlio!...

– D'obbrobrio io lo ricopro!

A perir disperato io lo condanno!

Condanno al pianto Editta!... – L'universo

Non ha, non ha tesoro

Che valga di quel ciglio

Una lagrima sola! È foco ardente

Questa chiave ch'io stringo...

(Correndo alla finestra.)

Il fiume scorre

Quinci dappresso...

(Slancia la chiave al di fuori.)

Invano,

Benedetto non fui!

(Con quella indefinibile gioja, onde una buona azione è premio a se stessa. –

Odesi la voce del Capitano, qual di persona affaccendata, che dia molti ordini confusamente.)

Del Capitano

Parmi la voce udir!

SCENA V.

Capitano e detto.

GIORGIO

Che fu?

CAPITANO

Li prendo!

GIORGIO

Ma chi?

CAPITANO

Giorgio ed i suoi!

GIORGIO

Come!

CAPITANO

Imboscati

Sono a Blach-Hill: n'ebbi rapporto.

(Odesi lontano squillo di corno.)

Ascolta

L'ordinario segnal, quando alcun d'essi

Lavora nei dintorni!

(Lo squillo vien ripetuto.)

GIORGIO

(Appellan me!) (Inquieto.)

Voi dunque?

CAPITANO

Immantinente

Svegliata ho la mia gente...

S'arma ciascun, s'imbrigliano i destrieri.

Nel bujo i masnadieri

All'impensata coglierem.

GIORGIO

(Degg'io

Salvarli!...)

CAPITANO

A guardia del castello intanto

Rimaner tu potrai...

GIORGIO

No, no, seguirvi

È mio pensier... V'è tale, a cui gli orecchi

Desio tagliar.

CAPITANO

Tagliali pur. Fia questa

La mancia di Clifford. *(Battendo sulla spada.)*

GIORGIO

E ravvisarlo

Potrete?

CAPITANO

Sì: mandati

Mi furo i connotati

Del mariuol. *(Traendo un foglio suggellato.)*

GIORGIO

(Che sento!...)

CAPITANO *(Aprendo la carta.)*

Eccoli...

GIORGIO

Adesso

È mestieri occuparci

Dell'attacco.

CAPITANO

Ma innanzi... *(In atto di leggere.)*

GIORGIO *(Levandogli la carta.)*

A piè del foglio

La nostra marcia regolare io voglio.

(Siede presso il tavolino, e con la penna trincia linee sulla parte inferiore del foglio.)

CAPITANO

Chioma oscura...

GIORGIO

È questo il piano.

CAPITANO

Occhio...

GIORGIO

Attenti, Capitano!

Delle rocce pe'l cammino,

Giungerem presso il molino...

CAPITANO

Occhio nero...

GIORGIO

Ecco il declivio.

CAPITANO

Colorito...

GIORGIO

Ed ecco il trivio.

CAPITANO

Bruno...

GIORGIO

Quinci alla pianura,

Giù calando per la valle...

CAPITANO

Cinque piedi la statura,

Ed un pollice...

GIORGIO

Alle spalle

I nemici assaliremo.

(Simulando d'essere preoccupato, invece del vasetto della sabbia, prende il calamajo e versa l'inchiostro sulla carta.)

CAPITANO

Oh! l'inchiostro!...

GIORGIO

Non è niente.

CAPITANO

Come no?

GIORGIO

Ripareremo...

(Finge asciugare, ed invece imbratta vieppiù la pagina.)

CAPITANO

Bel riparo veramente! *(Mostrando il foglio tutto annerito.)*

Ah! che tutt'i connotati

Distruggesti!

GIORGIO

Tutti?

CAPITANO

Sì. *(Con malumore.)*

GIORGIO

Poco male: registrati

Io li serbo...

CAPITANO

Dove?

GIORGIO (*Toccandosi la fronte.*)

Qui.

Chioma bionda.

CAPITANO

No, davvero:

Chioma oscura,

GIORGIO

Bionda.

CAPITANO

No.

GIORGIO

Occhio azzurro.

CAPITANO

Azzurro! Nero.

Occhio...

GIORGIO

Azzurro.

CAPITANO

Nero.

GIORGIO

Oibò.

CAPITANO

Colorito...

GIORGIO

Bianco.

CAPITANO

Bruno.

La statura...

GIORGIO

Quattro piè.

CAPITANO

Quattro! Aggiungine ancor uno.

Cinque.

GIORGIO

Quattro.

CAPITANO

Cinque.

GIORGIO

Tre.

CAPITANO

Già li piglio tutti quanti,

E il birbon conoscerò.

Questo capo di briganti

Per la gola appenderò.

GIORGIO

(Oh! che turbine di botte
Sul tuo corpo scaglierò!
Rammentar di questa notte
Sin che vivi ti farò!)

SCENA VI.

Terrazzani armati, che si avanzano a tamburi battenti, poi Morton, Editta, e Brigida.

CAPITANO

Sentite, un po' che strepito
Questi orecchiuti or fanno!

GIORGIO

(Ciò può giovar!...)

CAPITANO

Di battere

Cessate col malanno.
A un miglio di circuito
Avran quei suoni uditi
E come più sorprendere
Potremo i fuorusciti?

GIORGIO

Meglio! un completo esercito
Così parremo ad essi,
E non sapran resisterci
Dalla paura oppressi.

CAPITANO

Capisco! ma...

GIORGIO

Diamine

Avreste mai timore?

CAPITANO

Timore! Io? Cospettissimo!...

MORTON, EDITTA

Che avvenne?

BRIGIDA

Qual rumore!

CAPITANO

Ai ladri l'esterminio
Portiam.

EDITTA

Tu pure?... (*A Giorgio.*)

GIORGIO

I miei,
Vilmente nel pericolo,
Abbandonar potrei?

MORTON

Uopo è che vada.

EDITTA

Un brivido

Mi scorre in mezzo al cor!

CAPITANO

Che più si tarda? Io gravido

Son di guerresco ardor!

All'armi... corriamo... seguitemi arditi,

Del duce l'esempio v'infiammi, v'inciti.

Già piombo sui ladri, già l'orda sbaraglio,

La incalzo, la premo, a pezzi la taglio.

Mi cingo d'allori, mi copro di gloria...

In breve la storia = di me parlerà!

GIORGIO

Battete i tamburi, le trombe suonate,

Un grido guerriero all'aure innalzate

E all'orda nemica discenda nel core

Scompiglio improvviso, immenso terrore,

Giammai non sorrise vittoria più certa.

(Io spero che all'erta = gli amici son già)

MORTON, EDITTA

O Cielo pietoso, Enrico proteggi,

Nell'aspro cimento lo guida, lo reggi.

A nostra salvezza impugna la spada, (*A Giorgio.*)

Combatti, disperdi l'iniqua masnada,

Ma tempra degli anni il troppo bollore...

Rammenta qual core = tremando qui sta.

CORO

All'armi... corriamo... seguiamolo arditi,

Del duce l'esempio ne infiammi, ne inciti.

Già l'orda è percossa, è già sbaragliata,

Già trema, già fugge a pezzi tagliata,

È nostro il terreno... Vittoria, vittoria!...

In breve la storia di noi parlerà!

(*Giorgio esce il primo, con la massima velocità, quindi il Capitano e la sua gente.*)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
LO SCOPRIMENTO.
SCENA PRIMA.

Sala gotica. In prospetto, a manca dell'attore, l'ingresso, a dritta cancelli del parco; lateralmente, dopo i cancelli, porta vetrata, per cui si discende al mare, e finestra; dall'opposto lato due porte conducenti all'interno.

Brigida e Terrazzani.

BRIGIDA

Ma vinceste?

CORO

(Or l'uno, or l'altro confusamente.)

Non credo... perchè...

BRIGIDA

Foste vinti?

CORO

Ciò dir non si può!...

BRIGIDA

E l'attacco?...

CORO

L'attacco... cioè!...

BRIGIDA

Vi fu sangue?

CORO

No... – Sì...

BRIGIDA

(Con impazienza.)

Sì, o no?

CORO

Come tarda a comprender sei tu!

Uno sparo, un rimbombo s'udì...

Fu battaglia, e battaglia non fu...

Sì marciò, si gridò... si fuggì.

(Odesi una marcia di cornamuse.)

BRIGIDA

Chi vien?

SCENA II.

Patrick poi Tom, conducendo le guardie urbane di Glare-Lock e detti.

PATRICK

Giunge un rinforzo

Da Glare-Lock.

TOM

Alto. *(Avanzandosi.)* In armi

Si volle Tom, ed io son qua: del resto

Camerate, protesto,

Che se veggo soltanto
Giorgio Clifford, andrò lontan, fintanto
Che mi portin le gambe!

PATRICK

Coraggioso!

TOM

Eh! tu non sai!... Quando dall'orda invasi
Fummo, portai veloce
In cantina gli argenti, e me ne stava
Dietro una botte accovacciato... ed ecco
Un giovine Gradasso
Precipitarsi abbasso
Una face stringendo!
Egli mi scorge,
E gridando: assassino,
Deluder tu volevi
Giorgio Clifford? un pugno tal m'appicca
Sull'occipizio, che veder mi parve
Luna e stelle danzar per la cantina! –
Così mi basta!

PATRICK

Orsù Brigida, intanto
Che rieda il Capitan d'ala un bicchiere
Si porga lor.

BRIGIDA

Venite.

TOM

Alla gloria, compagni! Eccoci.
(*A Brigida e seguendola con la sua gente.*)

SCENA III.

Morton e detti, poi Capitano.

MORTON

Ah! dite.

Enrico?

PATRICK

Io l'ho veduto: egli montava
Il vicin picco, donde
Scorger l'imbarco, qual ei n'ha speranza,
De' masnadieri.

MORTON

E il Capitan?

CAPITANO

(*Uscendo.*)

Presente.

(*Egli è tutto inzaccherato, e cammina a stento.*)

PATRICK

Come siete malconcio!

CAPITANO

Proventi della guerra!

MORTON

Ma insomma, i fuorusciti?...

CORO

Essi...

CAPITANO

Tacete.

Da me fil, fil tutto il racconto udrete. (*A Morton.*)

Era il Ciel sì cupo e fosco

Quale un forno allor ch'è spento!

Per la valle, i miei, nel bosco

Mi seguian con ardimento...

"V'arrendete." Così dire

Ci sentiam da quei banditi;

Ed invece d'assalire,

Siam noi stessi gli assaliti!

Non risposi, ma d'un tratto

Scaricai la carabina...

Oh! che mai lo avessi fatto!

Qui comincia la rovina!

Spaventate le marmotte

(*Accennando verso il Coro.*)

Danno a gamba per la valle...

Piovon botte, botte e botte

Tutte qui sulle mie spalle!

Ed in tanto parapiglia

Un briccon mi salta in groppa...

Mi fa perdere la briglia...

Il cavallo via galoppa...

E quel birbo maledetto,

Senza dire una parola,

Dalle reni stretto, stretto

Mi teneva per la gola;

Fin che giunti ad un burrone,

Che le piogge han fatto stagno,

Capovolto dall'arcione

Mi gettò nel tristo bagno!

Quindi sparve... Da levante

Si mostrava il primo raggio:

Sorsi ardito, e zoppicante

Riedo a voi... Su, su, coraggio!

Vive il duce! vive! e presto

La fortuna cangerà.

Molle, zoppo, lordo, e pesto

Ma non vinto, eccomi qua!

(Passeggiando baldanzosamente, quantunque un po' sciancato, dinnanzi al Coro.)

SCENA IV.

Brigida e detti.

BRIGIDA

Il tempo in cianciafruscole

Spendete pure: il sacco

Ne danno intanto!

MORTON

Spiegati!...

CORO

Che dite mai?

CAPITANO

Per Bacco!

BRIGIDA

L'aureo monil del Principe...

MORTON

Il dono?

BRIGIDA

È svaporato!

MORTON

Come!...

CAPITANO

Fia ver?...

BRIGIDA

Verissimo.

CAPITANO

L'oggetto derubato

Qui vo notarmi, e prenderne

Conto, e ragion...

(Frugandosi nelle tasche, ne cava il taccuino, insieme alla catena d'oro.)

MORTON

Che vedo!

BRIGIDA

È la catena!

CAPITANO

Oh diamine!

Lo credo o non lo credo?

CORO

Voi la rubaste?

CAPITANO

Il fistolo!

Vi sta sospeso un foglio.

CAPITANO

(Spiega un brano di carta che stava attortigliato alla catena, vi getta un'occhiata ed esclama.)

Clifford!

MORTON

Il ladro!

CAPITANO

E scrivere

S'attenta a me!

CORO

Che imbroglio!

CAPITANO

(Legge.)

“Amico pregiatissimo...”

BRIGIDA

Oh! siete amici!

CAPITANO

Eh! zitta.

“Questo monil rimettere

Vi prego a miss Editta,

Che certo per equivoco

Giunse in poter de' miei:

Nel tempo stesso io v'ordino

Di non sposar costei.

Se trasgredite, immergervi

Un ferro in sen prometto,

Vi piaccia i sensi accogliere

Di vera stima e affetto,

Co' quali a voi s'umilia

Giorgio Clifford.”

CORO *(Scoppiando a ridere.)*

Ah... Ah...

BRIGIDA

Oh bella! *(Ridendo anch'essa.)*

MORTON

Temerario!

CAPITANO

Minacce!... a me!... Vedrà!...

(Male articolando, nell'impulso della collera: il Coro e Brigida seguono a ridere.)

L'ira un incendio nel sen mi desta!...

M'ascende il sangue tutto alla testa!... –

Ah! galantuomo di svelta mano,

Tu prendi a gabbo un capitano!

Ma boschi e siepi, valloni e monti

Per acciuffarti io correrò...

Se non t'appicco pria che tramonti,

Me stesso invece appiccherò!

MORTON

(Che mai pretende quest'uomo arcano?...

Chi di tai nozze gli fayellò?)

BRIGIDA, CORO

Ove si lesse foglio più strano?...

Cessar dal riso come si può?...

(Il Capitano si ritira con le guardie: Patrick e Brigida entrano per altra porta.)

MORTON

Questo indugio mi turba!

SCENA V.

Editta, Giorgio e detto, poi Tom.

EDITTA

Il Signorino,

Eccolo è ritornato!

MORTON

Enrico!... *(Colmandolo di carezze.)*

EDITTA

Sì, carezze!

Le merta inver! Cattivo!

Farne tanta paura!... Oh! Siedi... stanco

Poverino esser dei!

GIORGIO

(Più viver senza lei

Non posso!...)

TOM *(A Morton.)*

Il Capitan qui mi destina

Col presidio: le chiavi

A me dunque ... Che!... chi!... *(Vedendo Giorgio.)*

GIORGIO

Ciel!...

TOM

Tu!... tu stesso!...

Salva, salva!... *(Fugge a precipizio.)*

MORTON

Che fu?

GIORGIO

Mi riconobbe!

Perduto io son!

MORTON

Perduto!

EDITTA

Enrico!...

GIORGIO

Lungi... lungi! Avvelenarti

Il mio respir potria!

CAPITANO

Ch'ei non fugga!... Seguitemi... *(Di dentro.)*

GIORGIO

E non hai

Fulmini, irato Ciel?

MORTON

Che dici mai?...

EDITTA

Fratel!...

GIORGIO

Fratello! Ah! no, che tal non sono!

MORTON

Come!

GIORGIO

Ingannati foste.

EDITTA

Ahimè!...

GIORGIO

Son io...

EDITTA

Chi?

MORTON

Finisci.

GIORGIO

– Non puote il labbro mio

Tanta ignominia profferir!

SCENA VI.

Capitano, Terrazzani armati, e detti.

CAPITANO

Parlate...

Ov'è?

MORTON

(M'ingombra un gel!...)

EDITTA

Voi cercate?...

CAPITANO

Egli era qui... Giorgio Clifford.

EDITTA, MORTON

Ah!...

(Guardando Giorgio inorriditi: egli si caccia disperatamente le mani fra' capelli.)

CAPITANO

(Volgendosi a Giorgio.)

Dunque?...

EDITTA

(Temendo che lo stato di Giorgio non lo ponga in sospetto, dice prestamente.)

Io vidi uno stranier ... colà, nel parco

Entrò veloce.

CAPITANO

Andiam... L'ho colto al varco!

(Corre nel parco, seguito dalla sua gente.)

MORTON

(Piano, e rapidamente a Giorgio mentre Editta s'è avvicinata ai cancelli, aspettando che il Capitano si allontani con la sua gente.)

E quella gemma.

GIORGIO

Un naufrago spirante

A me la porse...

MORTON

(Vedendo accostarsi Editta.)

Basta.

EDITTA

Omai son lungi...

MORTON

Fuggi, sottratti a lor. *(Senza guardarlo.)*

GIORGIO

Di qui non movo.

EDITTA

Che dici?...

GIORGIO

L'esistenza a me si tolga:

Io l'abborrisco!... Ah! vi conobbi, e il core

Nuovi affetti conobbe... arsi d'amore,

Virtù compresi, e detestai l'iniqua

Mia vita... Oh tardo pentimento!... e vano!

MORTON

Vano e tardo giammai

Non fu sincero pentimento!... *(c. s.)*

GIORGIO

E come?

A tutti odio, ribrezzo

Io destò!

EDITTA

(Non a tutti!) (Ingenuamente.)

GIORGIO

Eppur fu mia

La colpa, se fanciullo, ed in balia

Di perduti compagni, a me non disse

Un padre: figlio, sul mio nome il segno

Tu dell'infamia stampi,

Di duol morrà tua madre?... – Ah! quest'accento

M'avria salvato!

EDITTA

(Lacerar mi sento!...)

MORTON

Tu dunque il padre?...

GIORGIO

Non conobbi! e salvo

Per celeste portento,
Dal furioso mar, predato, insieme
Ad un vecchio congiunto,
Fui da ladroni, sulla riva sparsi.

MORTON

(Oh Dio...)

GIORGIO

Ben, fatto adulto,
Del genitor, per tutta
L'Irlanda ricercai... ma invan!

MORTON

L'Irlanda!

EDITTA

Udisti?...

MORTON

Qual conforme

Serie d'avvenimenti!...

GIORGIO

Io veggo l'orme

In voi d'alta sorpresa! Onde agitati
Così?

EDITTA

L'Irlanda fu sua patria! un figlio

Piange, nel mar sommerso!

GIORGIO

Che!... – Pure, il nome suo!...

MORTON

Nome cangiai,

Per isfuggir l'orrendo
Sdegno nemico...

EDITTA

Ah! fosse ver!...

GIORGIO

Che intendo!...

MORTON

Deh! finisci... quel congiunto
Non ti segue?... dov'è mai?

GIORGIO

Volti son tre lustri appunto
Ch'egli al giorno chiuse i rai...

MORTON

Il suo nome... il nome suo?

EDITTA

Parla, ah! parla...

GIORGIO

Hervy.

MORTON

Gran Dio!

GIORGIO

Forse?

MORTON

E quel del padre tuo?

GIORGIO

Browen

EDITTA

Browen!

MORTON

Figlio mio!...

EDITTA

Ah! di gioja il core ho pieno!...

GIORGIO

Ei suo figlio m'appellò!...

EDITTA

Tu lo sei...

MORTON

Mi stringi al seno...

GIORGIO

Padre!...

MORTON

Figlio!... – Un ladro!... Ah!... no!...

(Morton inorridito respinge il figlio dalle sue braccia, e cade su d'una seggiola, quasi privo di sentimento: Editta accorre in di lui soccorso: Giorgio resta immobile. Pausa.)

GIORGIO

Mi ha respinto il genitore! *(Annientato.)*

Oh di mali orrendo eccesso!

Io divenni, ahimè! l'orrore

Di natura!... e di me stesso!

Vano il pianto, ed i rimorsi

Vani son de' miei trascorsi!... –

Dura terra, e non ti schiudi?

Mi ha respinto il genitor!

(Prorompendo in lagrime disperate.)

EDITTA

E nel cor non ti ragiona

Il martir di quest'oppresso?

Al pentito il Ciel perdona:

Lo apprendesti a me tu stesso.

Volgi a lui pietoso il ciglio...

Egli piange!... egli è tuo figlio!

Se perdona il ciel clemente,

Ah! perdoni un padre ancor!

MORTON

O buon Dio, lo piansi morto...

Di che lagrime lo sai!

Pure, in duol sì crudo assorto,

Le tue leggi venerai.

Ma ch'ei viva al disonore

È insoffribile dolore!

No, formato a sopportarlo

Tu non hai dell'uomo il cor.

GIORGIO

Eterno addio, terribile

Vi lascio! *(Con subita risoluzione, e slanciandosi per uscire.)*

EDITTA

E correr vuoi? *(Trattenendolo.)*

GIORGIO

A morte, sul patibolo... *(Svincolandosi da essa.)*

EDITTA

No!... *(Con grido acutissimo.)*

MORTON

(Correndo esterrefatto alla porta, e facendosi argine al figlio della persona.)

Ferma i passi tuoi...

Ferma. Io l'impongo! Io!

(Egli medita qualche momento, poi riconduce il figlio sul davanti.)

Giovine,

A me rispondi, e pensa

Che il Ciel nel padre interroga!

Vera ti fiede, immensa

Pena de' falli orribili

Onde bruttato sei?

GIORGIO

Oh! vera, immensa!

EDITTA

Credilo...

MORTON

I tuoi compagni rei?...

GIORGIO

Sprezzo, ed orror mi destano!

MORTON

Vuoi tu fuggirli?

GIORGIO

Ah! sì.

EDITTA

Sì, sì... per sempre!

MORTON

Giuralo.

GIORGIO

Lo giuro, e il ciel m'udì!

MORTON

(Pone il figlio in ginocchio, ed alzando al cielo gli occhi irrigati di lagrime, protende la mano sul di lui capo.)

Col poter che tu m'hai dato,

Io perdono al figlio mio... –

Sorgi omai rigenerato,

Sorgi, e grazie innalza a Dio.

(Serrando il figlio tra le braccia.)

Quella man che ha fatto il cielo

Sul passato stese un velo...

Il tuo scorno, i falli tuoi

Col mio pianto cancellò.

GIORGIO

Or comincia il viver mio,

Or che trovo il genitore!

Certo, ah! certo pose un Dio

Nel mio petto un altro core!

Il passato mi rammento

Quale un sogno di spavento!...

Solo in me, del me primiero

Il rimorso ascolterò!

EDITTA

Del piacer che voi godete

L'alma mia s'intenerisce!...

Ah! me pur, me pur stringete

Nell'amplesso che vi unisce:

Con la vostra si confonda

Questa gioja che m'inonda...

Questo pianto che dal core,

Non dal ciglio mi sgorgò!

MORTON

(Accennando a Giorgio d'accolgersi al tavolino.)

Scrivi, agl'iniqui, un dì compagni tuoi,

Scrivi. "S'alza fra noi

(Dettando a Giorgio che scrive.)

Barriera eterna. Il Ciel mi rese il padre.

M'allontano con lui. Non mai tradirvi

Giuro, ma giuro insieme

Che più non mi vedrete,

Mai più!" – L'invito accetto

Del prence: a me pur dianzi avviso giunse,

Che sparse l'ombre, il fido

Sullivan scioglierà da questo lido;

Con lui ci ridurrem sul continente

Ove più non udremo

Il nome di Clifford!

GIORGIO

Ah! sì...

EDITTA

Nè quello

Di Loubourgh!

MORTON

(Fissandola.)

Tu non l'ami!

EDITTA

Amo...

(I suoi occhi erranti cadono involontariamente sopra Giorgio.)

MORTON

Comprendo!

Premio ti serbo al retto

Oprar del figlio.

SCENA VII.

Capitano e detti.

CAPITANO

Il naso ci scommetto

Che in questo affar si è posto anche un folletto!

EDITTA

Non v'era!

CAPITANO

E questo è nulla!

Cercando, e ricercando

Di qua, di là, di su, di giù, d'intorno

Una breccia nel muro

Scorsi, che cinge il parco: entro il forame

Cacciai la testa, e volsi

Uno sguardo all'esterno....

Un vecchiccio d'averno

A me si para! con la manca un foglio

Sporgendo, con la destra

Una pistola, e, piglia,

Mi dice! Fu mestieri

Ubbidirlo coi denti.

GIORGIO

Il foglio?

CAPITANO

È questo.

(Legge.) "Se il nostro capo, prigionier tenuto

Da voi, non riede alla sua banda, in fiamme

Andrà il castello, e taglieremo a pezzi

Chi di fuggir tentasse. Un quarto d'ora

Aspetterem nel gran viale ancora.

MORTON

Urge il periglio! *(Guardando Giorgio.)*

EDITTA

È ver!

CAPITANO

Come si rende

Ciò che non s'ebbe mai? Vediam.

(Andando alla finestra.)

Cospetto!

Che genia puntuale

In capo del viale

Eccoli già schierati?...

EDITTA

Ahimè!... *(Con spavento.)*

CAPITANO

Dovrebbe

Andarne ai malandrini

Un araldo!

GIORGIO

Son io.

(Risoluto, e prendendo sul tavolino il foglio da lui scritto.)

EDITTA

Che!...

MORTON

Giusto ciel!...

CAPITANO

Tu?...

EDITTA

No!... *(Volendo trattenerlo.)*

GIORGIO *(Liberandosi da essa.)*

M'ispira un Dio!

(Giorgio esce rapidamente: Morton nella più grande agitazione, privo della favella, si getta a sedere, Editta s'accosta a lui tremando, ed egli le accenna di porsi in ginocchio, e di volgersi al Cielo.)

EDITTA

Signor, d'un padre in lagrime

Io parlo a te l'accento...

Il ravveduto giovane

Tu guida nel cimento...

CAPITANO

(Accostandosi alla finestra.)

Eccolo, è desso!...

Corre qual pardo!... ai ladri è già d'appresso!...

EDITTA

La vita sua difendi

Illeso a noi lo rendi...

È ver, falli quel misero,

Falli, ma pianse ancor!

(Odoni lontane voci di acclamazione.)

CAPITANO

Di gioja un grido

Sorge dai loro petti!...

Son pazzi!... all'aria mandano i berretti!...

EDITTA

Se il tuo favor concedere

Al prego mio non vuoi,

Al suo paterno gemito

Negarlo tu non puoi...

CAPITANO

Porge una carta

Enrico ai malviventi...

Un legge, stanno gli altri a udirlo intenti...

EDITTA

(Additando Morton.)

Per lui, per lui m'ascolta...

No, la seconda volta

Del figlio suo la perdita

Non pianga il genitor.

CAPITANO

(S'imbroglia il fatto!...

La masnada imperversa!...

Minaccia!... Una pistola!... Egli è spacciato!)

(S'ode un colpo di pistola: Editta e Morton balzano in piedi.)

MORTON

Stelle!...

EDITTA

Me l'hanno ucciso!...

CAPITANO

Non credo... *(Tremando.)*

EDITTA

Io voglio... *(Accorrendo alla finestra.)*

CAPITANO

State in là, fanciulla...

Ma già tra il fumo, ed il sobbuglio nulla

Più scorger non si può...

SCENA VIII.

I contadini dal parco, Brigida e donne per l'opposto lato, e detti.

BRIGIDA e DONNE

Che avvenne mai?...

CONTADINI

S'udì vicino sparo!...

MORTON

Ah! l'incertezza

M'uccide!... Io stesso andrò...

CAPITANO

Non vi consiglio...

MORTON

Del cor la voce odo soltanto... (*Incamminandosi.*)

SCENA ULTIMA.

Giorgio e detti.

MORTON

(*Gettandogli le braccia al collo.*)

Ah figlio!...

EDITTA

Oh gioja!

CAPITANO

Il colpo?...

GIORGIO

Fu stornato.

CAPITANO

Ed essi?...

GIORGIO

Lascian repente questa riva.

CAPITANO

Oh! come

Ottenesti?...

GIORGIO

Un accento

Io dissi.

CAPITANO

E qual?

GIORGIO

Giorgio Clifford è spento.

BRIGIDA, CORO

Fia ver?

CAPITANO

Da quando in qua?

GIORGIO

(*Lanciando uno sguardo a Morton.*)

Dalla trascorsa

Notte.

CAPITANO

Ammazzato il colpo

Certo l'avrà ch'io scaricai! Rapporto

Farò di tutto in regola.

CORO

È ben giusto.

GIORGIO

Siete voi pago?

(*A Morton che imprime un bacio sulla di lui fronte.*)

EDITTA

E l'oprar suo non merta

Premio?

MORTON

Vi benedico.

(Congiungendo le loro destre.)

CAPITANO

(Senza nulla intendere.)

I miei sponsali

Or possiamo trattar.

EDITTA

No, Capitano,

Or siete stanco... Il nuzial contratto

Doman fia stipulato.

Partirem questa notte. *(Piano a Giorgio, e con malizia infantile.)*

CAPITANO

Oh me beato!

EDITTA

(Conducendo Giorgio in disparte.)

Nella gioja il core immerso

Par che tenti uscir dal seno,

E scontrarsi nel baleno

Del tuo sguardo lusinghier.

Ah! la patria... l'universo

In noi stessi troveremo...

Ogni giorno che vivremo

Sarà giorno di piacer!

BRIGIDA, DONNE

Fa la pace a noi ritorno

Or ch'è spento il masnadier!

CAPITANO

Mi vedrete, al nuovo giorno

Ubbriaco di piacer!

CONTADINI

Sempre a Ciel t'esalteremo

Valoroso condottier!

MORTON, GIORGIO

Ogni giorno che vivremo

Sarà giorno di piacer!

FINE.

MARIA DI ROHAN

Melodramma tragico in tre atti

Musica di Gaetano Donizetti – Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 1843; Parma, Teatro Ducale, 1844

PERSONAGGI E INTERPRETI

RICCARDO	Fortunato Borioni (tenore)
ENRICO	Natale Costantini (baritono)
MARIA	Augusta Boccabadati (soprano)
ARMANDO	Ida Bertrand (contralto)
IL VISCONTE DI SUZE	Vincenzo Caspani (basso)
DE FIESQUE	Luigi Alessandrini (basso)
AUBRY	N.N. (tenore)
UN FAMIGLIARE DI CHEVREUSE	N.N. (basso)

MARIA DI ROHAN|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE ATTI*|DI|SALVATORE CAMMARANO|posto in musica da|GAETANO DONIZETTI|MAESTRO DI CAPPELLA DI CAMERA E COMPOSITORE DI CORTE| DI S.M. L'IMPERATORE D'AUSTRIA|DA RAPPRESENTARSI|NEL TEATRO DUCALE DI PARMA|LA PRIMAVERA DEL 1844.|MILANO|dall'I. R. Stabilimento Naz.e Privileg.o di|GIOVANNI RICORDI|Cont. Degli Omenoni, N. 1720|e sotto il portico a fianco all'I. R. Teatro alla Scala|MDCCCXLIV.

Epoca di composizione: 1839, poi 1841.

Prima rappresentazione: 5 giugno 1843, Kärntnertortheater, Vienna.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Nella reggia del Louvre si prepara una festa, ma tra i cavalieri si bisbiglia che il ministro (Richelieu) sarà rimosso (I, 1). Al conte di Chalais viene recapitato un foglio in cui gli si chiede un incontro prima del rientro del re. Sorpreso, egli ricorda il tempo in cui amava Maria e lei lo rifiutava (I, 2); quindi va dalla contessa che, agitata, gli chiede di intercedere presso il re per salvare la vita di Chevreuse, condannato a morte per aver ucciso in duello il nipote del ministro. Chalais, vedendola tanto angosciata, le chiede se Chevreuse sia per lui un rivale e lei non lo nega, ma il loro colloquio viene interrotto dall'annuncio del ritorno del re. Rimasta sola, Maria piange il suo destino: nonostante ami il conte di Chalais, ora è moglie di Chevreuse (I, 3).

Alla festa le dame notano la mestizia di Maria, ma un usciere le consegna un messaggio e lei si rasserenava: il re ha concesso la grazia (I, 4). Giunge Armando di Gondi ed irride Richelieu, caduto in disgrazia presso il re e segreto amante di Maria. Chalais difende la contessa e Gondi lo sfida a duello l'indomani mattina (I, 5). Sopraggiunge Chevreuse, che ringrazia il suo salvatore e, messo al corrente dell'imminente sfida tra Gondi e il conte di Chalais, si dichiara disposto a rischiare la vita per l'amico (I, 6). Maria annuncia a tutti che Richelieu è stato deposto e, nell'euforia, Chevreuse la presenta pubblicamente come sua moglie, sposata segretamente per evitare la vendetta del potente Richelieu, invaghitosi di lei (I, 7). Il visconte di Suze riferisce che il re ha nominato ministro il conte di Chalais e, mentre tutti i presenti gli si inchinano, lui si tormenta per Maria (I, 8).

ATTO SECONDO

Nel suo palazzo, Chalais scrive una lettera, la ripone nella scrivania e chiede ad Aubry di consegnarla al destinatario, qualora egli non ritornasse a casa entro sera. Inoltre, gli affida una missiva per il Re, dove rinuncia all'incarico di primo ministro (II, 1). Aubry gli annuncia che una dama mascherata chiede di parlargli (II, 2). Appare Maria, che lo esorta a fuggire poiché la sua vita è in pericolo: Richelieu è stato riabilitato e all'alba le guardie l'arrestano per giustiziarlo. S'ode la voce di Chevreuse e Chalais nasconde Maria nel vicino gabinetto d'armi (II, 3). Chevreuse sollecita il conte poiché sono in ritardo. Avvicinandosi alla scrivania vede la maschera femminile, ironizza e s'avvia per primo (II, 4). Il conte ritorna da Maria, che lo supplica di non andare al duello; egli esita, finché l'orologio batte le ore e qualcuno bussa con forza alla porta (II, 5). Il visconte lo avvisa che Chevreuse sta per battersi al suo posto e allora lui si precipita fuori, nonostante il pianto di Maria (II, 6).

ATTO TERZO

Chevreuse è tornato a casa dopo aver vinto il duello; è lievemente ferito ed ha accanto Chalais e Maria. Insiste per mettere in salvo l'amico che, invece, è mesto e restio a partire (III, 1). Irrompe Aubry e comunica che le guardie hanno perquisito il palazzo e sequestrato tutte le carte. Chalais bisbiglia a Maria che ora è lei in pericolo mortale perché Richelieu consegnerà a suo marito la lettera indirizzata a lei: per salvarla, le propone di accompagnarla in Alsazia, presso suo fratello, ma lei s'opponne (III, 2). Il duca invita Chalais a partire, lui bisbiglia a Maria che l'attenderà per un'ora e se lei non lo raggiungerà, tornerà indietro per morire insieme. Rimasta sola, lei ricorda con amarezza il momento in cui sua madre la costrinse a sposarsi, poi rivolge a Dio una preghiera (III, 3).

Giunge un familiare e comunica a Maria che la Regina l'attende. Agitata, lei s'incammina (III, 4), mentre le guardie consegnano a Chevreuse la lettera sequestrata e lui rimane sconvolto (III, 5). Sollecitato a rivelare dove sia nascosto Chalais, manda a chiamare Maria, meditando vendetta (III, 6). Ella ritorna con passo incerto, lui l'accusa di infedeltà, poi intuisce che sta aspettando Chalais (III, 7). A un tratto si apre una porta segreta ed egli appare. Chevreuse l'insulta, ma Maria discolpa sia sé stessa che lui (III, 8). Gli arcieri entrano nel palazzo per arrestare Chalais, ma Chevreuse gli indica un'uscita laterale (III, 9) e, mentre le guardie irrompono nella stanza, s'odono due colpi di pistola (III, 10). Chevreuse riappare e dice ch'egli s'è suicidato. Maria cade a terra semiviva (III, s.u.).

MARIA DI ROHAN

Melodramma tragico in tre atti

DI

SALVATORE CAMMARANO

POSTO IN MUSICA DA

GAETANO DONIZETTI

MAESTRO DI CAPPELLA DI CAMERA E COMPOSITORE DI CORO
DI S. M. L'IMPERATORE D'AUSTRIA

da rappresentarsi

NEL TEATRO DUCALE DI PARMA

la Primavera del 1844.



Milano

DALL'I. R. STABILIMENTO NAZ.^{le} PRIVILEG.^o DI

GIOVANNI RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala.

M DCCC XLIV

PERSONAGGI E ATTORI.

RICCARDO, Conte di Chalais	Sig. Carlo Guasco (tenore)
ENRICO, Duca di Chevreuse	Sig. Giorgio Ronconi (baritono)
MARIA, Contessa di Rohan	Sig.ra Eugenia Tadolini (soprano)
ARMANDO, di Gondì o Gondi	Sig. Michele Novaro (tenore)
IL VISCONTE di Suze	Sig. Friedrich Becher (basso)
DE FIESQUE,	Sig. Gustav Hoelzel (basso)
AUBRY, Segretario di Chalais	Sig. Anton Mueller (tenore)
Un familiare di Chevreuse	Signor Friedrich Baldewern (basso)
CORO	
Cavalieri e Dame, Arcieri	

COMPARSE

Un Usciere del Gabinetto del Re, Paggi, Guardie, Domestici di Chevreuse.

L'avvenimento ha luogo in Parigi sotto il regno di Luigi XIII.

“Si sono virgolati alcuni versi per brevità”.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

A sinistra magnifica scala che mette negli appartamenti del Re; altra simile a dritta, conducente a quelli della Regina; porte laterali, nel fondo intercolonnio attraversato da seriche, effigiate cortine. Comincia la notte; ardono vari doppieri.

Sala del Louvre. Cavalieri e Dame giungono da parti diverse.

QUALCHE DAMA

Ed è ver? Questa reggia, che pria
Nel silenzio più tetro languia,
Or vestita di luce, s' appresta
Alle gioje di subita festa?

CORO PARTE 1

Ben lampeggia fra tanto mistero
D'alte cose un baleno foriero...

CORO PARTE 2

Del ministro la stella declina.

CORO PARTE 3

Ei dal seggio eminente rovina.

CORO PARTE 1

Ma rimuover non giova tai veli.

UN CAVALIERE

Quanto ardita opra saggia non è.

UN VECCHIO CAVALIERE

S'abbandoni all'arbitrio de' cieli
Il destino dei regni e dei re.

(Si disperdono.)

SCENA II.

Chalais; egli viene dalle stanze del re, guarda un istante verso l'appartamento della regina; quindi trae un foglio e legge.

«Non seguite la caccia.

Pria che il re torni, ch'io vi parli è d'uopo».

Maria sì lungo tempo

Fuggì la mia presenza: udir non volle

Di mie querele il suono,

Ed or!... Qual cangiamento!... Ingiusto io sono!

Quando il cor da lei piagato

Sul mio labbro amor ponea,

Quando al piede io le cadea,

Ella udirmi, è ver, negò;

Ma di pianto mal frenato

Le sue luci asperse intanto:

Ogni stilla di quel pianto

Una speme in me destò.

A te, divina immagine,

Sacro gli affetti, il core;
Un raggio dell'amore
Brilla sul mio destin.
Né temerò del turbine
L'ira fatal, vorace,
Se un angelo di pace
Sarammi ognor vicin.

SCENA III.

Maria dagli appartamenti della regina, e detto.

MARIA

Conte!

CHALAIS

Agitata siete!

MARIA

Oh! quanto! e voi potete
Stornar funesto colpo.

CHALAIS

Io!...

MARIA

Stringe l'ora:

M'udite. Sfida sanguinosa il truce
Nepote del ministro
A Chevreuse intimò: spento cadea
Chi provocò la pugna,
E giusta legge a morte
Condanna l'uccisor.

CHALAIS

Pur troppo!

MARIA

Solo

Una speranza in voi riman.

CHALAIS

Parlate.

MARIA

Tutta la luce del regal favore
Splende sul capo vostro.
Ah! chiedete al monarca
Del reo la vita, e il reo vivrà.

CHALAIS

Congiunto

Egli è di sangue a voi, pur... tanto affanno!...
Sperda i sospetti miei
Clemente il cielo. Paventar dovrei
Nel congiunto un rival?

MARIA

(Abbassando gli occhi.)

(Che dir?)

CHALAIS

Tacete?

Più non m'amate?

MARIA

Nol degg'io!

CHALAIS

Che intendo?

(Odesi un suono che annuncia il ritorno del Re.)

MARIA

Il Re... Fra poco ad onorar la festa

Ei verrà della madre. Il palco eretto

All'alba fia!... – Brevi momenti avete

Ad implorar la grazia.

CHALAIS

È mio destino

Ogni vostro desio... Ah! della vita,

Che altrui difenderò, m'attende forse

Crudo premio, la morte!

(Entra negli appartamenti del Re.)

MARIA

Rival! ...Se tu sapessi! Ei mi è consorte.

(Siede. Qualche momento di silenzio.)

Cupa, fatal mestizia

In questo core ha stanza...

Qual entro un'urna gelida

Qui muta è la speranza.

Del viver mio son l'ore

Contate dal dolore...

Conforto ne' miei gemiti,

Trovo al penar soltanto...

E il pianto, ancora il pianto

È grave error per me.

(Si accosta alla porta che conduce all'appartamento del Re, osservando colla massima agitazione.)

SCENA IV.

De Fiesque, Il Visconte, Dame, Cavalieri, e detta; quindi un Usciere.

VISCONTE

Contessa! in tanto giubilo

Mesta così?

DAME

Perchè?

MARIA

Io mesta? (Ciel, qual palpito,

Quale incertezza orrenda!)

FIESQUE

(Piano agli altri.)

Par che tremante e dubbia

Il suo destino attenda.

MARIA

Chi giunge? Agghiaccio ed ardo!

(Si avvanza l'Usciere, e dopo essersi inchinato a Maria le porge un foglio e rientra negli appartamenti del re.)

Fia ver! la grazia... Il Re!

CAVALIERI

Qual foglio mai! *(Fra loro.)*

MARIA

(Riccardo,

Ah! tutto io deggio a te!

Ben fu il giorno avventurato

Che a conoscerti imparai!

Nobil cor, che tanto amai,

Non invan fidava in te.

Perchè farti almen beato

D'un accento non poss'io?...

Ma un arcano l'amor mio

Dee restar fra il cielo e me.)

FIESQUE, VISCONTE E CORO

(Di contento ne' suoi rai

Vivo lampo scintilló!) *(Fra loro.)*

(Maria fa cenno alle Dame che la seguano nelle stanze della Regina.)

SCENA V.

Gondi e detti; quindi Chalais.

GONDI

(Avanza con la massima disinvoltura.)

Cavalieri!

VISCONTE

Che veggio!...

CAVALIERI

Armando!

VISCONTE e FIESQUE

É folle

Costui!

GONDI

Qual meraviglia!

FIESQUE

E presentarti

Osi alla corte! di Chevreuse le parti

Nell'infausto duello

Tu sostenevi; ti circonda l'ira

Dell'offeso ministro.

(Chalais rientra in aria cupa, e passeggia nel fondo della sala.)

GONDI

Ei volge or nella mente

Cure più gravi! È certa, ed imminente

La sua caduta.

FIESQUE

Certa!

GONDI *(In tuono di beffarda ironia.)*

Il cor mi piange,

Dolce amico, per te, ch'ei destinava

Capitan degli Arcieri.

FIESQUE

Apertamente,

Altri non l'osa ancor,

Tu sol gioisci!

GONDI

Ei m'è rivale. Udite.

(Tutti si accerchiano a lui d'intorno. Chalais si arresta ad ascoltarlo, sempre in fondo alla sala.)

Per non istare in ozio

Un giorno, or son due mesi,

Donna gentile e nobile

A corteggiar io presi;

Ma invan sospiro e spasimo,

E foglio invio su foglio.

Tanto varria pretendere

Impietosir lo scoglio.

A giudicar - da quel che par

Costei Lucrezia - potria sfidar.

VISCONTE, FIESQUE e CORO

Da quel che par - non giudicar:

Son le Lucrezie - rare a trovar;

Spesso è il rigor - di donna in cor

Manto a nasconder - segreto amor.

GONDI

Ad ogni costo sciogliere

L'enigma il cor fermato,

La mia crudele inseguo

Ovunque inosservato;

E dopo breve caccia,

Ecco un mattin bel bello,

Lei del ministro io veggio

Entrar nel proprio ostello.

Da quel che par - non giudicar:

Son le Lucrezie - rare a trovar;

Spesso è il rigor - di donna in cor

Manto a nasconder - segreto amor.

GLI ALTRI, TRANNE CHALAIS

Il suo nome?...

GONDI

A tutti è noto:

Maria, contessa di Rohan!

CHALAIS

(Balzando verso Gondi.)

Che ardisci!

GONDI

Riccardo!

CHALAIS

Infame detrattor! mentisci.

GLI ALTRI

Conte!

GONDI

Ragion del fero

Insulto dammi!...

(Sguainando la spada.)

CHALAIS

“Ah! sì...

VISCONTE E CAVALIERE

Fermate...

FIESQUE

Il senno

Smarriste? Nella reggia?...

Alcun s'avanza!

CHALAIS

Ebben, domani.

(Getta un guanto, che subito Gondi raccoglie.)

È questa

Opra d'incanto!... il Duca...

CAVALIERI e GONDI

Chevreuse!

SCENA VI.

Chevreuse e detti.

CHEVREUSE

Amici...

VISCONTE

Tu alla Corte?

CHEVREUSE

Il vedi.

FIESQUE

E come?

CHEVREUSE

(Correndo nelle braccia di Chalais.)

Al mio liberator lo chiedi.

(Volgendosi ai Cavalieri.)

Gemea di tetro carcere
Fra le pareti oscure;
Pender vedea terribile
Sul capo mio la scure!
Quando parlar di grazia
Odo una voce intorno...
Sciolto dai ceppi, all'aure
Di libertà ritorno...
Qui, fra le gioie, unanime
Schiera mi cinge amica...
Riccardo, questa lagrima
Tutto il mio cor ti dica...
Se posso un giorno spendere
La vita in tuo favor,
Grato mi fia di rendere
Il dono al donator.

CHALAIS

*(Nell'abbracciarlo un aspide
Par ch'io mi stringa al cor!)*

GLI ALTRI

Furo i tuoi brevi palpiti
Un sogno di terror.

CHEVREUSE

(Fra sé.)

*(E tu mio ben, Maria,
Se ancor m'è dato stringerti
A questo fido core,
Dirti di quanto amore
Ardo, mio ben, per te;
Se nel tuo sguardo tenero
Pascermi ancor m'è dato...
Chi sarà mai beato
Qui in terra al par di me?)
Ma che! turbato sei?*

CHALAIS

Turbato!...

VISCONTE

È vero.

Corse fra lui poc'anzi,
Ed Armando una sfida...

CHALAIS

(Gettando verso Gondi una fiera occhiata.)

Mortal.

CHEVREUSE

Qui giungo in tempo a secondarti.

CHALAIS

Perchè, Duca? Il Visconte
Avrò seguace.

CHEVREUSE

Due ne chiede il rito
Quando a morte si pugna.
(Volgendosi rapidamente a Gondi.)
– Ove?

GONDI

Alla torre

Di Nesle.

CHEVREUSE

Prescrivi il giorno, accenna l'ora.

GONDI

Della vegnente aurora
Il sorgere primo.
(La sala si riempie di altri Cavalieri e Dame.)

VISCONTE

È dover mio recarmi
Appresso al re; ci rivedrem tra poco
Alla festa.
(Entra nelle stanze del re.)

SCENA VII.

Maria, e detti.

MARIA

Le danze
Incominciarò, ed alte nuove apporto;
Deposto è Richelieu.

FIESQUE

Che?...

MARIA

L'annunziava

La regina, ella stessa.

GONDI

Oh! gioia!...

GLI ALTRI, TRANNE FIESQUE

Viva il re!

CHEVREUSE

Felice appieno

Mi rende oggi la sorte!
Dame, signori, alfin la mia consorte
Presentarvi m'è dato.
(Maria si turba.)

GLI ALTRI

Che parli!...

CHEVREUSE

Del nepote,
Che il mio brando svenò, sposa il ministro
Bramò la mia diletta;
Le folgori a schivar di sua vendetta
Io l'imene tacea.

CORO e FIESQUE

Ma la duchessa?

CHALAIS e GONDI

La tua sposa?

MARIA

(O cimento!)

CHEVREUSE

(Presentando Maria.)

Eccola!

CHALAIS

(Atterrito.)

Dessa!

CHEVREUSE

D'un anno il giro è omai compito,
Che a lei mi strinse occulto rito,
Che il viver mio seco diviso
Beato riso d'amor si fè.

MARIA

(Il suo tormento, le smanie io veggo,
Tutto nel volto il cor gli leggo...
Ah! gronda sangue quel cor piagato,
Ma più squarciato del mio non è!)

CHALAIS

(Di qual mistero s'infrange il velo!...
Per me di lutto si veste il cielo!...
Tranne la tomba che mi disserra,
Beni la terra non ha per me!...)

GONDI, FIESQUE e CORO

Di vostra gioja gode ogni core;
Sì liete nozze fecondi Amore,
I beni tutti che il mondo aduna
Rechi fortuna al vostro piè.

SCENA VIII.

Il Visconte e detti.

VISCONTE

Conte? *(A Chalais con profondo inchino.)*

CHALAIS

Ebben?...

VISCONTE

Di voi, primiero
Suo Ministro, chiede il Re.

FIESQUE

(Ei!...)

CHEVREUSE

Ministro!...

MARIA

Ciel!...

GONDI e CORO

Fia vero!...

TUTTI

Plauso al Conte di Chalais!

(Chevreuse stringe la mano di Chalais, gli altri si affollano intorno ad esso come per felicitarlo. Fiesque cerca dissimulare la sua collera frammischiandosi alla comune esultanza.)

CHEVREUSE, VISCONTE, FIESQUE E CORO

Sparve il nembo minaccioso

Che atterria la Francia intera,

Sorge un astro luminoso!...

Qui ciascuno esulta e spera.

CHALAIS

(Se d'onor desio mi prese,

Se vaghezza ebbi d'impero,

Lei mertar che il cor m'accese

Era il solo mio pensiero.

Or che unita altrui la scopro,

Or che so che un altro ell'ama,

Che mi cal d'onore e fama

Se più mio non è quel cuor!)

MARIA

(Deh! reggete voi quel core

Patrio zelo, ardor di gloria...

A turbar d'infausto amore

Mai nol venga la memoria.)

CHALAIS, CHEVREUSE, VISCONTE e GONDI

(Piano fra loro.)

Rammentate... come al cielo

Tolto fia dell'ombre il velo!...

CHEVREUSE, MARIA, VISCONTE, GONDI e CORO

Al piacer dischiuda il varco

Ogni labbro ed ogni cor.

FIESQUE

(Il dispetto ond'io son carico

Veli un riso mentitor)

CHALAIS

(Al suo brando io stesso il varco

Schiuderò di questo cor.)

(Vengono tolte le cortine, lasciando vedere i giardini del Louvre, sfolgoreggianti per vivide faci e popolati da guardie, paggi, e nobili invitati alla festa, tra i quali molti chiusi in eleganti maschere. Chalais, seguito dal Visconte, si avvia agli appartamenti del Re; ma giunto alla sommità della scala si rivolge un istante verso Maria. Tutti s'inchinano, quindi muovono per entrare nella galleria della festa.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Una stanza nel palagio di Chalais. In fondo porta d'entrata, ed una finestra per la quale scorgesi il Louvre. Porte laterali.

Chalais, occupato a scrivere. Aubry nel fondo. Odesi dal Louvre il suono di liete danze.

CHALAIS (*Soffermendosi dallo scrivere.*)

(Nel fragor della festa, ah! la rividi

L'ultima volta!... Oh mio destin crudele!...

Me la rapiva un cenno

Della madre spirante!...)

(L'oriuolo del Louvre suona le quattro: Chalais scrive ancora qualche linea, quindi chiude il foglio, si trae dal seno una medaglia, e l'attacca ad esso.)

Aubry!

AUBRY (*Avanzandosi.*)

Signore?

CHALAIS

Osserva.

(Apri un ripostiglio della scrivania, e pone la lettera; rinchiude e ne serba la chiave.)

S'io non riedo, e il giorno muore,

Con violenta mano

Apri, ed il foglio reca... Ivi è segnato

A chi. Né ad altri sia palese! Intendi?

AUBRY

Il mio zel conoscete.

CHALAIS

(Aprendo un uscio che mette agli appartamenti della madre.)

Dorme un sonno affannoso!...

Ah! forse, o madre mia,

Entrambi dormiremo,

Pria del volger del giorno, il sonno estremo.

Alma soave e cara,

Che al tuo fattore ascendi,

La dipartita amara

Per poco ancor sospendi.

Fra breve, in cor lo sento,

Io pur sarò sotterra;

Amor ci univa in terra,

Ci unisca amore in ciel.

E tu, se cado esanime,

Se il Fato vuol ch'io mora,

Versa un'amara lagrima

Sulla mia tomba almen.

Chè t'amerò, bell'angelo,

Oltre la tomba ancora,

Quando d'amore i palpiti

Taccion di morte in sen.

SCENA II.

Gondi e detto.

GONDI

Lascia. *(Entra per forza.)*

CHALAIS

Gondi che vuoi?

GONDI

Pospor d'un'ora

Il duello desio.

CHALAIS

Perchè?

GONDI

Vorrei...

Sarà una debolezza... Un primo amore,

Un'amica d'infanzia...

CHALAIS

Ebben?

GONDI

Vorrei...

Vederla anco una volta.

CHALAIS

E che potrei ricusare a sì fido,

A sì discreto amore?

GONDI

Tu scherzi, o conte; ma chi vede il core?

Son leggero, è ver, d'amore;

Ogni donna, è ver, mi piace,

Ma d'affetto ho il cor capace,

Pregio anch'io la fedeltà.

Meco scenda, ov'io soccomba,

Il pensier consolatore.

Che conforto la mia tomba

Di sospiro e pianto avrà.

(Entra Maria.)

A quel che vedo, e me 'n consolo,

A terger lagrime non sono io solo:

Son le Lucrezie rare a trovar.

(Parte.)

CHALAIS

Chi sarà mai?

SCENA III.

I suddetti, Maria chiusa in dominò e coperta d'una maschera, poi Chevreuse di dentro.

CHALAIS

Maria!...

Oh supremo piacer!... Non mi destate...

È sogno, è sogno il mio!...

MARIA

Che favellate,

Misero, di piacer?... Vi sta dinanzi

La morte! Richelieu...

CHALAIS

Finite.

MARIA

In alto ritorna.

CHALAIS

Come!...

MARIA

Il Re l'udia: scolparsi

Fu lieve a quell'accorto.

CHALAIS

E voi?

MARIA

M'apprese

La regina il segreto... Voi salvaste

I giorni del mio sposo, i giorni vostri

A salvar m'affrettai...

D'uopo è fuggir...

CHALAIS

Fuggir! Che intendo mai!

MARIA

E senza indugio alcun. Di nere trame

Il ministro v'incolpa, e surto appena

Il dì, fra ceppi trascinar vi denno,

E serbarvi alla scure...

CHEVREUSE (*Di dentro.*)

Ov'è costui?...

Chalais?... Riccardo?...

MARIA

Il mio consorte!... Oh cielo!

(*Qual persona tocca da fulmine.*)

CHALAIS

Come ascondervi?... Ah! sì...

(*Afferra d'un braccio Maria, che è rimasta immobile, presa da tremito convulso, e la spinge rapidamente nel gabinetto d'armi.*)

M'investe un gelo...

SCENA IV.

Chevreuse e detto.

CHEVREUSE

(Uscendo.)

Ch'ei dorma?

CHALAIS

Enrico!...

(Muovendogli incontro e simulando calma.)

CHEVREUSE

T'aspettai finora.

Nel tetto del Visconte; avanza l'ora

Al duello prescritta, e vengo io stesso...

(Chalais volge smarrito un rapido sguardo al gabinetto.)

CHALAIS

Favella più sommesso...

Potria la madre udir!

CHEVREUSE *(Abbassando la voce.)*

Saggio consiglio!

Prendiam l'armi, e si vada.

(Avvicinandosi alla scrivania.)

Che? Con sì fragil spada?

Irne al ballo t'avvisi? Un ornamento

Da festa io veggo! Eh! no: dieci migliori

Lame possiedi, e la prudenza impone

A me la scelta, che son tuo campione.

(Incamminandosi verso il gabinetto.)

CHALAIS

Che fai? T'arresta! Arrestati...

CHEVREUSE

Se tu non vuoi... Che vedo!

(Scorgendo la maschera, e raccogliendola.)

Or tutto è chiaro!

CHALAIS

E credere osi?...

CHEVREUSE

Al mio sguardo io credo.

CHALAIS

Ah! No, t'inganni... ascoltami...

Qui non la trasse amore...

Lo giuro al ciel, colpevole

Non è, non è quel core...

CHEVREUSE

Favella più sommesso... *(In tuono scherzevole.)*

Potria la madre udir.

De' tuoi segreti a frangere

Io qui non venni il manto;

Dell'onor tuo sollecito

Io qui movea soltanto.

Bruttarti di ludibrio

Potria l'indugio...

CHALAIS

É ver!

CHEVREUSE

In te ritorna, scuotiti
A così reo pensier.
Corriamo alla vittoria
Che a noi prepara il Fato.
Desta l'ardire usato,
Sorgi nel tuo valor.
T'arriderà la gloria,
Come t'arrise amor.

CHALAIS

(A brani mi dilania
Del suo terror l'imgo.
(Dà un'occhiata al gabinetto.)
Destino avverso, è pago
L'ingiusto tuo furor?
No, più tremenda smania
Mai non oppresse un cor!)

CHEVREUSE

Sul campo dell'onore
Io ti precedo.

CHALAIS

Ah! sì...

CHEVREUSE

Ma tronca le dimore...
Vedi, già spunta il dì.
(Chevreuse esce, Chalais chiude la porta, indi si accosta al gabinetto.)
Maria?

SCENA V.

Maria e detto; essa è pallida e mal si regge in piedi.

CHALAIS

Sedete...

MARIA

Un altro istante ancora,
Ed io morta cadea.

CHALAIS

Tornate in calma;
Il periglio cessò.

MARIA

Cessò! ma crudo,
Tremendo al paro altro ne insorge! Io tutto
Udia, pugna fatal... No, non v'andrete...

CHALAIS

Che!...

MARIA

(Sorgendo.)

No... Per quanto avete
Di caro in terra, e sacro in ciel, Parigi
Abbandonar giurate... or, or, che morte
D'ogn'intorno vi stringe.

CHALAIS

Che dite?... L'onor mio!...

MARIA

Funesto errore!

A suddito leal vieta l'onore
Di trasgredir le leggi... e giusta e santa
Legge i duelli condannò...

CHALAIS

Non sai?

Lottar col fato è vano!...
Ei mi tragge, io lo seguo.

MARIA

Ah! disumano!...

(Il Louvre batte le cinque.)

CHALAIS

Ecco l'ora!... *(Disponendosi ad uscire.)*

MARIA

O mio spavento!

Deh! m'ascolta... *(Con la forza della disperazione.)*

CHALAIS

S'io ritardo

Un momento, un sol momento,
Avrò nota di codardo!

MARIA

Ah! per poco... io son che prega.
Mira, io son che il chieggo a te!
(Con accento animato, ma sempre interrotta dalle lagrime.)

Che mai potrà commoverti?

Quai sensi, quali accenti?...

Non il mio duolo, i gemiti...

Di me pietà non senti!

La madre?... ah! di due cori,

Del suo, del mio pietà...

Riccardo, se tu muori,

La madre tua morrà!

(Cadendo ai piè di Chalais.)

CHALAIS

*(Come frenar la lagrima
Che pende sul mio ciglio?...)*

La sorte mia tremenda

In ciel segnata è già...

Più fiera non la renda

La tua crudel pietà.

(Cercando di alzarla; Maria si avviticchia alle sue ginocchia.)

Sorgi o donna... il cor m'infrangi!...

MARIA

Nella polvere, ai tuoi piedi,

Qui morirò, se tu non cangi...

CHALAIS

Ah! contrasto!...

MARIA

(Con forza sempre crescente.)

Se non cedi

Al mio pianto... alla mia prece...

Che dir? Quale argomento?

Perdono, o ciel! Pietà, pietà di noi!

Riccardo mio!

CHALAIS

Disonorar mi vuoi?

MARIA

E s'io pur mi disonoro,

Se il confesso al mondo, a Dio,

Che tu sei l'idolo mio,

Che per te mi strugge amor!

CHALAIS

E fia ver? Di gioja io moro!

Tu m'amavi, a un altro unita?

Dillo ancora: a nuova vita

Tu richiami questo cor.

M'ami ancora?

MARIA

T'amo, t'amo

Come ai dì del nostro amor!

(Odoni frequenti colpi alla porta.)

CHALAIS

Ah vincesti!

(Sollevandola.)

SCENA VI.

I suddetti ed il Visconte, sempre dentro.

VISCONTE

Conte!

CHALAIS

Amico!

VISCONTE

Scorse l'ora, ed in tua vece

A pagnar s'appresta Enrico.

CHALAIS

Cielo! ed io!... Va'... lo rattieni.

Io ti seguo... io volo.

(Prendendo le sue armi.)

MARIA

Ahimè!

CHALAIS

Non udisti? *(A Maria.)*

VISCONTE

Vieni, ah, vieni!...

CHALAIS

Corro...

MARIA

A morte. Arresta il piè...

CHALAIS

A morire incominciai

Nell'udirli altrui consorte!

Lascia, o donna, lascia omai

Che si compia la mia sorte...

Deh! talvolta a gemer vieni

Sulla tomba che m'accoglie...

E le gelide mie spoglie

Sentiranno e vita e amor.

MARIA

Per l'amor che t'inspirai,

Per la mesta genitrice,

Va, t'involà, cedi omai

Al terror d'un'infelice.

Un rimorso a me risparmi,

Te ne prego ai tuoi ginocchi...

Deh! pietà di me ti tocchi,

Deh! ti mova il mio dolor.

(Chalais parte correndo, Maria lo segue.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Sala nella dimora di Chevreuse. Ingresso nel prospetto: una porta laterale: grande oriuolo in fondo: un tavolino fra due sedie.

Chevreuse, con un braccio avvolto da una benda, siede presso il tavolino, sul quale stanno le pistole di Chalais. Maria in piedi da un lato, Chalais dall'altro, alcuni servi indietro.

CHEVREUSE

(A Maria ch'è vivamente agitata.)

Ti rassicura!... la ferita è lieve,
Più che nol mostri.

CHALAIS

Ah! tardi,

Mio malgrado, io giungea!...
Perchè non m'attendesti?

CHEVREUSE

Or di ben altra

Sciagura i colpi riparar n'è d'uopo.
L'aure di questo cielo
Spiran morte per te! Via di salvezza
Io t'aprirò... *(Sorgendo.)*

CHALAIS

Che fai? Riposo chiede

Il tuo stato.

CHEVREUSE

Riposo,

Mentre in periglio qui staria l'amico?...
Mal conosci, Riccardo, il cor d'Enrico!
(Accenna ai servi di seguirlo ed esce per la porta laterale.)

MARIA

Ah! così santo affetto
Come tradir potrei!
D'orror, d'infamia oggetto
Per te, per me sarei!
Riccardo, va', dimentica
Un infelice amor.

CHALAIS

Voler d'iniqua sorte
I nostri cor tradia;
Anzi che a lui consorte,
Amor ti volle mia;
Teco morire o vivere
È il giuro del mio cor.

CHALAIS e MARIA

A che più vivere
Su questa terra
Sempre cogli uomini,

Col core in guerra?
Una sol restaci
Ultima speme,
Morire insieme,
Riunirci in ciel.
MARIA
(Non oso alzare i lumi!...)

SCENA II.

Un Familiare di Chevreuse, Aubry e detti.

CHALAIS

Aubry!

(Il Familiare annunzia Aubry che si avvanza, poi si ritira.)

AUBRY *(Ansante con estremo turbamento.)*

Lung'ora

Indarno vi cercai... sull'orme vostre
Mi ridusse il Visconte.

CHALAIS

Apportator sei di sciagura?

AUBRY

Invase

Drappel di arcieri il vostro albergo, e tutte
Le più riposte carte sorprese.

CHALAIS

Oh, fiero evento!...

(Ad Aubry che parte.)

Esci!

(Con disperazione.)

Tu sei perduta!

MARIA

Io?... Ciel, che sento!

CHALAIS

Pria che a pugnar movessi, a te vergava

Note d'amor... quel foglio

Or nelle mani è del ministro, in breve

Fia nelle mani del tuo sposo!

MARIA

Ah! ch'egli

Mi svenerà!

CHALAIS

Dell'ira sua tu dei

Fuggir l'impeto primo... I passi miei

Raggiungi.

MARIA

No...

CHALAIS

La tua virtù m'è sacra.

Rispettarla io prometto, e fra le braccia

Trarti del tuo germano.

(Odesi scoccare una molla: s'apre un uscio segreto di fronte alla porta laterale.)

MARIA

Il Duca!... Taci.

SCENA III.

Chevreuse e detti.

CHEVREUSE

Per quest'occulta via presso alle mura

Della città si giunge; ivi t'aspetta

Un rapido destriero. Andiam... t'affretta.

(Mentre Chalais prende il cappello, egli esce il primo per la porta segreta.)

CHALAIS

(Rapidamente.)

Maria, se la vicina

Ora squilla e non vieni, a morir teco

Io riedo. *(Segue Chevreuse.)*

MARIA

Infausto Imene

Stringer volesti, o madre! *(Con amarezza.)*

Ah! L'averti obbedita,

Lo vedi, a me costar dovrà la vita!

(Resta alquanto in silenzio; poi, colpita da un pensiero, cade in ginocchio, ed i suoi occhi si riempiono di lagrime.)

Havvi un Dio che in sua clemenza

Volge il guardo all'infelice,

Che dei figli l'obbedienza

Scrive in cielo, e benedice;

Il tuo braccio salvatore,

Madre, invoca al mio favore...

Ah! da morte acerba e fiera

Involarmi sol puoi tu...

D'una madre alla preghiera

No, mai chiuso il ciel non fu.

Qual'improvvisa calma

Succede alla tempesta

Che m'agitava l'anima?

Prova del tuo favor, mia madre, è questa.

Benigno il cielo arridere

Sembra a' miei caldi voti;

Avranno infine un termine

I lunghi miei martir.

Di speme un raggio scendere

Dolce nel cor mi sento,

Di più soavi immagini
Si veste l'avvenir.

SCENA IV.

Chevreuse e detta; poi Familiari.

CHEVREUSE

Parti: brev'ora, ed egli fia lontano
Da questa terra.

MARIA

(Ah! smania!...)

FAMILIARE

Il capitano

Degli Arcieri.

MARIA

(Ah! la morte!)

(Con manifesto spavento.)

CHEVREUSE

Onde tremar! Già salvo
È Riccardo.

S'avanzi! *(Al familiare.)*

FAMILIARE

La Regina

Di voi chiese, Duchessa.

MARIA

Vado...

(Con rapido movimento.)

CHEVREUSE

Ah! pria

Ti calma.

MARIA

Son tranquilla...

Pur... se vuoi ch'io rimanga...

CHEVREUSE

No.

MARIA *(Uscendo.)*

(Vacilla

Sotto al mio piede il suol!)

(S'incontra in De Fiesque, che le s'inchina; ella risponde confusamente al saluto, e si allontana con sollecitudine. Chevreuse la osserva non senza qualche stupore.)

SCENA V.

De Fiesque in divisa militare; alcuni Arcieri che rimangono al di là dell'ingresso, e detto.

FIESQUE

Spera il Ministro

Che a me svelar dell'accusato Conte

L'asil vi piaccia. (*Chevreuse vorrebbe rispondergli.*)
 Questo foglio innanzi
 Leggete, o Duca. La risposta quindi.
 (*Dandogli la lettera di Chalais, a cui è unito il ritratto.*)
 Aspetterò.
 (*Si ritira con gli Arcieri.*)
 CHEVREUSE
 (*Dopo aver spiegato il foglio.*)
 Son cifre di Riccardo! (*Legge.*)
 “Fra poco estinto, forse,
 Cadrò per te: l'eterno
 Silenzio della tomba
 Coprirà l'amor mio...
 Piangi, ma in cor soltanto... Ultimo addio
 Da me ricevi, e la tua dolce imago
 Riprendi.”
 (*Apri la scatola contenente il ritratto.*)
 Che?... Maria... Dessa!... e Riccardo!...
 La scorsa notte!... Oh, rabbia!
 No, no... spirito maligno
 Illuse gli occhi miei! Esser non puote.
 (*Osserva nuovamente il ritratto.*)
 Ah! che? Pur troppo è lei!
 (*Cade annientato sur una sedia.*)
 Bella e di sol vestita
 Mi sorridea la vita!
 Amico il ciel m'offrì
 Quanto un mortal desia! (*Sorge smanioso.*)
 Ah! fur mentite larve!
 Fu sogno che disparve!...
 Funesto il giorno, e squallido
 Agli occhi miei si fe'...
 Per me veleno è l'aura...
 È tomba il suol per me.

SCENA VI.

De Fiesque, e detto, quindi il Familiare.

FIESQUE

Ebben?

CHEVREUSE

Che mai bramate?

FIESQUE

Duca, nol rammentate?

Una risposta.

CHEVREUSE

Il perfido

Fuggì... pur troppo... (Ed essa
Avria seguito?... Orribile
Sospetto!)
(*Suona un campanello: comparisce il familiare.*)

La Duchessa

Qui rieda...

FIESQUE

Vana cura.

Ell'è fra queste mura.

Uscirne un cenno mio

Tolse ad ognuno.

CHEVREUSE

(Ah! giubilo!)

FIESQUE

Ed ora pur raggiungere

Il Conte spero!... Addio!...

(*Esce affrettatamente.*)

CHEVREUSE

Vanne... (*Al Familiare.*) la mia consorte...

Colei, qui tragga il piè.

(*Il Familiare parte.*)

Voce fatal di morte,

Empia, t'appella a me.

Ogni mio ben in te sperai,

Per me la luce fosti del dì.

Del cielo istesso io più t'amai!...

Fu giusto il cielo che mi punì!

Ah! d'una lagrima il ciglio mio

Asperge ancora vana pietà!...

Sì, ma fra poco di sangue un rio

A questa lagrima succederà.

(*Entra nella porta laterale.*)

SCENA VII.

Maria ed il Familiare, quindi Chevreuse.

MARIA

(*Si avvanza con passo incerto e vacillante; il suo volto è cosparso di estremo pallore, ha gli occhi immobili e spaventati; ella resta lungamente in silenzio, come instupidita, quindi si scuote, guarda all'intorno, ed esclama.*)

Al supplizio fui tratta!...

CHEVREUSE

(*Rientra non visto da Maria, ch'è sul davanti della scena: egli ha un pugnale nella destra e la rabbia sculta negli occhi, ma osservando lo stato di Maria si commove a pietà.*)

(Ecco l'infida;

Entro il mio cor piantarlo

(*Lasciando cadere il pugnale sul tavolino.*)

Più lieve a me saria!)

(Si avvanza, e fa sedere la moglie a lui d'accanto: ad un suo cenno il servo si ritira. Momenti di silenzio. Maria volge uno sguardo all'oriuolo.)

Come inquieta

Misuri il tempo! Ah! n'hai ragion: ti aspetta...

(Scompiglio di Maria.)

La regina.

MARIA

(Ogni sguardo, ogni parola

I miei spaventi accresce!)

CHEVREUSE

O rimaner t'incresce

All'uom dappresso che t'amó... che t'ama

Più di oggetto mortal, che in te ripose

Cieca fidanza?

MARIA

Duca!... *(Io tremo.)*

CHEVREUSE

Il nome

Infamar del consorte, il proprio nome!

Orrida, spaventosa

È quest'idea! pur traviata sposa

Ad arrestar non basta...

E quando noto sia l'oltraggio, è d'uopo

Cancellarlo col sangue!...

MARIA

Ah! basta, basta...

(Ahi, qual destin tremendo mi sovrasta!)

CHEVREUSE

(Frenandosi con ironia.)

So per prova il tuo bel core,

La tua fe' m'è nota assai;

Non ha macchia il tuo candore,

Il mentir che sia non sai.

Ben potei sicuro e franco

L'onor mio riporre in te.

MARIA

Cessa omai!... La tua ferita

Gronda sangue...

CHEVREUSE

(Alzandosi impetuosamente.)

Io ne versai

Maggior copia... la mia vita

Per l'indegno avventurai!...

MARIA

Deh!... ti calma...

CHEVREUSE

Ah! qual mi rende,
Qual mercede il traditore!...
E la sorte lo difende,
Lo sottragge al mio furore!...

MARIA

Duca, oh ciel!...

CHEVREUSE

Nè a me fia dato
Trucidar lo scellerato?...

MARIA

(Tremo!...)

CHEVREUSE

Il cor squarciargli a brani
Non potrò con queste mani?
(*Squilla l'oriuolo.*)

MARIA

Ah!...

(*Con grido acutissimo, e volgendosi piena di terrore, e con moto involontario all'uscio segreto.*)

CHEVREUSE

Qual grido! Tu volgesti
Alla porta i rai? Perchè?
Viva speme in cor mi desti!
Forse... il vil?...

MARIA

Pietà... di... me!...
(*Cadendo quasi tramortita a' suoi piedi.*)

CHEVREUSE

(*Trascinandola verso l'uscio segreto, e tenendola sempre afferrata per un braccio.*)

Sull'uscio tremendo lo sguardo figgiamo;
Che alcun lo dischiuda, uniti attendiamo.
Spavento mortale, o donna, t'assale!...
È troppa la gioia!... mi toglie... il respir!
(*Traendo dalla paura di Maria la certezza del ritorno di Chalais.*)

MARIA

T'acqueta... m'ascolta... non cedere all'ira...
Il detto... la prece... sul labbro... mi spira!
Ah! più non avanza alcuna speranza...
Ad ogni momento mi sembra morir!

SCENA VIII.

L'uscio schiudesi ad un tratto, comparisce Chalais, i Suddetti.

CHEVREUSE

Ah!... (*Con espressione di gioja feroce.*)

MARIA

Ora colma è la misura!

CHEVREUSE

Che ti guida in queste mura?

CHALAIS

Il poter d'avverso fato,
Brama ardente di morir.

(Getta la spada.)

CHEVREUSE

Ben venisti.

MARIA

Sciagurato!...

(A Chalais; un terribile sguardo di Chevreuse le tronca la parola.)

(Ei mi fece abbrividir.)

SCENA IX.

Il Familiare e Detti.

FAMILIARE

Duca, Duca... stuol d'arcieri
Ha varcato il primo ingresso...

MARIA

Ah!...

CHEVREUSE

Riccardo, i tuoi pensieri
Volgi al ciel: l'istante è presso.

CHALAIS

Una vita si desia

Che m'è grave: io stesso...

(Movendosi per incontrare gli arcieri.)

CHEVREUSE *(Trattenendolo.)*

È mia

Questa vita. Or tu, brev'ora

Li rattieni.

(Al Familiare che tosto esce; egli chiude la porta.)

CHALAIS

(Che farò?)

MARIA

(Non ti schiudi o terra ancora?)

CHEVREUSE

Prendi. *(Ponendo nelle mani di Chalais una delle due pistole.)*

CHALAIS

Che?...

CHEVREUSE

Mi segui! *(Accennandogli la porta laterale.)*

MARIA

Ah! No!

CHEVREUSE

Vivo non t'è concesso

Escir da queste porte...

Vieni, per te di morte
L'ora suonata è già.
Invoca il ciel per esso,
Ma sordo il ciel sarà.

CHALAIS

Del tuo furor non temo;
Su, tutto in me l'appaga,
Che tardi? un core impiaga
Che speme più non ha.
Un premio, un ben supremo
La morte a me sarà.

MARIA

Prima che sia compita
Tragedia sì funesta,
M'uccidi, se ti resta
Un'ombra di pietà.
Lasciarmi ancora in vita
È troppa crudeltà!

(Odoni ripetuti colpi alla porta in fondo. Chevreuse, respingendo Maria, che cerca interporre, tragge seco Chalais per l'uscio laterale, e subito lo chiude per entro. Maria cade su d'una seggiola, priva di sentimento.)

SCENA X.

La porta in fondo è abbattuta, irrompono nella sala De Fiesque, ed una compagnia d'arcieri.

FIESQUE

Ove si cela il perfido?

ARCERI

Sottrarsi ei tenta invano...

(S'ode lo scoppio di due pistole. Maria balza in piedi esterrefatta.)

SCENA ULTIMA.

Apresi la porta laterale, da cui si mostra Chevreuse, le di cui sembianze sono diffornate: ha i capelli ritti sulla fronte, e l'occhio sfavillante di sanguigna luce.

FIESQUE

Il Conte?...

CHEVREUSE

Del carnefice

Onde evitar la mano,

Egli s'uccise.

MARIA

Ah!...

FIESQUE

Veggasi...

(Entra seguito da qualche arciero: gli altri restano presso il limitare; mentre tutti gli sguardi son fissi a quella volta, Chevreuse si avvicina a Maria.)

CHEVREUSE

La morte a lui!

MARIA

Crudel!

CHEVREUSE

La vita coll'infamia

A te, donna infedel!

(Maria cade in ginocchio guardando il cielo, a mani giunte.)

FINE.

IL VASCELLO DE GAMA

Melodramma romantico

Diviso in prologo, e tre parti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1845

PERSONAGGI E INTERPRETI

UN COMANDANTE DI VASCELLO	Anafesto Rossi (tenore)
UN PROSCRITTO	Domenico Ceci (tenore)
AMALIA	Anna Salvetti (mezzosoprano)
ROSALIA	Anna Rivière Bishop (soprano)
RODRIGO	Filippo Coletti (baritono)
FAUSTO	Gaetano Fraschini (tenore)
BRUNO	Nicola Beneventano (basso)
MARCO	Marco Arati (basso)
GIANNI	Nicola Tucci (tenore)
GULUDDA	Michele Benedetti (basso)

IL VASCELLO DE GAMA|*MELODRAMMA ROMANTICO*|DIVISO IN PROLOGO, E TRE PARTI|PROLOGO. LA NAVE
AFFRICANA – EPOCA 1565|PARTE I. L'IMBARCO (1580)|PARTE II. IL NAUFRAGIO (1580)|PARTE III. LA
ZATTERA (1580)|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia
Flautina,|1845.

Epoca di composizione: 1844.

Presentazione ai censori: 30 ottobre 1844. Autorizzazione: 15 novembre 1844.

Prima rappresentazione: 6 marzo 1845.

RIASSUNTO

PROLOGO: LA NAVE AFRICANA.

Una nave moresca s'è distaccata dalla restante flotta e sta navigando vicino alle coste del Portogallo. Il comandante Guludda convoca gli ufficiali per decidere la condanna a morte della spia (Rodrigo) salita a bordo (P, 1), che viene interrogata e, trionfante, prevede l'imminente assalto dei Portoghesi. Guludda, vedendolo impavido, gli dice di temere per il fanciullo che porta con sé e lui gli rimprovera la viltà di scagliarsi su un innocente che, aggiunge, è suo fratello, affidatogli dalla madre vedova. Un proscritto, lì accanto, gli promette di prendersi cura del ragazzo qualora egli fosse giustiziato, ma gli chiede di fare altrettanto con la figlia Rosalia che ha con sé, qualora fosse ucciso lui. Rodrigo accetta e gli consegna una medaglia d'onore donata dal Re a suo padre per aver salvato due naufraghi (P, 2). I Portoghesi assaltano la nave, uccidono il proscritto (P, 3) e trionfano sui Mori (P, 4). Rodrigo giura di far da padre all'orfana, sebbene sia disperato perché suo fratello è caduto fra le onde (P, 5).

PARTE PRIMA: L'IMBARCO.

Sono trascorsi quindici anni e nel porto di Coimbra si festeggia la partenza del Vascello de Gama (I, 1). Rodrigo ne è luogotenente e la madre Amalia e la figliastra Rosalia lo salutano commosse (I, 2). Fausto cammina cupo, Rosalia gli si avvicina e lo rincuora, poi entrambi si dichiarano il loro amore (I, 3). I piloti Bruno e Marco hanno assistito alla scena, non visti (I, 4). Marco decide di mettere in guardia la ragazza perché Rodrigo l'ama (I, 5). Lei corre da Rodrigo, che le conferma il suo affetto ma non accetta che s'imbarchi perché non vuole che metta a rischio la vita (I, 6). Delusa, si confida con Marco, che le consiglia di imbarcarsi lo stesso. Lei scrive una lettera d'addio per Amalia; Bruno, che vorrebbe sposare Rosalia, intercetta la missiva (I, 7).

Arrivano alcuni soldati e dichiarano deposto Rodrigo, suo sostituto Fausto. La notizia sorprende tutti e affligge Rodrigo (I, 8). Bruno, per vendetta, gli consegna la lettera di Rosalia e gli dice ch'ella ama Fausto e parte con lui. Vinto dall'ira, egli s'imbarca di nascosto (I, 9).

PARTE SECONDA: IL NAUFRAGIO.

Nella notte, i marinai ricordano con nostalgia gli affetti lontani, mentre Marco rivela loro che Rodrigo è a bordo, ha spento un inizio d'incendio ed è stato incatenato da Bruno (II, 1). Questi sopraggiunge e spiega di aver agito così per evitare che il comandante scoprisse Rodrigo e lo giustiziasse; poi gli versa da bere del vino contenente un sonnifero e gli ruba la chiave della stanza di Rosalia (II, 2). Fausto avvisa il comandante che la nave sta procedendo verso un banco di sabbia e rischia di incagliarsi, ma viene zittito (II, 3). Arriva Rosalia, urlante e in fuga da Bruno; Rodrigo si precipita ma, vedendo Fausto, lo insulta ed entrambi impugnano le spade (II, 4). Il comandante li ferma e li condanna a morte. Fausto si toglie il medaglione e chiede che sia consegnato al conte di Lerma, suo benefattore; Rodrigo riconosce che è la medaglia del padre e i due scoprono di essere fratelli. Rosalia chiede grazia, ma invano (II, 5). Un pilota accorre agitato: la nave si sta insabbiando (II, 6).

ATTO TERZO: LA ZATTERA.

Su una zattera sono radunati alcuni naufraghi; alcuni pregano, altri piangono. A un tratto Marco scorge una vela lontana e cerca di attirare l'attenzione per ricevere soccorso. Bruno si dispera e vorrebbe distruggere tutto. Rodrigo e suo fratello cercano di fermarlo; nella lotta, Fausto e Bruno cadono in acqua. Dalla nave giunge un colpo di cannone: sono stati avvistati e Fausto è già visibile a bordo. Rodrigo abbraccia Rosalia e le rivela che, nel momento di maggiore angoscia, aveva espresso un voto a Dio: se si fossero salvati, egli avrebbe acconsentito alle sue nozze con Fausto. Lei esulta (III, 1) e tutti alzano le braccia al cielo, ringraziando Dio (s.u.).

IL VASCELLO DE GAMA.

MELODRAMMA ROMANTICO,

DIVISO IN PROLOGO, E TRE PARTI.

PROLOGO. LA NAVE AFRICANA. - *Epoca* 1565.

PARTI I. L'IMBARCO.

PARTI II. IL NAUFRAGIO.

PARTI III. LA ZATTERA.

} . . . 1580.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI.

Dalla Tipografia Flautina

1845.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è del Signor SALVADORE CAMMARANO

La Musica è del Maestro SAVERIO MERCADANTE

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi architetti, Signori *Gaetano Sandri, Giuseppe Castagna, Giuseppe Politi, Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttore e capo macchinista, Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali Signor *Orazio Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

UN COMANDANTE di vascello
Signor Rossi.

UN PROSCRITTO
Signor Ceci.

AMALIA, madre di Rodrigo
Signora Salvetti.

ROSALIA, sua figlia adottiva
Signora Bishop.

RODRIGO, pilota, indi luogotenente di vascello
Signor Coletti.

FAUSTO, luogotenente di vascello
Signor Fraschini.

BRUNO, pilota, poi maestro di equipaggio
Signor Beneventano.

MARCO, pilota,
Signor Arati.

GIANNI, marinajo, quindi pilota
Signor Tucci.

GULUDDA, comandante di una nave moresca
Signor Benedetti.

CORI e COMPARSE
Ufficiali, soldati, e marinaj spagnoli, portoghesi, e Mori. Le famiglie dei marinaj.

L'avvenimento ha luogo

IL PROLOGO – ne' mari che circondano il Portogallo

LA PARTE I. – in Coimbra

LA PARTE II. e III. – nell'Oceano atlantico.

Alcuni versi si omettono alla rappresentazione.

PROLOGO.
LA NAVE AFRICANA.
SCENA PRIMA.

La stanza del Comandante, entro un naviglio moresco.

Guludda, e gli altri ufficiali mori, seduti a consesso: il proscritto da un lato.

GULUDDA e MORI

Se il nemico raggiunge il naviglio,

Se fuggir non potremo al periglio,

Quel ribaldo, da' nostri sorpreso,

Che spiava, e tradirne tentò,

Abbia morte, alle antenne sospeso,

Morte infame, qual ei provocò.

(Sorgono.)

PROSCRITTO *(Avvicinandosi a Guludda.)*

Dall'Affricana squadra separati

Siam noi dunque?

GULUDDA

Pur troppo, e presso ancora

Delle nemiche spiagge.

SCENA II.

Rodrigo fra guardie, e detti.

(Ad un cenno di Guludda, le guardie tolgono i ceppi a Rodrigo; egli conosciuto alle vestimenta che il proscritto è un portoghese, lo guata con disdegno.)

GULUDDA

A me rispondi,

E non mentir.

RODRIGO

Mentir! Sì vil m'estimi?

Odi, e che tal non son dirai tu stesso.

A questa nave appresso,

Qual io m'infinsi, pescator non venni,

Ad esplorarla io venni, ed opportuni

Segnali avea trasmessi

Quando sorpreso fui: l'onda che varchi

Meglio di te conosco; il tuo naviglio

Tal corso ha preso, che raggiunto in breve

Da' portoghesi fia. *(In tuono di trionfo.)*

MORI

Perfido!...

GULUDDA

Avrai

Premio condegno all'opra tua.

RODRIGO

Vedrai

Qual muore uom che servia
La sua patria, il suo re.

GULUDDA

Bada! Non tremi

Per te, lo veggio; ma tu, sol non eri
Entro il battel: rammentalo!

(Esce seguito dagli altri Mori.)

RODRIGO

Che disse?

Contro innocente pargolo ardirebbe
Quella tigre?... Oh fratel!...

PROSCRITTO *(Intenerito.)*

(Fratello!)

RODRIGO

Oh mia

Tradita Madre!...

PROSCRITTO

Calmati...

RODRIGO

Lo pose

Tra le mie braccia la meschina, ed ora
Che a te l'affido, ella dicea, men presto
Ad incontrar perigli
Sarai!... Barbaro! i figli
Ambo le tolsi!

PROSCRITTO

(Vivamente commosso.)

Del bambino io giuro

Assumer le difese.

RODRIGO

E posso in te fidar, che portoghese
Sembri ai detti, alle vesti, eppur fra' mori...

PROSCRITTO

Non condannarmi... atroce
Calunnia mi colpì; fuggo la scure...
Ma tremo, tremo io pure,
Che una mia figlia ho meco... Ah! noi giovarne
A vicenda potrem.

RODRIGO

Come?

PROSCRITTO

Se loco

Ha la pugna, ed i nostri a tempo ancora
Fian di salvarti, allora
Soccorri alla bambina, che recisa
Cadrà la testa del proscritto.

RODRIGO

Ah! sacra

N'abbi promessa.

PROSCRITTO

Ed ove

Il moro ti percota,

Io del fanciul sarò guida, e sostegno.

RODRIGO

T'inspira il ciel!... Qui brevi note io segno...

(Traendo un taccuino.)

Renderlo forse un giorno

Alla madre potrai... Questo frattanto

Deposito ricevi: al padre mio

Il re lo porse, ch'egli al mar fremente

Due sommersi togliea... Vedi.

PROSCRITTO

(Leggendo sulla medaglia.)

Al Pilota.

Il Re. Difenda la celeste mano

Il Salvator de' naufraghi.

RODRIGO

Spirando

Ei sul mio cor lo deponea... Sul core

Del fratel mio... *(Il pianto gli tronca le parole.)*

PROSCRITTO

(Non reggo al suo dolore!)

(Asciugandosi una lagrima.)

RODRIGO

Abbia da te quel misero

Il sacro pegno almeno...

Fino all'estremo anelito

Dì che lo chiuda in seno.

Talvolta al suo pensiero

Ch'ei mi richiami io spero...

D'una fraterna lagrima

Dì che lo bagni allor,

Ed in soccorso l'anima

Avrà del Padre ognor.

(Odesi lo strepito del cannone.)

PROSCRITTO

La tenzone!...

RODRIGO

Al fralel mio

Deh! signor, deh! porgi aita...

PROSCRITTO

E la figlia!... Oh potess'io

D'ambidue salvar la vita!...

(Esce rapidamente: la porta rimane socchiusa; v'è al di fuori una sentinella.)

RODRIGO

(Accostandosi alla porta.)

Ah! la nave portoghese!...

Fassi ognor più vivo il foco!...

Essa avanza, ed alle prese,

All'assalto fian tra poco...

SCENA III.

Violenta esplosione di artiglierie: parte delle tavole che formano il tetto, e le pareti della stanza cadono rovesciate: entrano in disordine alcuni mori, quindi Guludda.

MORI

Muori, iniquo lusitano,

Esecrata, infame spia...

GULUDDA

No, fermate... Il prode Ircano,

Il pilota...

MORI

Ebben?

GULUDDA

Moria.

Al governo del naviglio

Ei succeda...

RODRIGO

Ch'io tradisca

La mia patria?

GULUDDA

Al tuo periglio

Pensa, o stolto!...

MORI

Egli ubbidisca,

O s'uccida...

GULUDDA

Intendi? Morte

Se t'opponi...

MORI

Cedi...

RODRIGO

No.

MORI

Muori dunque...

RODRIGO

Ma da forte,

Pel dovere io morirò.

(I mori spianano gli archibusi contro Rodrigo, egli si pone in ginocchio, scovrendo ad essi il petto.)

SCENA IV.

Grida terribili di portoghesi mesconsi allo scoppio de' loro moschetti: essi irrompono nella nave; alcuni atterrano i mori, altri sollevano Rodrigo.

PORTOGHESI

Vittoria! vittoria!

Ferite... uccidete...

A' flutti l'etiope

Vil sangue spargete...

Usate più strazio...

Maggior crudeltà...

Soverchia co' barbari

Giammai non sarà.

MORI

Sì crudi, sì perfidi,

Colpite, uccidete...

Con anima intrepida

Spirar ci vedrete...

Ma il sangue degli arabi

Su voi ricadrà...

Temete l'orribile

Vendetta d'Allà.

(Le voci ripetute di vittoria! echeggiano più fragorose.)

SCENA V.

Bruno, Gianni, poi Marco, e detti.

BRUNO

Sì vittoria, e tal che mai

Più compiuta non s'ottenne!

O compagni al mar gettai

Un fellon che a queste antenne

Ricovrava...

RODRIGO

Ciel!... Che dici?...

BRUNO

Onta, morte ai traditori,

Che di barbari nemici

Sì giovar. Tra' ceppi i mori.

(Alcuni Portoghesi trascinano altrove i Mori. Bruno li segue.)

RODRIGO

Oh! più barbaro tu stesso!...

Ma il fratello!... Ahi! spento forse?

GIACOMO

Un fanciul?... No no, dappresso

Gli era Marco, e a lui soccorse...

RODRIGO

Salvo, salvo!...

GIACOMO

Mira...

(Additando Marco che reca in braccio una fanciulla.)

RODRIGO

Oh cielo!

Non è desso!... E l'altro?... io gelo!...

Il fanciullo?...

MARCO

Ah! dargli aita

Non potei!...

RODRIGO

Tremenda sorte!...

MARCO

Cadde in mar!...

RODRIGO

Perì!... La vita

Or detesto; morte, morte...

Io lo seguo... *(Come in procinto di lanciarsi nelle onde.)*

MARCO

(Gettandosi a' suoi piedi, e mostrandogli la bambina, mentre gli altri trattengono Rodrigo.)

E l'innocente

Ch'io serbava?...

RODRIGO

È vero... è ver!...

Il dolor mi fea demente;

Oh promessa; oh mio dover!...

(Egli si volge alla bambina, i suoi occhi si riempiono di lagrime.)

Deh! mia virtù soccorrimi in questa orribil ora...

Ah sì per te di vivere

Avrò coraggio ancora.

O Re del firmamento,

Ascolta il giuramento:

(Ponendo la destra sul capo alla fanciulla)

Io protettor dell'orfana,

Io padre a lei sarò.

MARCO, GIACOMO e PORTOGHESI

(Una pietosa lagrima

Ad ogni cor strappò!)

FINE DEL PROLOGO.

PARTE PRIMA.

L'IMBARCO.

SCENA PRIMA.

In fondo il porto di Coimbra, nel quale vedesi il Vascello de Gama: sul davanti l'albergo della marina. Spaziose mense occupate dalla ciurma del vascello e dalle famiglie di essa. Rodrigo, in divisa di luogotenente presiede al convito, Marco, e Gianni gli sono d'accanto: Amalia, padrona dell'ostello, invigila al trattamento de' commensali, il banchetto è al suo termine, i bicchieri vengon ricolmi e vuotati a più riprese. Dopo qualche momento sopraggiunge Bruno.

CORO

Brindisi, brindisi al gran vascello

Dell'oceano signor novello. –

(Volgendosi al naviglio.)

Per te la sorte non abbia oltraggi,

Il vento ognora ti sia fedel:

D'acque propizie a' tuoi viaggi,

A noi di vini sia largo il ciel.

(L'orgia è completa.)

(Bruno apparisce in fondo, ove resta inosservato.)

MARCO

(Rizzandosi, e levando in alto il bicchiere.)

Brindisi, amici, al prode

Rodrigo io porto: del vascello un giorno

Ei condottier divenga;

E noi tornati al freno

De' nostri antichi re, guidi a novelle

Gloriose conquiste.

(Bruno scrive qualche linea in un taccuino.)

GIACOMO e CORO

Viva Rodrigo!

BRUNO

Ei viva! *(Avanzandosi.)*

MARCO

Oh Bruno! Alla festiva

Ciurma t'unisci.

GIACOMO

Ecco un bicchier.

BRUNO

Versate.

(Ai marinari, che gli colmano il bicchiere.)

MARCO

Compagni, a piena gola! Or via, trincate!

(È ripetuto il Coro di sopra; quindi la brigata si leva dalle mense.)

MARCO

Ebben, dall'ammiraglio

Tu riedi?

BRUNO

Si: le vele
Sciorrem fra poco.

AMALIA

Un'altra volta dunque
Separarci dobbiam!

RODRIGO

L'impone, o madre,
Il dover mio.

AMALIA

Non obbliar che solo
A me tu resti, che il destin mi tolse
L'altro mio figlio!... (*Asciugandosi gli occhi.*)

BRUNO

Volse
Il terzo lustro ch'ei perì, nè cessi
Dal rammentarlo ancor?

AMALIA

S'io lo potessi,
La tua presenza men farebbe, o crudo,
Risovvenir!

CORO

Qui move
Rosalia.

BRUNO

(Rosalia!...) (*Allontanandosi bruscamente.*)

MARCO

Tu parti?...

BRUNO

Altrove

Recar mi deggio... (*Parte.*)

MARCO

In core
Tuttavia del rifiuto
Cova il dispetto! Va, sì rara gemma,
Per te gabbian selvaggio,
Dall'onde non sottrassi!

SCENA II.

Rosalia, e detti.

ROSALIA (*Correndo verso Amalia, e Rodrigo.*)

O madre mia!...

O mio fratel d'amore!...

AMALIA

Figlia!... (*Abbracciandola.*)

ROSALIA

Qui... sul tuo cor.

(Ponendo un mazzettino di fiori sul petto di Rodrigo.)

RODRIGO *(Guatandola colla più viva passione.)*

(Povero core!)

ROSALIA

Esulta ognor quest'anima

Quando fra voi mi trovo!...

Ognor soavi palpiti

Di tenerezza io provo!...

(Ma un altro affetto ignoto

M'inspira un vago oggetto!...

Ah! quell'ignoto affetto

S'appella forse amor!)

RODRIGO

(Qual dolce, arcano moto

Ella mi desta in cor!)

GLI ALTRI

(Per lei pietoso moto

Si desta in ogni cor!)

RODRIGO

Amici, addio per poco:

Della partenza il segno, un'altra volta

Qui ci radunerà

(Tutti si disperdono, tranne Rosalia, Amalia, Rodrigo, e Marco.)

MARCO

Che vuoi?

(A Rodrigo, che lo trattiene, mentr'egli disponevasi a partire.)

RODRIGO

M'ascolta:

Non obbliar, quando la vecchia testa

Il vino ti rallegra,

Che la possente Spagna

Nel Portogallo impera, e fra la ciurma

Ispani v'ha, che farsi

Di malaccorti accenti

Delatori potrian.

MARCO

Lo credi?...

RODRIGO

E temi

Più ch'altri, Fausto!

ROSALIA

Fausto?... Il tuo sospetto

Ingiusto è troppo!

RODRIGO

Ingiusto!

ROSALIA

Entro quel petto

Alma gentil s'annida

RODRIGO

(Lo difende!) *(Con gelosia.)*

Il suo venir fra noi

Al cor fu nunzio di sciagura! Il Cielo

Fallisca il mio presagio.

(Entra nell'albergo, seguito dalla madre, e da Rosalia. Marco si allontana pel fondo.)

ROSALIA

Eccolo!... *(Arrestandosi d'accanto alla soglia.)*

SCENA III.

Fausto e detta.

Fausto, che si è avanzato triso e cogitabondo, avvistosi di Rosalia, fa' un movimento come per evitarla.

ROSALIA

Tu mi sfuggi!

FAUSTO

(Ah!) *(Fermandosi.)*

ROSALIA

Mesto sei!

FAUSTO

Lo son!

ROSALIA

Qualche sciagura?...

FAUSTO

I giorni miei

Son tutti una sciagura. – Quel pietoso

Che mi scampò da morte, e più di padre

Amo, e rispetto, m'apprende ch'io nacqui

Portoghese; bollente

Di gloria, trassi al patrio lido, e speme

Di veleggiar su quella nave io certa

Nudria, ma d'inesperta

Giovinezza notato,

Ch'io rimanga s'impon... L'onore ad altri!

A me l'inerzia, e questa ignobil spada...

Che forse in me rivolgerò!

ROSALIA

Deliri!

Sì vivo abborrimento

Provi a restar?

FAUSTO

Qui forza, ed alimento

Alle mie pene aggiunge un altro affetto,

Che più m'infiama della gloria!... e ch'io

Debbo... ahi! crucio tremendo!

Chiuder nel petto, e soffogar gemendo!
Un destin... destin tiranno!
Mi persegue dalla cuna!...
La mia vita è lungo affanno,
Senza gioja, o speme alcuna!
Tu non sai che acerbo duolo,
É penar tacendo, e solo,
Quando un cor non havvi in terra
Che si dolga al tuo dolor!

ROSALIA

Sul mattino della vita,
Nell'età quand'uom più spera,
Hai tu l'anima vestita
Di tristezza così nera!
Qual pietade in sen m'hai desta
Il mio pianto manifesta...
Ah! non dir, non dire almeno
Che per te non gema un cor!

FAUSTO

Il tuo core? Oh qual baleno!...
(Come animato da una speranza.)
In te stesso, ahi! folle riedi...
Esso è d'altri!
(Ricadendo nella sua mestizia.)

ROSALIA

D'altri!...

FAUSTO

Appieno

Te felice ch'il possiedi!...

ROSALIA

Tu favelli?

FAUSTO

Ahimè! favello

Di Rodrigo, e ben lo sai!

ROSALIA

Io!...

FAUSTO

Non l'ami?

ROSALIA

Qual fratello.

FAUSTO

Qual consorte l'amerai.

ROSALIA

Ah! nol posso!

(Accompagnando la parola con un guardo, che rivela il suo cuore.)

FAUSTO

Che dicesti?...

ROSALIA

Io nol posso!

FAUSTO

Ciel!... Perchè?...

D'altro foco avvamperesti?...

Parla... parla...

ROSALIA

Sì... per te!...

FAUSTO

(Qual uomo tratto in delirio vivissimo di amore, e di giubilo.)

È di gioja il mio core inondato!...

D'una gioja che labbro non dice!...

Quell'accento mi rese felice!...

Quell'accento il mio fato cangiò!

ROSALIA

Sì dal giorno... dal giorno beato,

Ch'al mio sguardo s'offerse il tuo viso,

L'universo mi parve un sorriso,

Il mio cor da quel giorno t'amò!

(Rosalia entra nell'albergo: Fausto parte.)

SCENA IV.

Bruno, e Marco, avanzandosi da un angolo dell'albergo, ov'erano ascosti.

BRUNO

Udisti?

MARCO

Sì. *(In tuono di malcontento.)*

BRUNO

Calunniator son io!

MARCO

Perdona: il vero ha faccia

Di mensogna talor. Credei, che mosso

Da gelosia...

BRUNO

Da gelosia! La mano

All'orfanella, un tempo,

Non amor, ma pietade

Mi consigliò d'offrir; nè tu m'avevi

Di Rodrigo l'affetto ancor svelato.

MARCO

Rodrigo sventurato!

BRUNO

Uno spirto maligno, entro l'albergo

D'Amalia conducea

Quel giovane fatal!

MARCO

Che ad essa io parli

È d'uopo.

(Fa qualche cenno verso l'albergo, e si presenta un garzone.)

Rosalia. *(Il garzone rientra.)*

BRUNO

(M'aita, o sorte!)

SCENA V.

Rosalia, e detti.

MARCO

Non perchè dalla morte

I tuoi giorni scampai, perchè d'affetto

Paterno io t'amo, lice a me, qual figlia

Rimproverarti. – Amore,

Segreto amor ti strugge!

ROSALIA

(Ah!...)

MARCO

La tua fiamma

Funesta esser potrebbe

A Rodrigo!

ROSALIA

Funesta!...

MARCO

Ei t'ama... ei pensa

Recarti all'ara un dì!

ROSALIA

Che parli?...

MARCO

E guai,

S'egli apprendere giammai

Potesse!... Ah! ne morrebbe!

ROSALIA

Ne morrebbe!

Il mio benefattor, quello cui deggio

Più della vita? ed io, spietata, ed io:

L'ucciderei!

MARCO

La mal destata fiamma

Spegner devi.

BRUNO

E lo può, mentre qui resta

Chi la fomenta?

MARCO

Eppur...

ROSALIA

Qual mezzo?...

BRUNO

Quale?

Un sol ve n'ha, partir.

MARCO (*Afferrandone subito l'idea.*)

Sì...

BRUNO

Con Rodrigo.

ROSALIA

Ciel!...

MARCO

T'opporresti?...

BRUNO

Ei viene...

ROSALIA

Ah!... Vi scostate...

Provar saprò, che sconoscente in petto

Il cor non chiudo.

(*Marco e Bruno si ritirano.*)

SCENA VI.

Rodrigo, e detta.

RODRIGO

(Sul mio labbro il detto

Amor tu poni!) Rosalia?... (*Avanzandosi.*)

ROSALIA

Rodrigo?...

RODRIGO

Parlar ti deggio...

ROSALIA

Anch'io...

RODRIGO

Ben mille volte

Palesarti volea...

Ma l'età non conforme, i detti, i modi

Ruvidi forse, e mal sembante al core

Mi fean temer...

ROSALIA

No, no, favella.

RODRIGO

In breve

Da te staccar si deve

Questo mio cor... l'assenza

Lunga sarà... penosa! Un sol conforto

Meco verrà... la speme, o Rosalia,

Di farti un giorno mia... per sempre mia!

L'odi alfin... d'amore io t'amo!

ROSALIA

(Manca il giorno agli occhi miei!...)

RODRIGO

Te sol chiedo, te sol bramo!

ROSALIA

(Sciagurata, ed io potei!...)

RODRIGO

Ah! sperai che a te svelato

Il mio cor si fosse appieno!

ROSALIA

(È qual ferro avvelenato

Ogni detto a questo seno!...)

RODRIGO

Che i sospiri, che il mio sguardo,

Che il silenzio avesse accenti!

ROSALIA

(Oh! giammai del foco ond' ardo

Ei non sappia... non paventi!...)

RODRIGO

Ah! se deggio al mio ritorno

D'altri mai trovarti a lato...

Pria che sorga il nero giorno,

Che in eterno il cor ne pianga

Meglio, ah! meglio ch'io rimanga

Seppellito in fondo al mar!

ROSALIA

(Non ritrovi sì bel core

In mercede un core ingrato...

Ah! svanisci cieco amore

Come il sogno d'un istante...

Morirò, ma quel sembiante...

Vo dall'alma cancellar!)

Rodrigo... m'odi... calmati...

RODRIGO

Io t'odo. Ebben?

ROSALIA

Se vuoi,

La gelosia che t'agita

Dal sen bandir tu puoi

RODRIGO

Io? come?

ROSALIA

Teco adducimi.

RODRIGO

Che parli!...

ROSALIA

Ed esser mio
Non brami tu? Dividere
Il tuo destin vogl'io.

RODRIGO

Tu, che scolori, e palpiti
Sol quando al mar t'appressi?

ROSALIA

Teco recarmi, credilo,
È forza!

RODRIGO

Ah! se il potessi,
Colma di troppo giubilo
Saria quest'alma!

ROSALIA

E d'onde
Insorge, e quale ostacolo?

RODRIGO

Ai venti infidi, all'onde
I giorni tuoi commettere
Io stesso, io, che giurai
Al padre, al ciel difenderli?
Giammai!

ROSALIA

Deh!...

RODRIGO

No, giammai.

ROSALIA

T'arrendi... a queste lagrime

RODRIGO

Spergiuro non sarò...
Tuo padre, e 'l ciel mi guardano!

ROSALIA

Resta, m'ascolta...

RODRIGO

No...

(Rosalia abbraccia le sue ginocchia, per impedirgli di partire: Rodrigo la solleva, tutto asperso di lagrime, e facendo a se medesimo uno sforzo indicibile.)

Cessa... mi lascia... involati...

Pietà d'un core infranto!

Un detto non aggiungere...

Nascondimi quel pianto...

Vincer potria quest'anima...

Esser potria fatale...

Alfin son'io mortale!...

Confini ha la virtù!

ROSALIA

La tua seguir concedimi

Lieta, o nemica stella...
M'avrai, qual più desideri
Figlia, consorte ancella...
Quest'alma, e nemi, e fulmini,
E venti, e mar disfida...
Sempre con te mi guida!...
Non mi lasciar mai più.
(Rodrigo, si scioglie da essa, e parte rapidamente.)

SCENA VII.

Bruno, Marco, e detta.

MARCO

Ebben?

ROSALIA

Commosso al pianto mio Rodrigo

Parea... ma trarmi seco

Gli vieta un giuro.

BRUNO

Un giuro

A te non vieta di seguirlo.

ROSALIA

E come

Potrei?...

MARCO

Lasciane tutto

A me l'incarco. Dell'antica moglie

Che parte meco, all'amorosa cura

Io t'affido.

BRUNO

Coraggio!

ROSALIA

Ah! brevi accenti

Ch'io scriva, concedete, alla diletta

Madre.

MARCO

Sì, Sì...

BRUNO

T'affretta...

(Porgendole un foglio, ed una penna: ella s'assiede ad una tavola, presso l'albergo, e scrive alcune linee, quindi dà il foglio a Bruno.)

ROSALIA

Proteggimi signor!

(Ponendosi in ginocchio, con le mani giunte, e gli occhi rivolti al cielo. Marco la rialza, e partono insieme sollecitamente.)

BRUNO

La contrastata

Donzella, è mia Rodrigo! è mio quel grado
Che possedesti! Egli era
A me promesso... a me, che seppi il falso
Mescendo al ver, dall'imprudenza altrui
Un util trarre! Io fui
Ricusato, deriso... Io? La vendetta
È giunta alfin!

SCENA VIII.

Detto.

Si avanzano alcuni soldati, e ad un segnale del tamburo accorrono i marinai del vascello De Gama, accompagnati dalle lor donne; talune di esse traggono a mano i piccoli figli. Il Comandante, Fausto, ed altri uffiziali, Rodrigo, ed Amalia.

COMANDANTE (*Mostrando un foglio suggellato agli Uffiziali.*)

Dal militar, supremo

Consiglio. – Leggi. (A Fausto)

RODRIGO

(Che sarà?)

FAUSTO (*Leggendo.*)

“Deposto

É Rodrigo Velasco”.

RODRIGO

(Ah!...)

FAUSTO

(Ciel!...)

CORO

(Fia vero!...)

BRUNO

(Qual trionfo!)

FAUSTO

“Le veci

Ne compirà... Fausto di Lerma”. (Io!...)

BRUNO

(Come!...)

RODRIGO

Ei m'ha perduto!

AMALIA

Una denuncia!... (*Fra loro.*)

COMANDANTE

Bruno,

Altri nocchieri, dal Consiglio, eletto

Ad arrolar tu fosti

BRUNO

(Oh mio dispetto...)

RODRIGO

(Le voci che ascolto, gli oggetti che miro,

È tutto fallace... io sogno... deliro...)

FAUSTO

(Gli ardenti miei voti appaga il destino!
Alfin della gloria m'è schiuso il cammino!)

BRUNO

(Fu dunque la speme tradita, delusa?
Al vero non crede la mente confusa!...)

AMALIA

(Ho il cor lacerato... il pianto sul ciglio!...
Ahi colpo inatteso!... Ahi misero figlio!...)

RODRIGO

(Ah vero è pur troppo! un'alma sleale
Occulto pugnale = in cor mi vibrò!)

FAUSTO

(Ma un prode qui resta, coperto di sprezzo!...
Gioire a tal prezzo = quest'alma non può!)

BRUNO

(Di tante mie cure il frutto bramato
Un barbaro fato = ad altri serbò)

AMALIA

(Tu forza, e costanza gl'infondi, Signore,
Che reggere un core = a tanto non può! –)

COMANDANTE

(Sul reo, che sfidava il fulmine ibero,
Castigo severo, = ma giusto piombò!)

CORO

(Il core mi balza turbato, commosso!...
Ei come percosso = da fulmin restò!...)
(*Guardando Rodrigo.*)

COMANDANTE

Tu seguimi. (*A Fausto.*)

FAUSTO

(Ed essa!...)

COMANDANTE

Ti lascia brev'ora

L'incarco affidato. (*A Bruno.*)

FAUSTO

(Oh gloria, oh dover!)

RODRIGO

(Supplizio tremendo!)

COMANDANTE

Fia sciolta la prora

Al terzo rimbombo del bronzo guerrier. –

Ai vostri cari dite un addio, (*Ai marinari.*)

Si parta quindi, serviamo al re.

CORO

O mio/a consorte!... o figlio mio!

Sorrída ognóra il ciel per te!...

(Abbracciandosi a vicenda.)

FAUSTO

(Se rivederti, se dirti addio

Al tuo fedele dato non è,

Con te mia vita resta il cor mio,

Venga, deh! venga il tuo con me.)

AMALIA

Tra queste braccia, l'acerba doglia

Sfoga o tradito... versala in me...

Se del tuo grado, un vil ti spoglia,

Il cor materno rimane a te.

RODRIGO

L'oltraggio enorme, tutta la vita *(Fra loro.)*

Grave, funesta rese per me!

Ah! dell'onore mai la ferita,

Mai non si chiude! eterna ell'è!

BRUNO

(Speme del grado, gioje d'amore

Tutto in un punto rapito m'è!

E deggio ascondere il mio livore,

L'ira feroce che bolle in me!)

(Tutti partono, tranne Bruno. Veggonsi alcune barche trasportare la ciurma verso il vascello.)

BRUNO

In braccio d'un rival spinta l'ho dunque

Io stesso!... – Ma quel foglio!...

(Trae di tasca la lettera di Rosalia, e percorrendola mostra in volto una tal quale soddisfazione; quindi si accosta all'albergo.)

Rodrigo? –

SCENA IX.

Rodrigo, e detto.

BRUNO

Avverso fato

Novello colpo di scagliar m'astringe

All'alma tua.

RODRIGO

Che parli?...

BRUNO

Rosalia

Ov'è? – L'ignori? A me pur troppo è noto:

Sul vascello De Gama.

RODRIGO

Sul vascello!... A che mai? Rispondi.

BRUNO

Ell'ama

Fausto, e parte con lui.

RODRIGO

Tu menti!

BRUNO

Io?... – Leggi.

(Dandogli il foglio.)

RODRIGO

Un foglio!... È suo!

(Ravvisandone i caratteri.)

BRUNO

Lo scrisse

Ad Amalia...

RODRIGO

(Legge.) “Partir m’è forza, e darti

Non mi lice un amplesso... Io cedo al fato,

Seguo i moti del cor... Nè vo, nè deggio

Più staccarmi da lui...”

BRUNO

Da lui, che noto

Rese certo all’indegna

Ch’ei ti rapiva il grado... Ed a tal fine

Chiese partir colei...

RODRIGO

Non più!... Non più! *(Con grido disperato.)*

BRUNO

Rodrigo!...

RODRIGO

Ah! la perdei!...

(Cacciandosi le mani fra’ capelli.)

BRUNO

Tu soccombi!... Ascolta...

(Con ipocrito dolore.)

RODRIGO

(Aggirandosi per la scena)

Cieco

Son di rabbia!...

(Arrestandosi ad un tratto, come preso da un’idea.)

Qual nocchiero,

Bruno, io parto, io vengo teco.

BRUNO

Saria forse tuo pensiero?...

RODRIGO

Vendicarmi.

BRUNO

Sì, ben dici!...

RODRIGO

Lungi o spoglia, che vietata

M'ha il tramar di rei nemici...

(Togliendosi l'uniforme.)

Di mio padre l'onorata

Veste io cingo... la sua daga...

(Staccando dalla muraglia, presso la porta dell'albergo, una veste da marinajo, ed un cinto, a cui è sospeso una daga.)

L'alma sua d'onor fu vaga!...

Ei col sangue m'apprendea

Un oltraggio a vendicar!

BRUNO

(Fato ingiusto, sorte rea,

Io saprò con voi lottar)

(Parte un colpo di cannone dal vascello)

Il segnal!... Partir degg'io...

RODRIGO

Ed io pur... La barca?...

BRUNO

È presta...

(Accennandola vicino alla spiaggia, ed incamminandosi a quella volta.)

Vieni, vieni...

RODRIGO

Madre addio...

Forse... Idea crudel, funesta!...

BRUNO

Piangi!...

RODRIGO

(Asciugandosi una lagrima.)

È ver!... La madre mia...

Forse più non la vedrò!

BRUNO

Resta dunque, i torti obblia...

RODRIGO

Obbliarli?... No...

BRUNO

Ma...

RODRIGO

No...

Dolci affetti più non sento!...

Non ho madre!... non son figlio!...

A me stesso io fo spavento!...

Negro vel mi sta sul ciglio!...

Tutto a me rapia l'indegno!...

Non m'avanza che il mio sdegno!

Trucidar, squarciare a brami

Giuro il vile, il traditor.

BRUNO

O Rodrigo, il tempo affretta...

Nel destin confida, e parti...
Deggio, ah! deggio alla vendetta
Mio malgrado stimolarti!
T'ha quel perfido tradito!
Quell'infida t'ha schernito!
Giusta è l'ira, che divampa,
Sì tremenda nel tuo cor!

(Rimbomba un secondo colpo di cannone: Bruno si lancia nel battello, Rodrigo lo segue.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

IL NAUFRAGIO.

SCENA PRIMA.

Il ponte del vascello de Gama.

È notte: i marinari portoghesi son radunati a crocchio intorno all'albero maestro. Marco è seduto in disparte, fumando; il suo volto è come di persona assorta in tristi pensieri: Gianni è fra i primi, essi cantano a coro il seguente

NOTTURNO

Seminato è il ciel di stelle,
Tace il vento, e posa il mar:
Non ha tema di procelle

Il marinar.

E perchè la fronte mesta
Egli abbassa, e guarda il mar?
Che mai turba, che molesta

Il marinar?

Ah! che ai figli, ed alla sposa,
Cui lontana tanto mar,
Volge l'alma desiosa

Il marinar!

E una lagrima d'amore
Dal suo ciglio cade in mar!
Chiude anch'ei nel petto un core

Il marinar!

(Marco si leva ad un tratto, battendo un piede, e gettando via la sua pipa.)

CORO

Perchè si tristo? *(Rivolgendosi ad esso.)*

GIANNI

Ei n'ha ben d'onde! Ah! voi

Non sapete chi giace
Tra ferri!

MARCO

Gianni!

GIANNI

Eh! tutti

Qui di Rodrigo amici son!

CORO

Rodrigo!...

È forse a bordo?...

MARCO

Qual nocchier...

(Un vivo movimento de' marinari.)

Prudenza! –

Dalla nostra partenza
Lo rammentate, appena
Scorsa brev'ora, il foco

S'apprese alla carena... in altro loco
Eravam noi... l'estinse
Rodrigo, ed in mercè Bruno lo avvinse
D'iniqui ceppi.

CORO

Ah, traditor!...

MARCO

Col mezzo

D'un antico soldato, ei dell'evento
Ne tenne istrutti...

GIACOMO

E volle or, or che un foglio

Io gettassi furtivo
Entro la stanza del consiglio...
(Tutti si rivolgono, come all'appressarsi d'alcuno.)

MARCO

È Bruno!

Silenzio!

SCENA II.

Bruno, e detti.

Marinari, e Gianni si disperdono: Marco volge bruscamente le spalle a Bruno, e va a sedere come prima: Bruno guarda un momento all'intorno, poi qual uomo che abbia già meditato un disegno, accostasi a Marco, e gli batte leggiermente sull'omero: costui si volta, sempre di malo umore.

BRUNO

Tu m'eviti

Perchè?

MARCO

Lo chiedi? E tu perchè Rodrigo
Danni a lunga prigion?

BRUNO

Perchè sincera

Nudro amistà per lui...
(Marco fa un moto di dispetto.)

M'ascolta: Egli era

Perduto!... sì perduto!
Come sparse le fiamme, conosciuto
Fu da taluni, che al primier suo grado
Volean tornarlo; un mio
Subito cenno imprigionando ai folli
Misto Rodrigo, soffocò le grida
Sediziose; io quindi
Tacqui del prode il nome, all'avvenuto
Finsi men grave aspetto,
E degl'ispani all'ira, e forse a morte
Scampai l'amico.

MARCO

É ver... Fui teco ingiusto...

Perdona.

BRUNO

Qui le braccia...

(Marco lo abbraccia con effusione di amicizia.)

Or, se ti piace

Marco alla nostra pace

Beviam.

(Levandosi di tasca due piccoli bicchieri, ed una bottiglia.)

MARCO

Beviamo.

(Bruno gli empie un bicchiere, ch'egli subito tracanna.)

BRUNO

E Rosalia?

(Ricolmandogli il bicchiere: esso finge sempre di bere, ma getta via destramente il liquore dietro le sue spalle.)

MARCO

Tuttora

Entro la stanza, allato

Della vecchia mia sposa.

BRUNO

E tu vegliante

Argo, di quella stanza

La chiave ascondi!

MARCO

(Mostrando una chiave che subito ripone in tasca.)

È sempre qui, nè mai

Fia che parta di qui!

BRUNO

(Vedrem!) Che hai?

MARCO

Ho... Per Bacco!... il tuo liquor

Mi produce... non so che!...

Nelle fibre mi scorre... un torpor!...

Qual di piombo la testa si fè!...

BRUNO

(Il narcotico agisce!)

(Vuol riempire il bicchiere di Marco.)

MARCO

No, no...

BRUNO

L'ultimo sorso... e fia bevuto

D'augurio al buon Rodrigo.

MARCO

Eh!... non rifiuto...

(Sporcendo il bicchiere, nel quale Bruno mesce nuovamente.)

Si... per esso io beberó...
All'amico... del mio cor...
(Alzando a fatica la mano. – Beve.)
Più la lingua... snodarsi non può!
Grava gli occhi... un... arcano... sopor! –
(Fa qualche passo, vacilla, e cade addormentato presso l'albero maestro.)
BRUNO
Alfin!
(S'appressa a Marco, e s'impadronisce della chiave.)
L'ingrata or non mi sfugge... andiamo...
Questo foglio, segnar che sposa mia
La rende, ella dovrà; blandizie pria,
(Con la mano sul pugnale.)
Minacce quindi adoprero, se niega
D'acceptar le mie nozze...
(In atto di partire, ma sopraggiungendo il Comandante, è astretto a rimanere.)

SCENA III.

Il Comandante, Fausto, Gianni, Ufficiali, qualche marinajo, e detti.

COMANDANTE

Ancora insisti?

FAUSTO

Deh! pensa...

COMANDANTE

E non udisti

Come il Consiglio, unanime respinse

Il tuo vano terror, terrore al certo

Svegliato dall'arcano

Foglio codardo?

FAUSTO

Ah! vano

Il mio terror non è! Pria che di vista

L'altro vascel, compagno

Del gran viaggio, a noi

Tolto si fosse, ne avvertia, con segni,

Esser non lungi un banco

Di sabbia. È tempo ancor: svolgi la prora

Dal cammin periglioso.

BRUNO *(Al Comandante.)*

Io ti rispondo,

Che in sicuro è la nave.

FAUSTO

Ardito!...

COMANDANTE

Il fondo

Si misuri dell'acque... *(A Giacomo.)*

GIACOMO (*Dopo aver gettato lo scandaglio.*)

Fondo non v'ha.

BRUNO

Lo dissi! (*In aria di trionfo.*)

COMANDANTE

(*Fa un cenno, e tutti, tranne Fausto si discostano alquanti passi: Bruno profitta del momento, e parte.*)

Anche lo zelo

Nuoce, importuno. Alzarti

Osasti a mio censor! Bada! È severa

La disciplina ibera!

(*Fausto vorrebbe rispondere.*)

Udir non voglio!

(*Avvicinandosi agli ufficiali.*)

A lieta mensa, il giorno

Attenderem; che fia

Diman varcato l'equator; di festa

È giorno quindi, e libertà concedo

Ai prigionieri.

(*Un ufficiale parte, onde eseguir l'ordine; egli si ritira, seguito dagli altri: rimane il solo Fausto.*)

FAUSTO

Giorno

Di festa?... No, di lutto,

Di morti orrende! Ahi! tutto

Perirà forse l'equipaggio, e nullo

Fia che riporti questo sacro pegno

(*Traendosi dal petto una medaglia*)

A lui, che ne fregiava

Il mio collo infantil, quel dì che salvo

Me dall'onde traeva...

Dall'onde, in cui la figlia, ohimè! perdea!

(*Resta cogitabondo*)

– Qual fior, che solitario

Sorge in alpestri rive

E a tutti ascoso vive

La vita d'un sol dì,

Brevi, ed oscuri passano

I giorni miei così!

Sparso di luce vivida

Gloria un sentier m'offerse!...

Di lieto amor s'aperse

Alle speranze il cor...

Ma un lampo fu la gloria!

Un lampo fu l'amor!

GLI UFFICIALI, DI DENTRO

Ognor sia grande il nome ispano.

Salute al duce! salute al re!

FAUSTO

Voci di gioja, mentre lontano
Il fatal punto forse non è!
Non rivedrò più mai
Le mie native arene!...
Lungi da te mio bene
Il tuo fedel morrà!
Ma tu il pensier sarai
Dell'ora mia suprema...
La mia parola estrema
Il nome tuo sarà!

SCENA IV.

Rosalia; e Bruno, poi Rodrigo, indi qualche Ufficiale, e detto.

ROSALIA

Ah! perfido!...

(Fuggendo, inseguita da Bruno.)

FAUSTO

Qual voce?...

ROSALIA

Aita!...

FAUSTO

Rosalia!...

(Bruno scorgendo Fausto, ma non visto da esso, si ritira nella stanza del Comandante.)

ROSALIA

Tu... Non vaneggio?

Tu stesso!...

RODRIGO

Ah!... ti raggiungo alfin!...

FAUSTO

Chi veggio!

RODRIGO

Non aspettato vedi

L'uom che tradisti, e vil ti dice.

FAUSTO

Io vile?...

ROSALIA

Ah, Rodrigo!...

RODRIGO

Sì vil: d'onta ricopri

La militar divisa, e mal t'usurpi

Questa insegna d'onor... *(Indicando un ordine cavalleresco, che fregia il petto di Fausto.)*

FAUSTO

Pagarmi è d'uopo,

Con la vita, l'oltraggio... *(Sguainando il ferro.)*

ROSALIA

Arrestati...

UFFICIALE

Che avvenne?...

ROSALIA

Ohimè!...

RODRIGO

(Togliendo la spada al fianco d'un ufficiale.)

Nel sangue

T'appaga, o mia vendetta.

ROSALIA

Furenti... ah! m'ascoltate...

(È respinta dagli esasperati rivali, che furiosamente s'investono.)

S'impedisca... Si vieti... *(Agli ufficiali.)*

SCENA V.

Il Comandante, Bruno, Gianni, altri Uffiziali, e tutto l'equipaggio, sopraggiungendo uno dopo l'altro.

Albeggia; qualche nube ingombra l'orizzonte.

COMANDANTE

Olà... Fermate. —

Col brando in pugno!

BRUNO

A bordo! *(Con significato.)*

COMANDANTE

(Riconoscendo Rodrigo.)

Tu sciagurato? e reo

Di nuove colpe!

FAUSTO

Io primo, il ferro io trassi...

COMANDANTE

A morte, a pronta morte ambo la legge

Condanna.

ROSALIA

Oh ciel!... che sento!...

COMANDANTE *(Ad un Ufficiale.)*

Si raduni il consiglio. — Dell'evento

Segnato l'atto, i rei

Al supplizio trarrete.

(Ad altri subalterni. Alcuni soldati circondano Rodrigo, e Fausto.)

ROSALIA

No... *(Frapponendosi.)*

COMANDANTE

S'allontani...

RODRIGO

Oh madre!

CORO

(Infausto giorno!...)

FAUSTO

Se concesso il ritorno

V'è da clementi fati, alcun, di Lerma

Al conte rechi... al mio

Benefattor... l'addio

Solenne della morte... e questa cara

Memoria... *(Levandosi dal petto la medaglia.)*

RODRIGO

(Gettandovi uno sguardo, ed alzando un grido.)

Che!...

(La toglie di mano a Fausto, e divorando con l'occhio le parole che vi sono impresse, esclama.)

No... non deliro!... Ah! parla...

Lo chiedo a te, per questi

Momenti estremi! Parla... Onde l'avesti?

FAUSTO

Essa fu del Padre mio...

RODRIGO

Giusto ciel!...

ROSALIA

Rodrigo!... Ah! forse?...

RODRIGO *(A Rosalia.)*

Taci... Ebben?... *(A Fausto.)*

FAUSTO

Del Padre, ch'io

Non conobbi: a me la porse

Tal, che un dì, fanciullo ancora

Mi salvò dal mar, che in esso

Caddi seco.

ROSALIA

Seco!

RODRIGO

E allora?

FAUSTO

Ne passò di Mori appresso

Un battel fuggente; a nuoto

Ei vi giunse...

RODRIGO

E non avevi

Madre?

FAUSTO

Sì, ma il nome ignoto

Era a lui...

RODRIGO

Nè mai sapevi

Che un fratel?...

FAUSTO

Di rei nemici

Ei fu vittima...

RODRIGO

Ei respira...

FAUSTO

Che! Respira?... Il ver tu dici?

Mio fratel?...

ROSALIA

Sì, sì...

RODRIGO

Lo mira...

(Aprendogli le braccia.)

FAUSTO

Tu!...

RODRIGO

M'abbraccia...

ROSALIA

Il ciel v'unisce!...

CORO

Geme ogni alma di pietà!...

FAUSTO

Un istante il cor gioisce

Pria di morte!...

RODRIGO

(Come scosso da un sogno.)

Di morte... Ah!...

(Inorridito e covrendosi il volto d'ambo le mani. Momenti di silenzio.)

Detti orribili, funesti

Una voce in cor mi grida!

Tu due volte l'uccidesti!

Tu due volte fraticida! –

Ah! respingi dal tuo petto...

Ah! discaccia un maledetto...

Del carnefice l'amplesso

Men crudel saria per te!

FAUSTO

Te non dei, la fera sorte

Incolpar tu dei soltanto...

Ah! s'io piango, è la tua morte,

Non la mia cagion del pianto...

Deh! fratel, moriamo almeno

L'un dell'altro avvinti al seno...

Stretti ancor nel santo amplesso

Del Signor voliamo a piè –

ROSALIA *(Al Comandante.)*

Sul mio labbro il cor gemente

Come il ciel, signor, t'invoca;

Come il ciel, tu pur clemente
Deh! quel cenno, deh! rinvoca...
Ah! me viva, no, giammai
Tanto scempio non vorrai...
Grazia... grazia... o qui m'uccidi
Qui... prostrata innanzi a te...

BRUNO

(Alta meta io vagheggiai:
Or m'è dato alfin toccarla!
(Guardando Rosalia.)
Spargi invan di pianto i rai,
Qui rigor, pietà non parla.
I rivali, amica sorte,
Ambo spinse in braccio a morte!
Donna, ognun s'arrende al fato...
Ora il fato io son per te!)

COMANDANTE

Più la legge, che il tuo duolo
Ha possanza, o donna, in me.

GIACOMO e CORO

(Di speranza un raggio solo
No, pei miseri non v'è)

(A poco a poco le nubi aumentandosi han ricoperto orrendamente il cielo; il vento spira con violenza: odesi un tuono rimbombante.)

SCENA VI.

Alcuni piloti, e detti.

PILOTA

Signor!...

(Accorrendo nella massima agitazione.)

COMANDANTE

Tremanti, e pallidi

Sembrate di paura!...

PILOTA

Lo siamo... che spaventevole
Pende su noi sciagura!...

COMANDANTE

Parlate...

PILOTA

Irresistibile

Corrente ne trascina...

Presso è il vascello a perdersi

Ne' banchi di vicina

Sabbia!

GLI ALTRI

Oh periglio!...

(Movimento terribile di tutto l'equipaggio: gli alberi ondeggianno, squassati dalla furia dei venti.)

COMANDANTE

Veggasi...

(Vien gettato nuovamente lo scandaglio.)

FAUSTO

Non fui creduto!...

RODRIGO

Ah! feci

L'avviso indarno giungere!...

PILOTA

Sol dieci braccia!...

GLI ALTRI

Dieci!...

PILOTA

E sabbia in fondo!

L'EQUIPAGGIO

Ahi miseri!...

Onde sperar soccorso?

COMANDANTE

Ardi!... Si tenti volgere

La nave ad altro corso...

(I marinari muovonsi a precipizio: si rivede Marco fra essi.)

RODRIGO

È tardi! è tardi!...

LA CIURMA

Inutili

Sforzi!...

(La bufera imperversa con più d'impeto: disordine, spavento, disperazione universale.)

ROSALIA

M'investe un gel!...

(In atto di svenirsi.)

FAUSTO

Fa cor... *(Sostenendola.)*

RODRIGO

Momenti orribili!...

COMANDANTE

Al mar gli schifi...

(Il bagliore de' lampi squarcia con frequenza la tenebra della tempesta, ed allora il cielo sembra tutto un oceano di fiamme.)

TUTTO L'EQUIPAGGIO

Oh ciel!...

Ah! nella folgore, nel mar, ne' venti

Rugge di morte la cruda voce!...

Non fu mai guerra tra gli elementi

Orrida tanto, tanto feroce!

Ad ingojarne s'aprono i flutti!...

No, di salvezza scampo non v'ha!...

Perduti siamo!... spenti siam tutti!...

Dell'alme nostre, Signor, pietà!...

(I piloti gettano in mare i battelli, ognuno si affolla per discendervi: scroscia intanto una folgore, e spezza l'albero maestro, che precipita sul Comandante, e l'uccide. Tutti cadono prostrati, ed echeggia un grido generale di terrore.)

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.

LA ZATTERA.

SCENA PRIMA.

Pochi naufraghi, scampati alla morte, son radunati sopra una grande zattera. Rodrigo, e Fausto stanno l'uno accanto dell'altro: Rosalia è giacente, con la testa appoggiata alle ginocchia di Marco: più in fondo presso un piccolo albero, sormontato da una vela, Bruno, e Gianni. Sul volto d'ognuno è dipinto il pallore, lividi ne sono i labbri, e spirano dagli sguardi la più cupa disperazione.

Or l'uno, or l'altro, con voci rotte, e lamentevoli.

O sposa diletta!... – O vecchio mio padre!... –

Miei poveri figli!... – Mia tenera madre!... –

Mai più rivederci... mai più... non dobbiamo!...

Nel libro de' fati sta scritto così!...

È morte ogn'istante che... ancora... viviamo!

O lor più felici... cui l'onda inghiottì!

ROSALIA

(Sollevando con pena la testa.)

Tre giorni, omai... tre giorni

Di sì crudo supplizio!... Un guardo, o Padre

Degl'infelici... un guardo

Di tua clemenza!

FAUSTO

È troppo a giunger tardo

Il punto estremo... deh! Signor l'affretta...

Pria che a tentar ne venga

Del suicidio il reo pensier.

BRUNO

La vita...

La vita, o cielo...

RODRIGO

Miserabil, taci!...

Non rammentargli esser fra noi tal mostro,

Vieppiù tremenda l'ira

Ne diverrebbe.

MARCO

(Che ha sempre tenuto fisso lo sguardo sull'orizzonte, si alza, gettando un grido.)

Ah!... scerno... Sì... una vela!

(Un naviglio, quasi impercettibile per la distanza, appare a dritta.)

GLI ALTRI

Che dici!

ROSALIA, FAUSTO e GIACOMO

È vero, è ver!...

RODRIGO

Sì tenti... Un segno?...

(Tutti animati dalla speranza sollevano Rodrigo, che agita in alto un brano di vela.)

GRIDO GENERALE

Al soccorso!... al soccorso!...

RODRIGO

Ohimè!... prosegue il corso!...

Visti non fummo!... S'allontana!... Sparve!

GLI ALTRI

Ah!...

BRUNO

Fato avverso!

(Con accento di ferocissima disperazione.)

RODRIGO

É morta

L'ultima speme!

ROSALIA

Di quaggiù.

FAUSTO

Non resta,

In sì terribil ora

Conforto a noi!

ROSALIA

Resta la prece ancora.

(Ella si pone in ginocchio: la di lei rassegnazione si trasfonde negli altri, che ne imitano l'esempio, tranne Bruno, il quale siede in fondo, con le braccia conserte, e gli occhi immobili.)

Ad implorarti... O Nume...

Abbiam vigore appena...

In tanto orror n'è lume

Speranza... non terrena...

Pietà Signor ti muova...

Cessi la dura prova...

Di questa... orribil vita

L'avanzo a noi si tolga

E tutti ne raccolga

Vita migliore in ciel!...

GLI ALTRI

Morte a soffrir ne aita

Sì lunga... sì crudel...

BRUNO

(Sorgendo impetuoso, e come tratto in delirio.)

Nulla dunque, nulla speme

Più di vita? Ebben, moriamo

D'un sol colpo, tutti insieme!...

ROSALIA

Ah!...

GLI ALTRI

Che parli!...

BRUNO

Distruggiamo

Un sostegno, che ne rende

Lunga, eterna l'agonia...

(Percotendo i cordami con la sua scure.)

GLI ALTRI

Ferma...

BRUNO

Guai, chi a me contende!...

FAUSTO

Stolto!...

(Avanzandosi per disarmarlo.)

BRUNO

Muori...

(Afferrandolo, d'un braccio, ed alzando l'altro per colpirlo.)

ROSALIA

No...

RODRIGO

(Strappando la scure a Bruno.)

Tu pria

Empio, muori.

(L'uccide: Bruno, ch'era sull'orlo della zattera, precipita in mare, trascinando Fausto nella sua caduta.)

GLI ALTRI

Oh ciel!...

RODRIGO

Fratello!...

(Cadendo fra le braccia di Marco, e Giacomo. Odesi un colpo di cannone, dalla parte ove si dileguò la nave.)

ALCUNI

Il naviglio!...

GLI ALTRI

Sì, ne ha scorti!...

GIANNI

Vedi! appressa!...

MARCO

Ed un battello

Pone in mar!...

TUTTI, TRANNE RODRIGO, e ROSALIA

Noi siamo risorti

Dalla tomba! *(Cadendo ginocchioni.)*

ROSALIA

Salvi! ed egli!...

RODRIGO

Non traveggo... Ciel pietoso!...

Nella barca... È desso! è quegli!...

ROSALIA

Tuo fratello?...

RODRIGO

Ed il tuo sposo.

ROSALIA

Sposo!... Come?...

RODRIGO

Io ne formava

Sacro voto nel mio cor,
Se da morte ne scampava
La potenza del Signor.

ROSALIA

Salvi tutti?... A stento il credo!...
Egli mio?... Celeste incanto!
Ah! non puote un cor soltanto
La mia gioja contener!
Dalla morte, a vita io riedo!
L'alma vola in un momento,
Da un abisso di tormento,
Ad un cielo di piacer!

SCENA ULTIMA.

Fausto, ed alcuni marinari sopra uno schifo, e detti.

FAUSTO

Rosalia!... *(Balzando sulla zattera.)*

RODRIGO

Fratel...

ROSALIA

Mia speme!...

FAUSTO

Un amplesso... tutti insieme...

(I naufraghi lo circondano: sopraggiungono altri battelli, essi vi si lanciano; un vascello intanto si è avvicinato.)

TUTTI

Porge il cor, nol può l'accento,
Lodi, o Nume, al tuo poter.
(Alzando le braccia al cielo.)

FINE.

BONDELMONTE

Tragedia lirica in tre parti

Musica di Giovanni Pacini – Firenze, Teatro alla Pergola, 1845

PERSONAGGI E INTERPRETI

BONDELMONTE	Ettore Caggiati (tenore)
AMEDEI, fratello di	Cesare Badiali (baritono)
BEATRICE	Marietta Gazzaniga (soprano)
BIANCA DONATI	Faustina Piombanti (mezzosoprano)
ISAURA, di lei figlia	Clelia Forti (soprano)
UBERTI	Demetrio Masselli (baritono)
GANGALANDI	Giovacchino Lucchesi (basso)
MOSCA	Ettore Profili (tenore)
FIFANTI	Giovanni Nottoli (basso)

BONDELMONTE|*TRAGEDIA LIRICA*| *IN TRE PARTI*|DA RAPPRESENTARSI NELL’I. E R. TEATRO|IN VIA DELLA PERGOLA|LA PRIMAVERA DEL 1845.| *Sotto la Protezione di S. A. I. e R.*|LEOPOLDO II|GRANDUCA DI TOSCANA|FIRENZE,|Tipografia Galletti,|Via Porta Rossa.

Epoca di composizione: estate 1843.

Prima rappresentazione: 18 giugno 1845.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: COSA FATTA CAPO HA.

Nel Palazzo degli Amedei tutti i congiunti sono riuniti per festeggiare le imminenti nozze tra Beatrice e Bondelmonte. Questo però ritarda (I, 1). Quando arriva, è triste e chiede di parlare a quattr'occhi con Beatrice che, appena lo vede, gli rimprovera i cinque anni passati lontano da lei. Egli ammette di avere lottato aspramente per esserle fedele, ma di esser stato vinto da un'incontenibile passione. Lei prorompe in pianto, poi lo dichiara libero dal precedente giuramento (I, 2). Saputa la notizia, Amedei avvampa d'ira e convoca i congiunti per informarli (I, 3). Tutti sono indignati e giurano vendetta: Bondelmonte sarà ucciso il giorno in cui sposerà l'altra donna (I, 4).

Nel giardino di casa Donati, Bianca e sua figlia Isaura passeggiano. La ragazza è in ansia perché Bondelmonte è in ritardo, ma la madre la rassicura che presto si celebreranno quelle nozze da lei stessa tanto volute (I, 5). Sopraggiunge Beatrice, a chiedere conforto per l'orribile offesa. Isaura, con grande imbarazzo, cerca di calmarla ma, quando Beatrice le rivela che i suoi parenti sono decisi ad uccidere Bondelmonte, sviene (I, 6).

Arriva Bondelmonte e soccorre premuroso Isaura. Beatrice capisce che l'amica è la sua rivale e lancia parole offensive contro entrambi (I, 7).

PATTE SECONDA: LA DEMENTE.

Nella sua casa, Bondelmonte si prepara a sposarsi in gran segreto perché Isaura è terrorizzata (II, 1). Amedei va da lui ed implora il suo aiuto: sua sorella ha perso il senno e ripete soltanto il suo nome. Commosso, Bondelmonte si lascia condurre fino alla soglia di casa (II, 2), dove vede i suoi scudieri, riprende vigore e si rifiuta di andare con Amedei (II, 3).

Nella cappella adiacente al castello di Bondelmonte i contadini cantano inni agli sposi (II, 4). Isaura e Bianca scrutano il viale in attesa dello sposo (II, 5). Vedendolo arrivare, la sposa gli va incontro, sollecitando il sacro rito nuziale (II, 6). D'improvviso si scorge un'ombra che avanza incerta: è Beatrice, fuggita e in preda al delirio. Quando sente i canti di nozze, cade a terra (II, 7). Il corteo nuziale, uscendo dal tempio, la scorge riversa sulla strada; prontamente ella viene soccorsa, mentre giungono anche i suoi familiari. Appena tornata in sé, Beatrice corre ad abbracciare Bondelmonte, chiamandolo suo sposo. Amedei sguaina la spada per ucciderlo, ma Isaura e Bianca lo trattengono, mentre Bondelmonte gli offre il petto. Immediatamente Beatrice s'interpone, vede Isaura e fugge convulsa per la campagna, inseguita dai familiari (II, 8).

PARTE TERZA: VENDETTA MEMORABILE.

Bondelmonte e Isaura vivono insieme nascostamente ed egli si sente in colpa per aver lasciata sola la madre ammalata. Una notte sogna di tornare al paese e di vedere il funerale di una fanciulla morta per amore. Al risveglio è profondamente scosso (III, 1). Mentre racconta tutto ciò ad Isaura, riceve una lettera di sua madre che è morente e desidera vederlo per l'ultima volta. Le due donne s'oppongono, temendo per la sua vita, ma egli parte precipitoso per Firenze (III, 2).

Nel Palazzo degli Amedei i congiunti vegliano Beatrice, che è sempre priva di coscienza e mormora talora soltanto il nome di Bondelmonte (III, 3). Le donne le rimangono accanto, mentre gli uomini si mettono d'accordo per andare a tendere un agguato a Bondelmonte, che sta rientrando in città. Per un momento, Beatrice s'affaccia alla finestra e riconosce l'uomo amato mentre passa su Ponte Vecchio e viene pugnalato da suo fratello (III, 4). Tornato a casa, Amedei corre dalla sorella, ma lei lo rifiuta, l'accusa d'omicidio e muore (s.u.).

BONDELMONTE

TRAGEDIA LIRICA

IN TRE PARTI

DA RAPPRESENTARSI NELL' I. R. TEATRO

IN VIA DELLA PERGOLA

LA PRIMAVERA DEL 1845.

Sotto la Protezione di S. A. I. e R.

LEOPOLDO II.

GRANDUCA DI TOSCANA

ec. ec. ec.



FIRENZE

TIPOGRAFIA GALLETTI

Via Porta Rossa.

ORCHESTRA.

Maestro e Direttore dell'Opere
Sig. PIETRO ROMANI

Sostituto
Sig. CARLO ROMANI

Capo e Direttore di Orchestra
Sig. ALAMANNO BIAGI
all'Attual Servizio di S. A. I. e R.

Primo Violino, e supplemento
Sig. GAETANO BRUSCAGLI

Primo Violino di Concerto
Sig. RANIERI MANGANI

Primo Violino dei Balli Sig. CARLO FERRANTI
Primo Violino dei Secondi Sig. LUIGI PECORI
Primo Violoncello Sig. GUGLIELMO PASQUINI, al servizio di S. A. I. e R.
Primo Contrabbasso Sig. FRANCARLO COMPOSTRINI, al servizio di S. A. I. e R.
Primo Contrabbasso dei Balli e Suppl. Sig. CARLO BECATTINI
Primo Violoncello dei Balli e Suppl. Sig. EGISTO PONTECCHI
Prime Viole, Sig. TOMMASO TINTI e FRANCESCO MINIATI
Primo Oboe, Sig. EGISTO MOSELL, al Servizio di S. A. I. e R.
Primo Clarinetto Concertista, Sig. GIOVANNI BIMBONI
Altro Primo e Suppl., Sig. GIOVACCHINO GORDINI
Primo Flauto ed Ottavino, Sig. CARLO ALESSANDRI
Primo Corno di Prima Coppia, Sig. FRANCESCO PAOLI
Primo Corno di Seconda Coppia, Sig. LEOPOLDO BRASCHI
Primi Fagotti, Sig. PIETRO LUCHINI e Sig. CARLO CHAPUY
Primo Trombone di Concerto Sig. GIOVACCHINO BIMBONI, al Servizio di S. A. I. e R.
Primo Trombone Sig. DEMETRIO CHIAVACCINI
Ofleide, Sig. FERDINANDO BARBADORO
Prime Trombe, Sig. LUIGI MATTIOZZI e LASCHI
Timpanista, Sig. ANTONIO PRATESI, al Servizio di S. A. I. e R.
Arpa, Sig. PIETRO MARSILI di Lucca

Suggeritore, Sig. LORENZO CARRARESI
Copista della Musica, Sig. FRANCESCO MINIATI
Scenografo, Sig. GIOVANNI GIANNI
Figurista e Costumista, Sig. ODOARDO CIABATTI
Macchinista e Illuminatore, Sig. COSIMO CANOVETTI
Il Vestiario e gli Attrezzi sono di proprietà dell'Impresa
e Diretti dai Sigg. VINCENZO BATTISTINI, e FORTUNATO STOCCHI
Calzolaio, Sig. FRANCESCO SACCHI
Caffettiere del Teatro, Sig. ANDREA LANDINI

PERSONAGGI.

BONDELMONTE

Signor *Ettore Caggiati*.

AMEDEI, fratello di

Signor *Cesare Badiali*.

BEATRICE

Signora *Marietta Gazzaniga*.

BIANCA DONATI

Signora *Faustina Piombanti*.

ISAURA, di lei figlia

Signora *Clelia Forti*.

UBERTI

Signor *Demetrio Masselli*.

GANGALANDI

Signor *Giovacchino Lucchesi*.

MOSCA

Signor *Ettore Profili*.

FIFANTI

Signor *Giovanni Nottoli*.

CORI E COMPARSE

Congiunti di Amedei e Contadini d'ambo i sessi, Scudieri di Bondelmonte, Familiari di Amedei, Paggi di casa Donati, Popolani, Familiari di Bondelmonte, Servi di Amedei.

L'avvenimento ha luogo parte in Firenze e parte in un vicino castello di Bondelmonte, nell'anno 1215.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro Cav. GIOVANNI PACINI.

Direttore della R. Cappella di S. A. R. il DUCA di Lucca ec. ec.

La Poesia e la Musica del presente Dramma son proprietà del sig. Alessandro Lanari, e come tali vengon poste sotto la salvaguardia delle veglianti leggi in proposito.

PARTE PRIMA.
COSA FATTA CAPO HA.
SCENA PRIMA.

Magnifica sala nel palagio degli Amedei.

Amedei e Beatrice, accogliendo i loro nobili congiunti, fra i quali Gangalandi, Fifanti, e Mosca.

CONGIUNTI D'AMBO I SESSI

Leggiadra vergine degli Amedei

Di lieta speme conforta il cor;

Non dei più gemere, temer non dei;

L'amato giovane qui tragge amor.

A' suoi destini per sempre unita

Un Dio fra poco ti renderà:

Tutta un sorriso per te la vita,

Per te la terra un ciel sarà.

AMEDEI

L'augurio accetto; eppur v'è noto, ad essa

Bondelmonte promessa

Avea la man, quando a vagar lo spinse

Per l'itale contrade

Talento giovanil; scorse più lune

Egli riede a Fiorenza;

Da tre giorni vi riede,

Nè trasse ancor fra queste soglie. Uberti

Vel guida oggi... D'incerti

Sospetti è piena l'alma mia!...

BEATRICE

Fratello!...

MOSCA

Eccolo.

SCENA II.

Bondelmonte, Uberti, e detti.

AMEDEI

Amico...

CONGIUNTI

Bondelmonte...

BEATRICE

(Oh gioja!...)

(Momenti di silenzio.)

BONDELMONTE

Tutta unita la nobile vegg'io

Schiera de' tuoi congiunti!...

AMEDEI

Ad onorarti l'assembrai. – T'incresce?

CONGIUNTI

(Qual tristo aspetto!)

BONDELMONTE

È d'uopo

Ch'ella m'ascolti, ella soltanto.

(Ad un cenno di Amedei tutti lo seguono.)

BEATRICE

Alfine

Tra' lari miei ti veggo! alfin m'è dato

Le ambasce mie rimproverarti, ingrato!

Quei dì che lungi, o barbaro,

Traevi ad altre arene,

Non furon dì, ma secoli

Per me di crude pene!

Al ciel ti chiesi, agli uomini...

Soffersi e piansi tanto

Che sul mio ciglio il pianto

Alfin s'inaridi.

BONDELMONTE

D'amor verace, fervido

Tu m'ami? *(Con represso dispetto.)*

BEATRICE

E che! Nol sai?

Di tale amor, ch'esprimere

Non puossi!

BONDELMONTE

E perchè mai?

BEATRICE

Arcana inchiesta!... Io palpito!...

Perché? Perchè al mio core

Forza è l'amarti!

BONDELMONTE

Amore

È forza dunque?... Ah! sì...

È forza irresistibile,

Immensa, onnipotente,

Che signoreggia, inebria

I sensi, il cor, la mente!

La fè giurata, oh! credilo,

Pura serbar tentai...

Soggiacqui, ma pugnai...

Amor mi vinse, amor!

BEATRICE

Orrido lampo!... Ahi misera!...

D'un'altra... tu... potesti?...

Ah! no, non dirlo... Uccidermi

Spietato cor vorresti?

BONDELMONTE

Oh troppo rio supplizio!...
Il vel, d'uopo una volta,
D'uopo è squarciar!... M'ascolta.

BEATRICE

Non ha più moto il cor!

BONDELMONTE

Tra le mie soglie orribile
Schiera t'aspetta e chiama...
Havvi il dispetto, l'odio,
La gelosia, la brama
Dell'altrui morte!... al talamo
Essa ti guiderà!...
Vuoi tu l'imene?... Compiasi.

BEATRICE

No!...— (*Con subito grido.*)
(Ciel!... pietà!... pietà!...)
(*Forzandosi a nascondere l'interno strazio.*)
L'ode Iddio... l'udrà Fiorenza,
Dal tuo giuro sei disciolto...
Rivederti a me sia tolto
Fino all'ultimo respir...
(*Con prorompimento di amarissime lagrime.*)
Pronunciai la mia sentenza,
Non mi resta che morir!
BONDELMONTE
Te vuol misera e tradita,
Me vuol reo, destino atroce!...
Del rimorso udrò la voce
Fino all'ultimo respir!...
Sarà forse la mia vita
Più tremenda del morir!
(*Beatrice si ritira desolatissima; Bondelmonte parte fieramente contristato.*)

SCENA III.

S'apre un uscio segreto, Amedei n'esce fremendo.
Oltraggio enorme!... — Olà? — Son cieco d'ira!...
(*Comparisce un servo.*)
Il drappello viril de' miei congiunti
Qui rieda. Enorme oltraggio!
(*Il servo parte. Amedei or muove a passi concitati, ed ora ad un tratto s'arresta.*)

SCENA IV.

Uberti, Gangalandi, Fifanti, Mosca, gli altri Congiunti di Amedei e detti.
MOSCA
Ebben?...

GLI ALTRI

Fremente sei!

MOSCA

Bondelmonte...

AMEDEI

Quel vil, da' lari miei

Usci per sempre!

GLI ALTRI

Come?

AMEDEI

In petto avvampa

D'un altro amor!

(Bollente di sdegno.)

GLI ALTRI

D'un altro amor!

AMEDEI

Nel pianto

Morrà la suora mia!...

(Con rapida piena di dolore, e gettandosi nelle braccia di Mosca.)

MOSCA

Quanta in me svegli

Pietade, e rabbia insiem!

AMEDEI

Di pari affetto

A quel ch'io nudro, il sai,

Fratello in terra non amò giammai!

(Resta lungamente col viso fra le mani, poi come scosso da pietose rimembranze, i suoi occhi si riempiono di lagrime.)

– Raccomando a te la suora...

L'ama, e rendila felice. –

Questi accenti, all'ultim'ora,

Volse a me la genitrice;

Adempir quant'ella disse

Io piangendo le giurai;

Ambi allor ci benedisse

E contenta chiuse i rai...

Mantener quel giuramento

A me vieta un traditor!...

No, che dir non può l'accento

Il mio sdegno... il mio dolor.

MOSCA

Punir quel temerario,

Congiunti, a noi s'aspetta

Tutti ferì l'ingiuria!

Vendetta!

GLI ALTRI

Sì, vendetta!

AMEDEI

Oh gioja!... Quale a compierla
Via più sicura ed atta,
Quai modi oprar si vogliono
Or dite.

MOSCA

Cosa fatta

Capo ha.

AMEDEI

T'intendo! Ucciderlo.

GLI ALTRI

S'uccida.

AMEDEI

E quando?

MOSCA

Allora

Che d'altra donna il talamo
L'infido accolga, ei mora.

AMEDEI

Seguaci nell'eccidio
Quali mi sian tra voi?

UBERTI, GANGALANDI, FIFANTI, MOSCA

Io.

GLI ALTRI

Tutti, ove insorgessero
A vendicarlo i suoi,
Per te starem.

AMEDEI

Giuratelo.

(Snudando la spada.)

CONGIUNTI

Pei figli e pell'onor!

(Incrociando i loro al brando di Amedei.)

AMEDEI, UBERTI, GANGALANDI, FIFANTI, MOSCA

E noi, la vita spegnere
Giuriam dell'offensor. *(c. s.)*

AMEDEI

Ah! fino al dì, ch'io vendichi
La suora mia tradita,
Fino a quel dì terribile
Spenta è per me la vita;
Quando nel sen perverso
Avrò l'acciaro immerso,
Quando morrà quel perfido
Allora, allor vivrò!

GLI ALTRI

O Bondelmonte, trema!

Vindice man suprema
In sanguinosa pagina
Il tuo destin segnò!
(Partono.)

SCENA V.

Giardini nelle case dei Donati, ad un fianco, scala per cui si scende dagli appartamenti; in fondo, nel muro che cinge il parco, un piccolo uscio socchiuso; vari sedili di marmo qua e là.

Bianca ed Isaura, passeggiando al rezzo.

ISAURA

Sì, madre, alla giacente,
Inferma genitrice
Di Bondelmonte va, ti reca... Oh! mesta
Ognor mi scorgerai, fin che mio sposo
Egli non fia!

BIANCA

Riposa in me. D'amore
Ignoto ad esso tu languivi: ed io
Nel sospirato giovane destai
Brama di te: vedrai
Che l'opra incominciata
A lieto fin trarrò.

ISAURA

Due vite allora
A te dovrà la figlia.
(*Bianca, baciata in fronte la figlia, si allontana per la scala. Isaura muove alquanti passi, come assorta in profondi pensieri, quindi s'arresta.*)

Invan m'accusi
Dell'alma mia segreta voce... amore
In cor di donna, vince
Ogn'altro affetto. – Ed ei non giunge!
(*Volgendo all'uscio lo sguardo.*)

Ah! tarda

Più dell'usato è l'ora,
La via deserta...

SCENA VI.

Un servo, quindi Beatrice e detta.

ISAURA

Ebben?...
(*Al servo che s'avanza frettoloso.*)

SERVO

Degli Amedei
La nobile donzella i passi miei
Di te cercando segue.

ISAURA

(Oh ciel!...)

(Con scompiglio, ed accorrendo verso la scala.)

BEATRICE

Diletta

Isaura!...

(Gettandole al collo le braccia.)

ISAURA

Vieni alle mie stanze...

BEATRICE

Arresta.

(Si abbandona singhiozzando su d'un sedile. Il servo parte.)

Qui, dolce amica, in questa

Solitudin mi giova

Il disperato mio dolor... la mia

Vergogna palesarti... Bondelmonte

La destra mia ricusa!

Di nuova face si distrugge!... Ah! nullo

A me conforto avanza

Che l'amistà...

ISAURA

(M'ingombra un gel!) Costanza!...

Il tempo forse...

BEATRICE

No, tempo non basta

In mio soccorso!... eterna è la ferita

Di questo sen... mi costerà la vita!

Ah! nota mi fosse l'iniqua rivale...

Potessi nel fianco scagliarle un pugnale...

E il core involando al petto squarciato,

Ignudo mostrarlo, e dire all'ingrato;

Ah! vedi, non arde, qual arde il mio cor,

Di puro, d'immenso, di fervido amor!

ISAURA

Deh! tempra... deh! frena lo sdegno bollente...

Hai l'alma sconvolta... sconvolta la mente.

Osserva qual tremito le fibre ti assale!...

Ah! vuoi che t'uccida quest'ira mortale?

(Provar non potrei supplizio maggior

Se un rettile a brani squarciasse il mio cor!)

BEATRICE

Tu piangi!...

(Isaura cerca nascondere il viso.)

A che nascondarlo?

(Facendole dolce violenza perchè si volga ad essa.)

Tu piangi.

ISAURA

È vero... è ver...

(Beatrice, anch'ella piangendo, la bacia più d'una volta, quindi abbandona il capo sul petto di lei.)

(Misera me, se leggermi

Potesse nel pensier!)

BEATRICE

Ah! l'alma tua commossero

Le pene mie cotanto!...

Fedele amica!... oh! versalo

Entro il mio sen, quel pianto

Sulle mie piaghe un balsamo

Sparge la tua pietà...

Perchè, perché, la perfida

Il tuo bel cor non ha!

ISAURA

Taci... quel pianto celami

Che bagna i lumi tuoi...

Di questo cor lo strazio

Immaginar non puoi!

(Che stringe al petto un'aspide

La misera non sa!

Son colpa le mie lagrime...

Inganno è la pietà!)

BEATRICE

Ah! nel mio duolo insano

Io piango, io fremo invano,

Ed ella forse, ahi, barbara!

Del mio penar gioisce!

ISAURA

No... forse... forse un vindice

Rimorso la punisce.

BEATRICE

(Con forza sempre crescente.)

Che tarda dunque a rendermi

Quel core ond'io felice

Vivea la vita?

ISAURA

Oh! Calmati!...

BEATRICE

Non sa la traditrice,

Ch'ella non fè dischiudere

Soltanto a me l'avello!

ISAURA

Ah! forse?... *(Io tremo!...)* Spiegati.

BEATRICE

Non sa che mio fratello,

I miei congiunti sciolsero

Terribil giuramento!...

ISAURA

Terribil!...

BEATRICE

Sì, d'uccidere

L'infido!

ISAURA

(Ciel!... che sento!...)

(Cade svenuta.)

BEATRICE

Ahimè!...

(Accorrendo fra la sorpresa ed il terrore.)

Di stille gelide

Aspersa è la tua fronte!...

Si cerchi aita...

SCENA VII.

Bondelmonte e dette.

BONDELMONTE

(Ancora sotto l'uscio, e mentre Beatrice è giunta alla scala, e tien volte ad esso le spalle.)

Isaura?...

BEATRICE

(Rivolgendosi.)

Qual voce?... Bondelmonte!

BONDELMONTE

(Riconoscendola, e nel massimo turbamento.)

(Ella!...) Che veggio!...

(Scorta Isaura, si precipita in soccorso di lei.)

BEATRICE

Ah!... Credere

Agli occhi miei dovrò?...

Costui!... l'indegna!... Oh rabbia...

Ed un pugnol non ho!

(Silenzio. Isaura torna in se stessa, e vistasi fra le braccia di Bondelmonte, se ne scioglie e vorrebbe fuggire. Beatrice la trattiene.)

Dell'ingrato all'alma, eguale

Alma in terra io non credea;

V'è la tua, la tua, sleale,

Cento volte ancor più rea!

Ei spergiuro, è ver, si rese,

Ma la colpa fè palese...

Tu m'abbracci, e occulto ferro

Vibri intanto nel mio cor!

ISAURA, BONDELMONTE

(Ah! perchè dalla mia vita

Questo giorno non fu tolto?

Gli occhi miei della tradita

Sollevar non oso in volto!
Di quel labbro ad ogni accento
Un rimorso in cor mi sento!...
Ah! tremenda dell'offeso
È la voce all'offensor!)

ISAURA

(Avanzandosi supplichevole verso Beatrice.)

Deh!...

BEATRICE

Ti scosta... *(Isaura vuol prenderle la mano.)*

Ardir cotanto

Il furore in me raddoppia!...
Riedi, riedi a lui d'accanto,
Empia ad empio ben s'accoppia!...
Ma tremate, giunge a Dio
La parola del dolor!

BONDELMONTE

Placa l'ira...e me d'oblio
Copri, o donna...

BEATRICE

Traditor!...

Ah! dell'inganno il demone
Vi guidi all'ara, infami!...
E terra e cielo imprechino
Ai perfidi legami...
Fin che il supremo giudice
Vi dia gastigo eterno,
A voi divenga inferno
Lo scellerato amor.

ISAURA, BONDELMONTE

D'alta pietade, o misera,
Per te mi piange il core...
Ma quale affetto estinguere
Le fiamme può d'amore?
Egli/Ella è mia vita ed anima!...
Per me lo/la fece Iddio!...
Fin che il suo core è mio
Il ciel mi resta ognor.
(Beatrice parte nell'estremo furore.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

LA DEMENTE.

SCENA PRIMA.

Atrio nella magione di Bondelmonte.

Bondelmonte, due Scudieri, alcuni Familiari.

BONDELMONTE

(Fra l'ombra dunque, fra il silenzio, ignote

Le nozze compirò, qual opra rea

Che nel segreto un malfattor consumi?...

Ceder fu d'uopo al suo terror... Fors'ella

M'attende già!...) S'imbriglino i destrieri:

Meco trarrete voi.

(Agli scudieri, che escono sollecitamente.)

Nel mio castello

Precedetemi.

(Agli altri, che dispongonsi a partire.)

SCENA II.

Amedei, e detto.

BONDELMONTE

Che! Tu nell'ostello

Di Bondelmonte?

AMEDEI

Solo

Ed inerme io vi sto! – M'odi.

(Ad un cenno di Bondelmonte: i familiari escono.)

BONDELMONTE

T'ascolto

Solo ed inerme! *(Pausa.)*

AMEDEI

D'amistà ne avvinse

Dolce legame: a raddoppiarne i sacri

Nodi la man di Bice

Chiedesti, e l'ottenevi. Ad oltraggiarne

Or quella man respingi!...

BONDELMONTE

Ah! le mie colpe

Perchè ti piaci d'aggravar? –

(Con la ripugnanza d'uomo astretto a dir cosa ad altri spiacente.)

Non io

Dirò come la offrissi al guardo mio

L'insidiosa madre...

Taccio che lunge andai, con la speranza

Che tempo e lontananza

Il mal destato foco

Mi spegnessero in cor: ma quando il cielo
Della patria rividi,
Ognor confitto il dardo
Nel sen recando, di compir l'imene
O sciorne la promessa
Da me tua suora ebbe la scelta.

AMEDEI

Orrenda

Scelta!... Dell' infelice
Sai tu lo stato? sai,
Che languente, mal viva
Un ben le rimanea, un solo, e priva
Ne fia tra poco... il senno!

BONDELMONTE

Ah!...

AMEDEI

Vaneggiando

Ella te chiede, te desia... né speme,
Tranne il tuo pentimento,
A lei riman!

BONDELMONTE

(Che intesi!... Oh mio spavento.)

AMEDEI

La man che un ferro stringere
Dovea per trucidarti,
Mira, deposto l'odio,
La stendo a supplicarti...
Parla... i ginocchi tuoi
Abbraccierò se vuoi...
Io bacerò la polvere
Calcata dal tuo piè...
Ma cedi a queste lagrime...
Pietà di lei... di me!

BONDELMONTE

I detti tuoi mi squarciano
Vieppiù del ferro il core!
A me concesso è piangerlo,
Non emendar l'errore!
Torniam brev'ora amici
Come ne' dì felici...
Mi lascia queste lacrime
Spargere insiem con te...
Più desolato e misero
No, tu non sei di me!

AMEDEI

Dio ti commosse!... Arrenditi,
Vieni... salvar la puoi...

BONDELMONTE

(Oh ciel!...)

AMEDEI

Santa, amichevole

Forza userò... (*Traendolo seco.*)

BONDELMONTE

Che vuoi?

Che tenti?

AMEDEI

Alla tua vittima

Condurti.

BONDELMONTE

A lei? Gran Dio!...

AMEDEI

Invano a me resistere

Tu sperì...

BONDELMONTE

Ove son io?...

(*Seguendo Amedei fin presso alla soglia.*)

SCENA III.

Gli Scudieri e detti.

SCUDIERI

Signor...

BONDELMONTE

V'intendo!... lasciami...

AMEDEI

Cedi... mi segui...

BONDELMONTE

Ah! no...

(*Liberandosi a viva forza.*)

Un fato irrevocabile

Da voi mi separò!

AMEDEI

(*Prorompendo in tutta la piena dello sdegno.*)

O di vil fango alma più vile!

Non basta oltraggio a punger te!

No, che del tôsco sangue gentile

Entro il tuo petto stilla non è!

Ma presso a giungere son tai momenti

Che il vel di secoli non coprirà!...

E meglio allora di vani accenti

Il mio pugnale ti parlerà!

BONDELMONTE

Esci; t'invola da queste soglie

Pria che fatali non sien per te.

D'ogni rimorso il cor si scioglie,
Or che nemico ti gridi a me.
Della minaccia il tuon superbo
Ad avvilirmi poter non ha.
Non il pugnale, un brando io serbo:
Quel brando all'uopo risponderà!
(*Amedei esce fremente: Bondelmonte parte seguito dagli Scudieri.*)

SCENA IV.

Da un lato parte esterna del Castello di Bondelmonte, dall'altro una cappella gentilizia. Cancelli aperti nel prospetto, ed in lontananza campagne amene e la via che tragge a Firenze. Splende la luna.

I CONTADINI DELLA FATTORIA

Qui, dove non spunta un riso mendace,
Qui, lunge dal fasto, in sen della pace,
Fra liete accoglienze, fra cori devoti,
Imene consacra le gioje d'amor.
Ascendano in cielo i fervidi voti,
La via degli altari si copra di fior!

SCENA V.

Isaura, Bianca ed alcuni paggi dal Castello: i suddetti.

ISAURA

Nè giunge ancor!...

BIANCA

Ti calma...

ISAURA

Tremo!...

BIANCA

Di che?

ISAURA

Nol so... M'ingombra l'alma

Presagio arcano!

BIANCA

Esso, tra poco, innanzi

All'ara fia smentito.

Al raggio amico dell'argentea luna,

Ad esplorar sul colle ite l'arrivo

Di Bondelmonte.

(*Ai Contadini ch'escono pei cancelli.*)

ISAURA

Eterni

Gl'istanti or son per me!... Tu dell'imene

Momento sospirato, ah, vieni! ah, giungi!...

E il suo destin per sempre al mio congiungi.

Come s'ei fosse l'anima

Del mio terreno ammanto,
Ah! non mi par d'esistere
Che presso a lui soltanto!
Cessar potrei di vivere
Ma non cessar d'amarlo...
Ferir potrei, squarciarlo...
Ma non cangiarmi il cor.
Per lui, sepolta cenere,
Avvamperò d'amor.

SCENA VI.

I Contadini, quindi Bondelmonte, i suoi scudieri e detti.

CONTADINI

Ei giunge.

ISAURA

Giunge!

(Correndogli incontro.)

BONDELMONTE

Isaura!

ISAURA

Mio ben!... Tu sei turbato?

BONDELMONTE

Io?... No... lo fui!... Beato

Or son vicino a te.

BIANCA, CORO

Al tempio, al tempio!...

ISAURA

Reggimi...

BIANCA

Figlia!

ISAURA

Mi trema il piè!...

Ah! temo che un delirio

Invada il mio pensiero...

Temo che possa illudermi

Un sogno lusinghiero.

Vieni, e dell'ara al piede

Mi giura eterna fede...

Vieni, e quel sì pronunzia,

Che aprir mi deve il ciel.

BONDELMONTE

(Ah! lei sol veggio!... il mondo

Per me ricopre un vel!)

BIANCA, CORO

A rito sì giocondo

Vegli propizio il ciel.

(Entrano tutti nel tempio.)

SCENA VII.

Regna il silenzio: dopo lungo intervallo scorgesi una persona, in bianca veste, attraversare i colli, come inseguita; si avvicina... ella è Beatrice: ha sulle gote il pallore degli estinti, sciolte le chiome, smarriti gli sguardi; arriva precipitosa, siede priva di lena, quindi prorompe in un riso convulso: è demente.

BEATRICE

Fuggita io son!... fuggita!... Egli non riede...

Andrò sull'orme sue... con piè veloce

Tutte d'Italia varcherò le mille

Città, sospir dello straniero...

(Odesi dal tempio i sacri preludii.)

Un tempio!...

Esso è raggianti di festiva luce!

VOCI DAL TEMPIO

Un guardo all'ara pronuba

De volgi, o Re dei Re.

Tu stringi il sacro vincolo,

Eterno al par di te.

BEATRICE

Un cantico di nozze... Ah! ritornasti

Bondelmonte, amor mio!...

Presso l'ara m'attendi... Eccomi!... oh Dio!...

Non mi sostiene il piè!... Fratello? amiche?...

Sola m'abbandonaste?... Ed ei mi chiama!...

E già fuman gl'incensi!...

Sposo?... Sposo?...

(Incaminandosi verso il tempio.)

Il piacer m'opprime i sensi...

(Vinta da soverchia commozione, esausta di forze, resta boccone sulla scala.)

SCENA VIII.

Bondelmonte, Isaura, Bianca, e tutto il corteggio nuziale dal tempio; quindi Fifanti, Uberti, Gangalandi e Mosca.

ISAURA

Oh cielo!... *(Soffermendosi dallo scendere.)*

BIANCA

Figlia!...

BONDELMONTE

Isaura!...

ISAURA

Non vedi?

CORO

Un'infelice

Spenta o malviva!...

BONDELMONTE

(Io palpito!...)

BIANCA

Che fia!

ISAURA

Si vegga...

(Alcune donne sollevano Beatrice e l'adagiano su d'un sedile.)

BONDELMONTE, ISAURA, BIANCA

Bice!...

(I familiari di Amedei che passano oltre per la via, in fondo, udito ripeter questo nome, entrano precipitosi, e riconosciuta Beatrice, si rivolgono ad Amedei, che li segue.)

FIFANTI, UBERTI, GANGALANDI, MOSCA

Accorri... è dessa!...

AMEDEI

Misera!...

ISAURA

(Ove mi sia non so!...)

AMEDEI

(Volgendo un rapido sguardo al tempio ed all'arredo nuziale d'Isaura.)

Tutto comprendo... Ah! perfido!

GLI ALTRI

(La folgore piombò!)

AMEDEI

S'egli è ver, possente Iddio,

Che giustizia in cielo ha regno,

Odi tu l'accento mio:

Non percuoter, no, l'indegno...

Questa vittima innocente

Tu soccorri, tu clemente,

E punirne l'assassino

A me lascia, al mio furor.

BEATRICE

(Aprè gli occhi e li volge stupiditi all'intorno, come priva affatto di sentimento, ma visto appena Bondelmonte lo riconosce e corre ad esso.)

Odi tu d'imene, intorno

Echeggiar le sacre note?

Giunse, ah! giunse il fausto giorno!

Ecco l'ara... il sacerdote...

Ei ci unisce... benedice

Questo nodo sì felice...

La tua sposa, o sposo, abbraccia...

In un cielo io son d'amor!

(Gettandosi nelle braccia di lui con indicibile trasporto d'amore.)

BONDELMONTE, ISAURA

(Ah! gioir mi fu vietato

Delle nozze un sol momento!...

Ah! dal fato a me serbato
Era solo il pentimento!
La ragione io le ho rapita,
Ben più grande della vita
Il rimorso, il pianto mio
Sarà poco, eterno ancor!)

BIANCA

(Le mie vene ingombra un gelo!
Dura man mi stringe il cor!...)

CORO

(Notte, ah! copri del tuo velo
Questa scena di dolor!)

BEATRICE

(Prestando l'orecchio, e conturbandosi)
Qual d'accusa intendo un grido?...
Chi parlò di tradimento?
Voi mentite... Ei m'ama... ei fido
Serba illeso il giuramento...
Voi mentite... innanzi a Dio,
Bondelmonte è mio... sì, mio!
(*Con grida frenetiche.*)

BONDELMONTE

(Più non reggo!...)

AMEDEI

E vivi ancora?...

(*Sguainando la spada per trafiggere Bondelmonte.*)

ISAURA, BIANCA

Ah!...

CORO

Che tenti?... (*Rattenendolo.*)

BEATRICE

Qual furor!...

AMEDEI

Vi scostate... l'empio mora...

ISAURA, BIANCA, CORO

Cielo!...

BEATRICE

È folle! Oh mio terror!...

(*Tutta sbigottita, e nel più strano disordine della mente trascina Bondelmonte lungi dal fratello.*)

Un deserto, un abisso ti asconda...

Un abisso, un deserto dov'è?

Fuggi meco ne' gorghi dell'onda...

Sulle nubi trasvola con me.

AMEDEI

Ah! lasciate in quel sangue bagnarmi...

Egli è sacro al mio ferro ed a me...

Ch'io lo vegga sugli occhi spirarmi...

Ch'io la salma ne prema col piè...

ISAURA

Io l'accesi di perfido amore...

Ei spergiuo divenne per me...

Nel mio sangue disseta il furore...

Vibra il colpo ... m'uccidi al tuo piè...

(Cadendo ai suoi piedi.)

BONDELMONTE

Qui, nel core mi pianta la spada...

Della misera uccidimi al piè...

Al suo ferro sgombrate la strada...

Ben supremo è la morte per me!

BIANCA, CORO

(Ad Amedei.)

Frena l'ira... ti placa... t'arresta...

Ella muor di spavento per te!

(Bondelmonte si è avvicinato ad Amedei offrendo il petto a' suoi colpi; Beatrice s'interpone, ed in questo momento trovasi viso a viso con Isaura, la guarda un momento con occhi spalancati, poi mette un grido acutissimo e prolungato, e quantunque tutta convulsa, fugge per la campagna con la velocità del baleno.)

AMEDEI

Bice?... Bice?...

ISAURA, BIANCA, CORO

Qual notte funesta!...

BONDELMONTE

E non s'apre la terra per me?

(Amedei ed i suoi familiari son corsi dietro alla fuggente. Isaura si getta nelle braccia materne. Bondelmonte è in atto disperato, con le mani fra' capelli.)

FINE DELLA PARTE SECONDA.

PARTE TERZA.
VENDETTA MEMORABILE.
SCENA PRIMA.

Una stanza nel Castello: in fondo alcova, le cui cortine sono abbassate.

Bondelmonte si avvanza cogitabondo, turbato, e si getta a sedere, appoggiandosi ad una tavola su cui resta a capo chino: dopo qualche momento albeggia: sopraggiunge Isaura, e si accosta al marito mettendogli una mano sull'omero. Bondelmonte si rivolge.

BONDELMONTE

Donna!...

ISAURA

Più dell'usato

Sollecito le piume

Lasciasti, e dell'usato

Più mesto sei?... La fiamma ond'io mi struggo,

Giorno per giorno in te languisce!

BONDELMONTE

Ingiusta!

T'amo, t'adoro... ma lontan dall'egra

Madre!... agitato dal rimorso!...

(Isaura si copre il volto con ambe le mani.)

Un sogno

L'alma poc'anzi di terror m'ha colta!

ISAURA

Un sogno?

BONDELMONTE

Orribil sogno!

ISAURA

E quale?

BONDELMONTE

Ascolta.

Scendea la notte, il popolo

Traeva al duomo, in pianto,

Del bronzo un tocco lugubre

Squillar s'udia frattanto!

Luce di tetri cerei

Ecco la via rischiara,

Lento procede un funebre

Corteggio ed una bara!

Chi nella tomba gelida,

Chi si conduce? – io chiesi.

Gentil, patrizia vergine –

Dirmi gemendo intesi.

Di che peria la misera? –

D'amor... – D'amore! Il nome? –

Ah! nell'udirlo, Isaura,

Mi si drizzar le chiome!...

No, non potrei ripeterlo,
Senza provarne orror...
Ma tu l'intendi al tremito
Che mi possiede ancor!

SCENA II.

Bianca e detti.

BIANCA

Figlio? figlio?...

(Entrando sollecitamente.)

BONDELMONTE

Ebben?...

BIANCA

Venuto

Di Firenze, a spron battuto,
Questo foglio reca un messo...

BONDELMONTE

(Prende il foglio di mano a Bianca, e lo legge manifestando segni di altissimo dolore.)

Ahi! Sciagura!

(Cadendo su d'una seggiola.)

ISAURA

Ciel!

BIANCA

Che fia?

ISAURA

Oh! qual mai, qual nuova oppresso
T'ha così?

BONDELMONTE

La madre mia...

(Con scoppio d'amaro pianto.)

ISAURA

Che?... Proseguì...

BONDELMONTE

All'ultim'ora

S'avvicina!...

(Il movimento delle donne esprime il loro cordoglio.)

E pria che mora

Benedirmi è suo desio...

Madre!... io vengo...

(In atto d'uscire le donne s'oppongono.)

BIANCA

Ahimè!...

ISAURA

Che dici!

BIANCA

A Fiorenza!

ISAURA

Eterno Iddio!...

Le minaccie, i tuoi nemici

Obbliasti?...

BONDELMONTE

Non li curo...

ISAURA, BIANCA

Ma...

BONDELMONTE

Sgombrate...

ISAURA

Arresta il piè...

BONDELMONTE

Cessa... invan...

ISAURA

Te ne scongiuro

Io... prostrata innanzi a te...

BONDELMONTE

(La solleva e le dice con accento energico e doloroso al tempo stesso.)

Oh! quant'ella seppe amarmi

No comprender, tu non puoi...

Il minor de' doni suoi

Fu la vita che mi diè!

Non ha forza ad arrestarmi

La tua prece, il mio periglio...

Ch'ella muore, e ch'io son figlio

Sol rammenta il core a me.

ISAURA, BIANCA

Resta... cedi al tuo periglio...

Al terror che vedi in me...

(Bondelmonte si scioglie da esse a viva forza, ed esce precipitoso.)

SCENA III.

Gran salone terreno nel palagio Amedei: in prospetto spaziosi veroni, di cui le vetrate a colori non lasciano scorgere l'esterno.

Beatrice siede in mezzo ad un cerchio di mestissime congiunte ed amiche: dall'altro lato stanno Amedei, Uberti, Gangalandi e Fifanti tra il loro parentado. – Funesto silenzio; tutti sono intenti a Beatrice.

UBERTI

(Ha tuttavia il cappello fra mani, come arrivato di recente.)

Ognor la stessa?

BEATRICE

Bondelmonte!...

AMEDEI

Udisti?

La stessa ognor! Di tutta conoscenza

Priva, dai labbri suoi motto non parte,
Tranne quel nome abbominato! – il saggio
Che la virtude invan tentò per lei
De' farmaci opinava
Potersi all'urto d'inattesi eventi
Scuotere in essa la ragion sopita,
Ma poterle costar anco la vita.
Per salvarla, oh ciel, darei
Il mio sangue, i giorni miei!...
Langua oppressa, abbandonata...
Come fior mancando va!
Sol mi punge e sol mi alletta
Il pensier della vendetta:
Del crudel che l'ha tradita
L'empio sangue scorrerà!

SCENA IV.

Mosca e detti.

MOSCA (*Ad Amedei traendolo in disparte.*)

È surto il giorno
Della vendetta!

AMEDEI

Che!...

MOSCA

Tragge l'indegno

Fra poco alla città!

AMEDEI

Fia ver?...

MOSCA

Securo

Avviso io n'ebbi... Egli trascorrer deve
Alle tue case innanzi; uopo è tenerci
All'agguato.

AMEDEI

Ben dici?...

Tutto il mio sangue ribollisce!... – Amici?...

(*Gli uomini stringonsi a lui d'intorno. Tutto quel che segue è detto sommessamente, e con accento rapido e ferocissimo.*)

Colui quel mostro di tradimento,
Viene a Firenze!

UBERTI, GANGALANDI, FIFANTI

Viene a morir.

MOSCA

Usciam!

AMEDEI

Si compia il giuramento!

CORO

Vendetta!...

AMEDEI, UBERTI, GANGALANDI, FIFANTI

Morte!...

MOSCA

Silenzio!...

TUTTI

Ardir!

(Si dileguano. Il coro muliebre è rimasto sempre accanto a Beatrice; essa dopo breve intervallo sorge, e muove qualche passo macchinalmente, e con occhi affatto stupidi.)

BEATRICE

Tutto avvalora il dubbio...

No, più non sono in vita.

È del pensiero immemore

Ogni virtù smarrita...

Il cor non ha più palpiti...

Agli occhi manca il pianto...

Il mio dolor soltanto

Dice ch'io vivo ancor!

CORO

Non so frenar le lagrime...

Ella mi spezza il cor!

BEATRICE

Chi siete voi?

ALCUNE DONNE

Ravvisane.

ALTRE

Le amiche tue noi siamo;

Le tue congiunte...

BEATRICE

Ah! ditemi...

CORO

Che brami?

BEATRICE

Intender bramo,

Se in mezzo ad ombre pallide

Ombra pur io m'aggiro...

CORO

Bice!... *(In senso negativo.)*

BEATRICE

No?... No!... Ma l'aura

Come di tomba io spiro!

CORO

A quei veroni appressati:

Aura miglior...

(Conducendo Beatrice verso le finestre. Odesi un mormorio.)

Quai voci!

(Spalancano le vetrate.)

Ah!...

(Sul Ponte Vecchio, a piè della statua equestre di Marte, scorgesi Bondelmonte colpito dal ferro di Amedei, e degli altri quattro congiurati che ne promisero l'eccidio; il rimanente dei congiurati è poco discosto ed in atto di sovvenire all'uopo gli aggressori: molti popolani fuggono spaventati.)

BEATRICE

(Riconoscendolo, e con grido orribile.)

Bondelmonte!... Ah barbaro

Fratello!... Ahi! cori atroci!...

È spento!...

(Tramutandosi nel volto: le donne richiudono i veroni, ma essa è già in preda alla convulsione della morte.)

CORO

Per ucciderla

Ragion si desta in lei!...

BEATRICE

Vedeste il rio spettacolo

Oh! poveri occhi miei,

Nè... di mortali tenebre...

Vi... ricoprìste ancor?...

CORO

Soccorri tu la misera,

Altri non può, Signor!

Egli riede...

SCENA ULTIMA.

I Congiurati e dette.

BEATRICE

(Raccogliendo le forze estreme.)

A me rispondi...

(Trascinandosi verso il fratello.)

Or... sei pago... disumano?...

AMEDEI

Ciel!... Tu manchi!...

(Stendendo la destra per sostenerla. Beatrice vi scorge il sangue di Bondelmonte.)

BEATRICE

(Rifuggendo inorridita.)

No! m'ascondi

L'omicida impura mano...

Ah! quel sangue che spargesti...

Era... il sangue... del mio cor!...

(Cadendo fra le donne.)

GLI UOMINI

Ella muore!...

LE DONNE

Che facesti!

AMEDEI

Muore?... Oh Bice!... Oh mio terror!

BEATRICE

O tu, ch'io sempre adoro,

La tua fedele attendi...

Io ti raggiungo... io moro...

Con me... nel cielo... ascendi...

Bella del mio perdono

L'anima tua pentita...

Meco... l'eterna vita

Vivrà d'eterno amor...

AMEDEI

Deserto in terra io sono!...

La spense il mio furor!

(Tutti sono intorno a Beatrice, con espressione d'ansia mortale: ella spira l'ultimo anelito, pronunciando il nome di Bondelmonte.)

CORO

Funesti, orrendi sono

I germi del furor!

FINE.

ALZIRA

Tragedia lirica

Divisa in prologo e due atti

Musica di Giuseppe Verdi – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1845

PERSONAGGI E INTERPRETI

ALVARO	Marco Arati (basso)
GUSMANO	Filippo Coletti (baritono)
OVANDO	Domenico Ceci (tenore)
ZAMORO	Gaetano Fraschini (tenore)
ATALIBA	Michele Benedetti (basso)
ALZIRA	Eugenia Tadolini (soprano)
ZUMA	Maria Salvetti (mezzosoprano)
OTUMBO	Francesco Rossi (tenore)

ALZIRA|*TRAGEDIA LIRICA*|*DIVISA IN PROLOGO E DUE ATTI*|PROLOGO – IL PRIGIONIERO|ATTO I. – VITA PER VITA|ATTO II. LA VENDETTA D’UN SELVAGGIO|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1845.

Epoca di composizione: 1843 (rifiutata da Pacini), poi marzo 1844-aprile 1845.

Presentazione ai censori: 5 maggio 1845. Autorizzazione: giugno 1845.

Prima rappresentazione: 12 agosto 1845.

RIASSUNTO

PROLOGO: IL PRIGIONIERO.

Durante le conquiste coloniali del XVI secolo, americani e spagnoli combattono ferocemente. Il guerriero Otumbo ha catturato il governatore del Perù Alvaro e lo sta trascinando verso il patibolo quando arriva una canoa e ne discende Zamoro, un capo tribù che tutti pensavano fosse morto in battaglia (P, 1). Questi chiede di sospendere l'esecuzione e tutti acconsentono, festeggiando il suo ritorno. Egli racconta di essere sopravvissuto alle torture inflittele dal crudele Gusmano ed esulta all'idea di rivedere Alzira, la figlia del capo tribù Ataliba. Otumbo gli rivela però che sia lei che suo padre sono prigionieri degli spagnoli e, immediatamente, Zamoro giura di mobilitare tutte le tribù per andare a liberarli (P, 2).

ATTO PRIMO: VITA PER VITA.

Nella piazza di Lima sono schierate le milizie spagnole, pronte per i combattimenti (I, 1) e l'anziano governatore Alvaro presenta ai soldati il suo successore: il figlio Gusmano. Questi, come primo atto di governo, firma la pace con il capo Inca Ataliba e dichiara chiuse le ostilità. Poi si rivolge ad Ataliba e gli chiede la mano della figlia Alzira. Ataliba esita, poiché la ragazza è ancora innamorata di Zamoro, il guerriero da lui sconfitto e ucciso. Gusmano insiste e pretende che il padre obblighi la figlia alle nozze (I, 2).

Nell'appartamento a lei riservato, Alzira sta riposando dopo una notte insonne e sussurra il nome di Zamoro. Svegliatasi, racconta alle ancelle di aver sognato di essere prigioniera di Gusmano e di venir liberata da Zamoro (I, 3). Sopraggiunge suo padre e le chiede di adempiere alla promessa di matrimonio in nome della pace tra i popoli. Lei si rifiuta indignata e lui glielo impone come genitore (I, 4). Non appena rimane sola, Alzira è raggiunta da Zuma che le annuncia l'arrivo di un uomo che vorrebbe parlarle (I, 5): è Zamoro, che le chiede se intenda davvero sposare Gusmano e le dichiara il suo amore (I, 6). Arrivano Ataliba, Gusmano e soldati spagnoli, increduli alla vista di Zamoro che viene nuovamente condannato a morte da Gusmano (I, 7). Infine giunge Alvaro e riconosce in Zamoro colui che gli ha salvato la vita. Alzira gli chiede la grazia e lui intercede presso il figlio, che però ribadisce la condanna (I, 8). Ovando accorre a segnalare l'avanzata delle schiere nemiche che, con grido minaccioso, domandano la liberazione di Zamoro. Gusmano acconsente e si prepara a scendere di nuovo in battaglia (I, 9).

ATTO SECONDO: LA VENDETTA D'UN SELVAGGIO.

Gli Spagnoli hanno vinto lo scontro e festeggiano bevendo e cantando; Zamoro è prigioniero (II, 1) e viene condannato al rogo per l'indomani (II, 2). Alzira si reca da Gusmano e offre la sua vita in cambio di quella dell'amato; egli le risponde che soltanto se acconsente al matrimonio può salvare colui che è suo rivale; disperata, lei acconsente (II, 3). Gusmano ordina di preparare l'ara e non la pira (II, 4).

Otumbo corrompe con l'oro le guardie di Zamoro ed ottiene che egli sia liberato prima dell'alba (II, 5). Poco dopo egli arriva, affranto al pensiero di dover fuggire lontano. Intravedendo la città illuminata a festa per le nozze di Alzira e Gusmano, s'infuria e giura di vendicarsi (II, 6).

Nella residenza del Governatore tutto è pronto per il rito ed echeggiano lieti canti (II, 7). Gusmano si presenta insieme ad Alzira. Quando le chiede di porgergli la mano (II, 8), gli risponde Zamoro che, insieme ai suoi soldati, l'assale e lo trafigge. Mentre spira, Gusmano gli giura che Alzira gli è fedele ed ha acconsentito a sposarlo solo per salvargli la vita; poi lo perdona ed augura ad entrambi di vivere felici insieme (s.u.).

ALZIRA.

TRAGEDIA LIRICA,

DIVISA IN PROLOGO E DUE ATTI.

PROLOGO — IL PRIGIONIERO.

ATTO I. — VITA PER VITA.

ATTO II. — LA VENDETTA D' UN SELVAGGIO.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI,

Dalla Tipografia Flautina

1845.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è del signor SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro Signor GIUSEPPE VERDI.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi architetti, Signori *Gaetano Sandri, Giuseppe Castagna, Giuseppe Politi, Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttore e capo macchinista, Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Orazio Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

ALVARO, Governatore del Perù, padre di
Signor *Arati*.

GUSMANO, Governatore del Perù,
Signor *Coletti*.

OVANDO, Duce spagnuolo
Signor *Cesi*.

ZAMORO, Capo di Tribù Peruviane
Signor *Fraschini*.

ATALIBA, Capo di Tribù Peruviane
Signor *Benedetti*.

ALZIRA, figlia d'Ataliba,
Signora *Tadolini*.

ZUMA, ancella di Alzira,
Signora *Salveti*.

OTUMBO, guerriero americano,
Signor *Rossi*.

CORI e COMPARSE
Ufficiali, e soldati spagnuoli, Americani d'ambo i sessi.

La scena è in Lima, ed in altre contrade del Perù: l'epoca è verso la metà del Secolo XVI.

PROLOGO.
IL PRIGIONIERO.
SCENA PRIMA.

Vasta pianura, irrigata dal Rima: l'oriente è ingombro di maestose nubi, imporporate dai raggi del sole nascente. Otumbo, a capo d'una tribù di americani, trascinando Alvaro fra catene.

OTUMBO e CORO (*Mentre alcuni annodano Alvaro ad un tronco.*)

Muoja, muoja coerto d'insulti,

I martiri sien crudi, ma lenti,

(*Con accento ferocissimo.*)

Strappi ad esso codardi singulti

Il tormento di mille tormenti. –

O fratelli, caduti pugnando,

Dalle tombe sorgete ululando...

L'inno insiem del trionfo s'intuoni,

Mentr'ei sparge l'estremo respir.

ALVARO

(A costoro quel nume perdoni

Cui mi volgo, già presso a morir.)

(*Gli americani, alzando urla di frenetica gioia, si avventano sul prigioniero, alcuni con dardi, altri con picche e tizzi ardenti, e concitandosi l'un l'altro con le parole muoja, muoja, quando apparisce sul fiume una canoa.*)

OTUMBO

Chi giunge?... (*Un americano discende dalla canoa.*)

SCENA II.

Zamoro, e detti.

CORO

Ah! (*Riconoscendolo, e con grido di gioia e meraviglia.*)

OTUMBO

Tu!

CORO

Fia vero!...

(*Gettandosi, con Otumbo, a piè di lui.*)

ZAMORO

Sorgete. (*Inoltrandosi.*)

Un prigioniero!

(*Figge lo sguardo in Alvaro, e sembra commosso dalla sua veneranda canizie.*)

Del primo rieder mio non vo la gioia

Mista col sangue: a me costui donate.

OTUMBO e CORO

Abbilo.

ZAMORO

Vivi. (*Sciogliendo i legami di Alvaro.*)

ALVARO

Giusto ciel!... (*Come trasognato.*)

ZAMORO

Fra tuoi

Ritorna, o vecchio, ed a color, che noi
Chiaman selvaggi, narra
Che ti donò la vita
Un selvaggio.

ALVARO

(Abbracciando Zamoro con tutta l'effusione di un'anima riconoscente.)

Ti dica il pianto mio

Quel che non può l'accento.

(Ad un cenno di Zamoro, Alvaro parte, scortato da alcuno della tribù.)

OTUMBO

Ah! quale iddio

Serbò Zamoro, i giorni tuoi? Qui spento
Ognun ti pianse!

ZAMORO

Ed a' nemici ancora

Tal sembrai, ne' tormenti
Che apprestar mi facea l'empio Gusmano...
Ahi! sento a questo nome
Ribollirmi le vene, alzar le chiome!
Un Inca... eccesso orribile!
Fu dato a' cenni suoi
In man di rei carnefici!
– E i barbari siam noi! –
Parve in quel fero strazio
La luce a me rapita,
Ma un soffio in petto, un alito
Mi rimanea di vita...
Sì, vivo ancora, o perfido;
Paventa il mio furor!...
Le braccia tue riaprimi,
Alzira, io vivo ancor.

OTUMBO

Col genitor la misera
In Lima è prigioniera.

ZAMORO

Che intesi, oh ciel!... Ma toglerti
Alla possanza ibera,
Sposa, io m'affido.

OTUMBO e CORO

Ah! svelane...

Onde la speme?

ZAMORO

Udite.

Risorto fra le tenebre,
Per lunghe vie romite,

Là trassi, ove men fervidi
Piovon del sole i raggi:
Narrar m'udian que' popoli
Tutti gli ostili oltraggi.

OTUMBO e CORO

E quindi?

ZAMORO

All'armi sursero

Mille tribù guerriere...

In breve ne raggiungono

Le radunate schiere...

Cento vendette, e cento

Faremo in un sol dì.

OTUMBO e CORO

Oh gioja!... Il gran momento

È presso dunque?

TUTTI

Ah! sì.

(Si abbracciano con occhi scintillanti di selvaggia esultanza, quindi irrompono ad una voce.)

Nume dell'armi, i tuoi furori

Spira, trasfondi ne' petti nostri. —

Quei crudi tremino, quegli oppressori

D'oro, e di sangue avidi mostri!

Tutti morranno di morti orrende,

Nè tomba un solo, nè rogo avrà!

L'odio, che atroce il cor n'accende,

De' lor cadaveri si pascerà!

(Si avviano tumultuosi, agitando all'aura vivamente e dardi, e clavi, ed aste.)

FINE DEL PROLOGO.

ATTO PRIMO.
VITA PER VITA.
SCENA PRIMA.

Piazza di Lima.

Al lieto suono di bellici strumenti schieransi le milizie spagnuole: gli uffiziali si radunano in crocchio.

UFFIZIALI PARTE I

Giunse or or, da lido ispano,

Un messaggio.

UFFIZIALI PARTE II

Del Sovrano.

UFFIZIALI PARTE III

Del Sovrano!

UFFIZIALI PARTE I

È ver.

UFFIZIALI PARTE II

Ne chiama

Forse all'armi?

TUTTI

(Con entusiasmo guerriero.)

S'ei lo brama,

Se vedremo all'aura i segni

Dell'Iberia sventolar,

Nuove palme, e nuovi regni

Voleremo a conquistar.

SCENA II.

Alvaro, Gusmano, Ataliba, altri Uffiziali, e detti.

ALVARO

Alta cagion qui v'assemblava, o forti.

Grave d'età soverchia, il fren di questa

Ampia contrada io lascio; il re l'affida

A più gagliarda mano:

Succede il figlio a me.

(Presentando Gusmano alle schiere.)

CORO

Viva Gusmano!

GUSMANO

Atto primier del mio novello grado

La pace sia, fra l'Inca,

E noi firmata. Ei del monarca ibero

Al venerato impero

Si china.

ATALIBA

E la mia fede

Costringo a lui.

(Protendendo la destra in atto grave di giuramento.)

GUSMANO

Della città le porte

Fien quindi a' suoi dischiuse. – Un dolce pegno

Tu promettevi, a render più solenne

La pace!

ATALIBA

Alzira? È ver!... ma d'imenei

Tempo non parmi ancor... dentro quel seno

Cova fatal mestizia...

GUSMANO

Intendo appieno!

Eterna la memoria

D'un folle amor l'ingombra!

Dal regno delle tenebre

Me la contrasta un'ombra!

Chi vivo debellai

Forza è ch'io tema estinto...

Mille battaglie ho vinto,

Vincer non posso un cor!

ALVARO

Persisti, e vincerai:

Amor produce amor.

ATALIBA

Al suo martir concedere

Vuolsi un indugio.

GUSMANO

Amore

Io provo, che non tollera

Indugio alcun. Signore,

A' voti miei la piega...

Sei padre... ceda a te...

Imponi... esorta... prega...

ATALIBA

Vado... riposa in me. *(Parte.)*

GUSMANO

Quanto un mortal può chiedere,

Benigno il ciel m'offerse...

Di gloria mi coverse,

Mi pose un mondo al piè.

Ma non s'appaga l'anima,

Che ad altro ben sospira...

Ah! senza il cor d'Alzira

Un mondo è poco a me!

ALVARO e CORO

La desiata Alzira

Amor conceda a te.

(Partono.)

SCENA III.

Appartamento destinato ad Ataliba, nel palagio del Governatore.

Zuma s'avanza tacitamente, seguita da altre donzelle americane. – Alzira.

ZUMA

(Sollevando una cortina, al di là della quale scorgesi Alzira giacente.)

Riposa. Tutte, in suo dolor vegliante,
Scorse l'ore notturne, alfin sugli occhi,
Stanchi dal pianto, mattutin discese
Lieve sopor.

DONZELLE

Le più gradite immagini
Amor presenti ad essa:
Pace a quell'alma oppressa
Infonda il sonno almen.

ALZIRA

(Sognando.)

Zamoro!...

ZUMA

E sempre,

Vegli o dorma, quel nome!

ALZIRA

(Destandosi e percorrendo la scena, come in cerca d'alcuno.)

Ov'è?... – Sparve... fu sogno!...

ZUMA

Alzira... oh come

Balza il tuo cor!...

ALZIRA

Dal petto

Ei tenta sprigionarsi,
E volare al suo ben, lungi da queste
Vitali aure abborrite...

DONZELLE

Ti calma.

ALZIRA

Egli m'apparve.

ZUMA e DONZELLE

Egli?

ALZIRA

Sì... udite,

Da Gusman, su fragil barca,
Io fuggia, dell'onde in grembo...
Ma terribil sorse il nembo,
E sconvolse, cielo, e mar.
Di terror, d'affanno carica

Io chiedea soccorso invano...
La sua preda l'oceano
È già presso ad ingojar.
Quando, in sen d'un'ombra errante
Fra le nubi son levata...
In quell'ombra, oh me beata!
Io ravviso il mio tesor!
L'universo, in quell'istante,
Mi sembrò d'amor vestito...
Fin del turbine il ruggito
Voce parve a me d'amor! –

ZUMA e DONZELLE

Alta pietade ogn'anima
Di noi tue fide assale...
Eppur di sogni pascere
Il tuo pensier che vale?
Scorda un amore infausto
Cui tanta il ciel fe guerra.

ALZIRA

Scordarlo!

ZUMA e DONZELLE

È forza, o misera:
Perì Zamoro.

ALZIRA

In terra.

Ma in più giocondo loco
Vive, e m'attende... ah! sì...
Morte non spegne un foco
Che vero amor nudrì. –
Nell'astro che più fulgido
La notte in ciel sfavilla,
Ivi è Zamoro, e palpita
Fatto immortal scintilla:
Conversa in luce ascendervi
A me fia dato ancor
E seco unirmi, e vivere
Vita d'eterno amor.

ZUMA e DONZELLE

(Troppo il destin fu barbaro
A sì fedele amor!)

SCENA IV.

Ataliba, e dette.

ATALIBA

Figlia!...

ALZIRA

Padre!

(Andandogli incontro, con la fronte bassa, e quasi in atto di prostrarsi. Ad un cenno di Ataliba, Zuma, e le donzelle si ritirano.)

ATALIBA

Compir la mia promessa

È d'uopo alfin: la mano

Porger devi...

ALZIRA

A Gusmano?

E lo potrei?... De' sanguinosi eventi

La memoria smarristi? Alvaro, in campo

Suo prigionier ti fe, ma non osava

Troncare i giorni tuoi... Gusmano intanto

A quel Zamoro, cui tu stesso avevi

Giurato unirmi, tolse

Possanza e vita!...

ATALIBA

Lo piangemmo. Or pensa

A questi oppressi, e di lor duci, e numi

Popoli orbatì, cui soltanto avanza

Un'ultima speranza;

Il vivo amor, che nudre

Per te Gusmano...

ALZIRA

Amore!

Sì dolce affetto, in quel tiranno core

Aver può stanza?

ATALIBA

Dal suo labbro giovi

A te l'udir com'ei t'adora...

(Alzira accenna di voler parlare.)

È forza

All'imeneo piegar l'indole avversa.

ALZIRA

No... *(In tuono deciso.)*

ATALIBA

Quando il padre impone,

Ubbidisce la figlia. *(Parte.)*

ALZIRA

Oh!... pria la morte!...

SCENA V.

Zuma, e detta.

ZUMA

Alcun fra loro, cui vegliar le porte

S'ingiunge, annunzia che venirne implora

Un de' nostri al tuo piede.

ALZIRA

Ei s'inoltri. (*Zuma parte.*)

– Chi fia?...

Qual mai cagion lo tragge?...

SCENA VI.

Zamoro, e detta.

ZAMORO

Anima mia!...

ALZIRA

(*Indietreggiando, e con grido acutissimo.*)

Ah! l'ombra sua...

ZAMORO

No, calmati...

L'aure del giorno io spiro...

ALZIRA

Che?... Vivi!... Non deliro?...

Vivi?...

ZAMORO

E per te.

ALZIRA

Fia ver!...

ZAMORO

Menti la fama...

ALZIRA

Oh giubilo!...

ZAMORO

Alzira mia!...

ALZIRA

Zamoro!...

A DUE

Io non resisto... io moro...

Io moro di piacer!... –

ALZIRA

Qual mai prodigio renderti

A me potea?

ZAMORO

Mal vivo

Rimasto fra gli spasimi,

Sembrai di vita privo.

Ma dimmi, è ver che stringerti

Ad abborrito ispano

Tu promettevi?

ALZIRA

E crederlo

Potresti?

ZAMORO

Al rio Gusmano?...

ALZIRA

Ah! parlami soltanto

Dell'amor tuo, di te.

ZAMORO

E m'ami sempre?

ALZIRA

Oh quanto!...

ZAMORO

Mi giuri?...

ALZIRA

Eterna fè.

A DUE

Risorge ne' tuoi lumi

L'astro de' giorni miei!

Quanto sinor perdei

Reso mi viene in te!

De' nostri infidi numi

Cadde il fallace impero,

Ma nune fido, e vero

Ancor tu sei per me!

SCENA VII.

Gusmano, Ataliba, e detti, quindi Ufficiali, e Soldati spagnuoli, Zuma, e donzelle americane.

GUSMANO

(Scorgendo Alzira presso a Zamoro.)

Qual ardimento!... Olà?...

ALZIRA

Gusman!...

ATALIBA

Traveggo!...

GUSMANO

Chi fia l'indegno?... Al guardo *(Avanzandosi.)*

Creder potrò?... Zamoro!...

ZUMA, DONZELLE e SPAGNUOLI

Zamoro!...

ZAMORO

Sì, quel desso, a cui rapisti

Ogni ben sulla terra,

Tranne d'Alzira il cor, che mio fu sempre...

E sempre mio sarà.

GUSMANO

Di sdegno avvampo!...

Soldati a voi l'audace

Affido.

ALZIRA

Che!...

ATALIBA

La pace

Osi tu violar?

GUSMANO

Costui qui venne

Certo a compier disegni

Malvagi... Un traditore

Egli è.

ZAMORO

Qui venni a ripigliarmi Alzira...

Il nostro imene fu promesso...

ALZIRA

È vero...

ZAMORO

M'è la sua man dovuta.

GUSMANO

A te dovuta

È la scure.

ATALIBA

Signor!...

GUSMANO

Lo trascinate

Al supplizio.

ALZIRA

Al supplizio!...

ATALIBA e ZUMA

Oh Ciel!...

ALZIRA

(Cacciandosi disperatamente fra i soldati, e Zamoro.)

Fermate...

ZAMORO

Teco sperai combattere,

Ma nella pugna invano

Io ti chiamai... mi trassero

Prigione a te, Gusmano...

Di ceppi, e di patiboli

Tu favellasti allora,

Di scure, e di supplizio

Or tu favelli ancora:

E sei guerrier? Carnefice,

E non guerrier sei tu!

GUSMANO

Udiste il cenno? Compiasi.

(Ai soldati che muovonsi, in atto di strascinar Zamoro.)

ALZIRA

No, crudi... no...

SCENA VIII.

Alvaro, e detti.

ALVARO

Che fu?...

ALZIRA

Vive Zamoro, e il barbaro

Spento lo vuol...

ALVARO

Chi veggio!...

È desso, è quel magnanimo

A cui la vita io deggio!

GUSMANO

Fia ver!...

(Viva sorpresa in tutti.)

ALZIRA

Pietade implora... *(Ad Alvaro.)*

ALVARO

Grazia per esso.

GUSMANO

Ah! no...

ALVARO

Grazia.

GUSMANO

È destin ch'ei mora:

Oltre sfuggir nol può.

ALVARO

(Cadendo in ginocchio a piè di Gusmano.)

Nella polve, genuflesso

Ecco un padre innanzi al figlio...

Involato fui per esso

Della morte al crudo artiglio...

E volerne puoi lo scempio?

Esser puoi sì fiero, ed empio?

No, Gusmano, se una stilla

Del mio sangue scorre in te.

GUSMANO

A quest'alma piena d'ira

Mal tu parli di clemenza:

Chi mi toglie il cor d'Alzira

Non ha dritto all'esistenza.

Ah! per te, per te darei

Il mio sangue, i giorni miei...

Ma la grazia che domandi

Più di morte è ria per me!

ALZIRA

Il contento fu per noi

Breve sogno mentitore!

Sul mattin de' giorni tuoi

Scese il nembo struggitore!

Ma quel crudo non può tanto,

Che mi strappi a te d'accanto:

Il tuo fato, è il fato mio...

Vita, o morte insiem con te.

ZAMORO

Vivi Alzira, ma fedele

Al primier giurato affetto:

In eterno pel crudele

Odio, e sprezzo serba in petto.

Dal tuo labbro ascolti ognora

Che tu m'ami estinto ancora...

Del supplizio ch'ei m'appresta

La vendetta io fido a te.

ALZIRA, ZUMA e DONZELLE

(Ahi! che stanca della sorte

L'ira ingiusta ancor non è)

GUERRIERI

(Egli un dì campò da morte,

Evitarla or non potè)

(Odesi un murmure lontano, che cresce a poco a poco.)

GUSMANO

Qual suon?...

SCENA IX.

Ovando e detti.

GUSMANO

Che avvenne?

OVANDO

Il Rima

Varcò nemico stuolo:

Arditi verso Lima

Traggon que' folli a volo;

E in mezzo al procelloso

Fragor dell'armi loro,

Un grido minaccioso

Domanda a noi Zamoro.

ALVARO

Figlio!...

ALZIRA

Gusmano!...

ZAMORO

Ah! spento

Cadrò, ma vendicato!

ALVARO

Che pensi?...

GUSMANO

Dell'evento

Mercè propizio fato! –

Padre, vincesti; a lui

Vita, per vita io dono.

ALVARO e ATALIBA

Cielo!...

ALZIRA

Ed è ver?...

GUSMANO

Costui (*Alle guardie.*)

Libero parta. Io sono

Tuo figlio! (*Correndo fra le braccia del padre.*)

Vanne al campo... (*A Zamoro.*)

Ci rivedrem colà!...

ZAMORO

Oh gioja!

GUSMANO

Breve lampo

Il viver tuo sarà.

Trema, trema... a ritorti fra l'armi

Vengo il dono, rivale abborrito...

Il tuo capo, alla scure fuggito,

Al mio brando fuggir non potrà!

ZAMORO

Ah! vederti, superbo, già parmi

Nella polve cader trucidato...

Al tuo capo, di sangue bruttato,

Questa mano la chioma torrà.

ALZIRA

Io ti seguo, tuo scudo vo farmi

Contro l'empio nemico furore...

Non è brando che giunga al tuo core,

Se il mio cor pria squarciato non ha.

OVANDO e GUERRIERI

Nel tremendo apparato dell'armi

Agl'insani mostriamo la fronte...

Di nemici cadaveri un monte

Tutto il campo fra poco sarà!

ALVARO, ATALIBA, ZUMA e DONZELLE

Ahi! che il genio funesto dell'armi

Ridestato ha il tremendo suo foco!...

D'altro sangue cosparsa fra poco

Questa terra innocente sarà!

(Gusmano e gli altri guerrieri brandiscono ferocemente le spade, ed escono dall'opposto lato pel quale parte Zamoro. Ataliba, e le donne trattengono Alzira, che cerca seguirlo.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
LA VENDETTA D'UN SELVAGGIO.
SCENA PRIMA.

Parte interna delle fortificazioni di Lima.

Qua e là drappelli spagnuoli, che sbevazzano allegramente: scorgonsi intanto alcuni prigionieri americani, fra' quali è Zamoro, attraversare la scena in fondo, carichi di ceppi, ed in mezzo a soldati che li custodiscono.

SPAGNUOLI

Mesci, mesci... – Vittoria!... – Vittoria!... –

Al Sovrano! – Alla Spagna! – Alla gloria!

(Toccando i bicchieri.)

Del trionfo la gioja succede

Alle pugne, alle stragi, al furor.

Bevi, bevi... È dovuta mercede

Vino ibero ad ibero valor!

SCENA II.

Gusmano, e detti, poi Ovando.

GUSMANO

Guerrieri, al nuovo dì, fra voi le opime

Spoglie nemiche fien divise.

SPAGNUOLI

Al prode

Gusman, plauso, mercè!

OVANDO

Dell'assemblato

Consesso militar, questa ch'io reco

È la sentenza: manca

Il nome tuo soltanto.

GUSMANO

(Leggendo il foglio.)

» È condannato

A morte il fier Zamoro, e come albeggi

Al rogo fia condotto.»

(Si accosta ad una tavola onde segnar la condanna.)

SCENA III.

Alzira e detti.

ALZIRA

Ah! no... clemenza

Gusman!...

GUSMANO

Per chi?

ALZIRA

– Per me. S’ei muore, io moro.

(Ad un cenno di Gusmano, Ovando, e gli altri spagnuoli si ritirano.)

GUSMANO

Il fato di Zamoro

Cangiar tu puoi... ma solo

Ad un prezzo!

ALZIRA

Ah! domanda il sangue mio...

GUSMANO

No, la tua destra.

ALZIRA

Che!...

GUSMANO

Seguimi all’ara,

E compiuto l’imen, giuro ch’ei salvo

Andrà lontan da questi regni.

ALZIRA

Oh cielo!...

Potrei mancar di fè?...

GUSMANO

Lo devi, o ch’egli

Morrà.

ALZIRA

Fatale, orrenda scelta!

GUSMANO

Scegli.

ALZIRA

(Prorompendo in lagrime disperate, e gettandosi a piè di Gusmano.)

Il pianto... l’angoscia... di lena mi priva...

Lo vedi... son io più spenta, che viva...

Se d’esser m’astringi, spergiura, infedele...

Io spiro, crudele, = io spiro... al tuo piè.

GUSMANO

Quel duolo, quel pianto mi giungono al core,

Ma sol per destarvi geloso furore...

Io segno il decreto, se indugi un momento...

Zamoro fia spento, = e spento da te.

Ei mora!

(Risoluto, ed in atto di firmar la sentenza.)

ALZIRA

Crudo, arrestati...

– Ei... viva

GUSMANO

Viva!... Alzira

Sei dunque mia? – Rispondimi...

ALZIRA

Ei viva.

(Cadendo sur una seggiola.)

GUSMANO

Olà?...

SCENA IV.

Ovando, e detti.

GUSMANO

Di pira

Non più, ma d'ara, e talamo

Or si favelli... È questa

Mia sposa...

OVANDO

Sposa!...

GUSMANO

Il pronubo

Rito solenne appresta...

E sia di tede innumeri

Splendente la città...

OVANDO

Corro...

GUSMANO

L'evento annunzia...

ALZIRA

Ciel!...

OVANDO

T'obbedisco...

GUSMANO

Va...

(Ovando parte.)

Colma di gioja ho l'anima!...

Più non domanda, o bramo...

Non v'ha, non v'ha fra gli uomini

Chi t'ami, quale io t'amo!

L'amor che mi governa

Arde di fiamma eterna!...

È tale amor, che un barbaro

Nemmeno intender può.

ALZIRA

Ove mi tragge, ahi misera!

Un rio destin tremendo!...

Per troppo amor, colpevole

D'infedeltà mi rendo!...

O morte, una speranza

Or solo in te m'avanza... –

Sposa non già, ma vittima

Dell'are al piè verrò.

(Partono.)

SCENA V.

Orrida caverna, appena rischiarata da un raggio di luna, che vi scende a traverso di un forame. La scena resta vuota qualche tempo, indi s'inoltra Otumbo guardingo, e batte ad un aureo scudo, che pende sospeso; allora un avanzo degli sconfitti americani sbuca dalle parti più sinuose della spelonca, ov'erasi appiattato.

OTUMBO

Amici!...

AMERICANI

Ebben?

OTUMBO

Seconda

Ebbi fortuna; e l'oro, a noi di tanti

Mali cagion, quell'oro

Ne soccorse una volta! Ho di Zamoro

Compre le guardie: l'Inca

Tra l'ombre fuggirà, cinto d'ispane

Vesti.

AMERICANI

Oh gioja!

OTUMBO

Brev'ora,

Ed egli forse ne raggiunge...

AMERICANI

Alcuno

S'inoltra!...

OTUMBO

(Accorrendo verso la bocca dell'antro.)

È desso!...

SCENA VI.

Zamoro, e detti.

Egli indossa le vestimenta d'un soldato spagnuolo. Al giunger suo tutti si prostrano; esso li rialza d'un cenno; poi volge d'intorno lentamente gli occhi, pieni di cupa tristezza, e getta un guardo, come vergognando, alle spoglie di che si ricopre – Silenzio.

ZAMORO

Miserandi avanzi

Di caduta grandezza,

Che più ne resta omai?

OTUMBO

La tua salvezza.

In te rive ancora

Qualche speranza; vieni,

Ed a tempi men rei serba dell'ire

La generosa fiamma, e il prisco ardire.

ZAMORO

Irne lungi ancor dovrei

Carco d'onta, e fuggitivo?...

Separarmi da colei

Onde sol respiro, e vivo?...

(La commozione gli tronca le parole.)

Io guardai la morte in viso,

La guardai con un sorriso!...

Ma spezzar mi sento il core!...

Ma non reggo a tal pensier!...

Ahi! che debil rende amore

Anche l'alma del guerrier!

OTUMBO

Fuggi, ah! fuggi, ed un'ingrata,

Inca, obblia: di tanto affetto

Degna omai la sciagurata

Più non è!

ZAMORO

Crudel sospetto!... –

Forse?...

OTUMBO

Alzira...

ZAMORO

Ebben? Finisci!...

OTUMBO

– Sei tradito!

ZAMORO

No... mentisci!

OTUMBO

Vedi tu lontan, lontano

La città brillar di faci?

ZAMORO

Sì...

OTUMBO

D'Alzira, e di Gusmano

Si festeggia il nodo...

ZAMORO

Taci...

Ella... d'altri?...

(Con grido selvaggio, e cacciandosi furiosamente le mani fra' capelli, mentre un tremore convulsivo lo assale in tutta la persona.)

AMERICANI

Oh Ciel!...

OTUMBO

Zamoro!...

AMERICANI

Tu soccombi al tuo furor!

ZAMORO

Ah! perchè, perchè non moro?...

(Col pianto d'un cuore straziato.)

OTUMBO e AMERICANI

Odi... calmati signor...

ZAMORO

(In tutta la piena dello sdegno.)

Non di codarde lagrime,

Di sangue l'ora è questa...

Al rito che s'appresta,

Non invitato, andrò!

Se il ciel non ha più fulmini,

Rimane il braccio mio...

Della vendetta il dio,

Empia, per te sarò!

OTUMBO e AMERICANI

Ahi! qual maligno genio *(Trattenendolo.)*

La tua ragion turbò?

Corri a morir!...

ZAMORO

Lasciatemi...

(In tuono imperioso.)

Vendetta, e morte io vo...

(Esce a precipizio.)

SCENA VII.

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

DONZELLE

Tergi del pianto America,

Tergi le meste ciglia.

Attende eccelso talamo

La tua più vaga figlia:

Pace a due mondi recano

Legami sì felici,

Essi faranno amici

Il vinto, e il vincitor.

Sorgi, e gioisci America

Del nuovo tuo splendor!

SCENA VIII.

Gusmano, Alzira, Alvaro, Ataliba, Ovando, Zuma, e detti.

GUSMANO

Prodi figli d'Iberia, al cui valore
Son vittorie le pugne,
Ecco la sposa di Gusmano. Al Tempio
Ella meco verrà: ma pria, del nodo,
Come fra poco il ciel, voi testimoni
Or siate; fausto nodo,
Onde quest'alma, de' trionfi avvezza
Alle gioje soltanto,
È tutta inebriata!

ALZIRA

(Ho il core infranto!...)

GUSMANO

È dolce la tromba che suona vittoria,
T'infiamma, ti esalta un inno di gloria:
Ma innanzi al bramato altare votivo
Condurre la donna che avvampa il tuo cor,
E dir: questa donna è mia sin ch'io vivo!
Di mille trionfi è gioja maggior! –
Or meco ascendi

ALZIRA

(Schiuditi

O terra, in sì funesta
Ora tremenda...)

GUSMANO

Porgimi

La man...

(Egli stende ad Alzira la destra ma non arriva a stringere la mano tremante di lei, che Zamoro si avventa sovr'esso, e gl'immerge un pugnale nel petto.)

SCENA ULTIMA.

Zamoro, e detti.

ZAMORO

La mano è questa

Che a te si deve.

GLI ALTRI

Ah! perfido!...

Zamoro!

(Riconoscendolo.)

ALZIRA

Ciel!...

ZAMORO

Son io.

(Cento spade balenano sul di lui capo.)

Colpite. – Esulta, beviti

Infida, il sangue mio;

Ed a morir, Gusmano,
Impara tu da me.

GUSMANO

(Sorretto da Ovando, e dagli altri duci.)

Altre virtùdi... insano,
Apprender voglio... a... te...
I numi tuoi, vendetta atroce...
Misfatto orribile... ti consigliar...
Io del mio Nume odo la voce,
Voce che impone di... perdonar!
Sol per tuo scampo... quel fido core
(Accennando Alzira.)

A me cedeva... e reo sembrò...
Vivete insieme giorni d'amore...
E benedite chi perdonò...
(Ponendo Alzira fra le braccia di Zamoro.)

ZAMORO e ALZIRA

Io sono attonito/a... rapito/a io sono!...
Ah! no, che tanto un uom non può...
Nel tuo linguaggio, nel tuo perdono
Adoro il nume che l'inspirò...
(Cadendo in lagrime a piè di Gusmano.)

ALVARO, ATALIBA, ZUMA, OVANDO e CORO

Virtù sublime!... celeste incanto!...
Egli perdona chi lo svenò!...
Quel che mi bagna tenero pianto
Vieppiù del ciglio, il cor versò...

ALVARO

(In tutta l'effusione del paterno dolore.)
O mio Gusmano!... oh figlio mio!...

ALCUNI DUCI

Deh! vieni altrove...

ALVARO

Crudeli, ah! no...

GUSMANO

(Raccogliendo le forze estreme, e movendo qualche passo verso il padre.)
Padre!...

ALVARO

Al mio seno!...

GUSMANO

L'ultimo addio!...

Qui la... tua... destra...

(Ponendosi la mano paterna sul capo, onde riceverne la benedizione.)

Figlio!...

(Egli non può aggiungere altra parola, ma sono in questa mille benedizioni. Gusmano manda l'estremo anelito.)

GLI ALTRI

Spirò!...

FINE.

STELLA DI NAPOLI

Dramma lirico in tre parti

Musica di Giovanni Pacini – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1845

PERSONAGGI E INTERPRETI

GIANNI	Filippo Coletti (baritono)
STELLA	Eugenia Tadolini (soprano)
OLIMPIA D'ACRI	Eloisa Buccini (contralto)
ALBERTO	Michele Benedetti (basso)
MARTA	Maria Salvetti (mezzosoprano)
IL GENERAL D'AUBIGNI	Marco Arati (basso)
ARMANDO	Gaetano Fraschini (tenore)
CLODOVEO	Francesco Rossi (tenore)

STELLA DI NAPOLI|*DRAMMA LIRICO IN TRE PARTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|PARTE I. LA ZINGANA|PARTE II. IL PADRE|PARTE III. AMOR SENZA PARI|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1845.

Epoca di composizione: 1845.

Presentazione ai censori: 6 novembre 1845.

Prima rappresentazione: 11 dicembre 1845.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: LA ZINGANA.

Di notte, alcuni soldati aragonesi si rifugiano nell'abituro sotterraneo della maga Marta (I, 1). Il loro capo, Gianni, ricorda alla donna che le arti magiche sono vietate e chi le pratica rischia la vita; poi informa i compagni che Carlo VIII sta fuggendo da Napoli poiché teme la Lega formatasi tra i vari stati italiani. Alberto risponde che i Francesi presidiano la città e sono persino imminenti le nozze tra un loro militare e la nobildonna Olimpia. Gianni si turba: anche lui teme che sua figlia si sia innamorata di un nemico. L'amico lo rassicura e tutto il gruppo giura di cacciare lo straniero dal suolo italico; poi tutti se ne vanno (I, 2). Marta entra nel suo bugigattolo per ricevere una ragazza che l'attende (I, 3): è Stella, la figlia di Gianni, che la consulta per sapere se l'uomo che ama le è fedele o se l'ha abbandonata. Marta non ha il tempo di rispondere poiché irrompono soldati francesi (I, 4) e le arrestano (I, 5).

Nel palazzo d'Olimpia le ancelle cantano inni alla sposa (I, 6), mentre lei convoca Gianni (che finge d'essere un soldato svizzero) perché ha ricevuto un biglietto anonimo che la mette in guardia dal matrimonio con un nemico. Osservando il suo volto, sospetta ch'egli sia un cavaliere incontrato in passato ed egli conferma d'aver conosciuto il suo genitore e le suggerisce di annullare le nozze. Dalla strada giungono grida di popolani che vorrebbero che Marta fosse condotta al rogo; Gianni chiede ad Olimpia di intercedere presso Armando per salvare la vita di quella misera donna (I, 7).

In una sala delle prigioni è riunito il consiglio che deve giudicare Marta e Stella (I, 8). Dapprima viene condotta Marta, che non nega di esercitare pratiche magiche ed è subito condannata (I, 9).

In seguito entra Stella che, vedendo Armando tra i giurati, lo riconosce come il suo seduttore e confessa pubblicamente di essersi rivolta a Marta per avere notizie d'uno straniero che l'ha sedotta ed abbandonata. Armando si turba visibilmente, gli altri si commuovono, ma lei è condannata (I, 10).

PARTE SECONDA: IL PADRE.

Armando consegna ad Olimpia l'autorizzazione al matrimonio, lei esulta ma gli chiede quale sarà il destino delle due donne. Egli risponde di aver predisposto la fuga di entrambe (II, 1). Le ancelle preparano abiti e gioielli per la sposa (II, 2).

Nel frattempo, Stella è in carcere e piange per non poter vedere per l'ultima volta il padre (II, 3). La raggiunge Armando per metterla in salvo, ma lei indugia e chiede soltanto il suo amore. Il tempo incalza, lei insiste e lui - imbarazzato - giura d'esserle fedele (II, 4).

Nel giardino di Olimpia è di guardia una pattuglia di soldati francesi che, nel silenzio della notte, intima un alt (II, 5). Lungo un vialetto Marta si dilegua, mentre Stella si ferma a guardare la casa illuminata a festa (II, 6) e viene raggiunta dal corteo degli sposi. Riconosciuto Armando, gli chiede d'ucciderla prima di recarsi in chiesa (II, 7). Sopraggiunge Gianni, chiede grazia per la figlia e, in tal modo, svela di non essere soldato svizzero. Dapprima accusa la figlia di tradimento, poi lei si getta ai suoi piedi, allora lui la rialza, la benedice e la perdona. Mentre vengono condotti via, echeggiano colpi di cannone (II, 8) e i soldati aragonesi avanzano nel trambusto generale (II, 9).

PARTE TERZA: AMOR SENZA PARI.

In prigione ora c'è Armando, che ricorda i suoi amori infelici. Nelle vie la folla festeggia per la vittoria sugli invasori (III, 1). Gianni si reca da Armando, gli conferma la disfatta dei Francesi e gli offre una possibilità di salvezza a condizione che sposi sua figlia. Egli oppone un categorico rifiuto e Gianni giura vendetta (III, 2). Rimasto solo, Armando ode un calpestio e vede aprirsi un uscio segreto. Appare Stella che, seguita da Olimpia, lo esorta a fuggire, convinta di non poter vivere senza di lui e desiderosa di renderlo in ogni caso felice (III, 3). Gianni ritorna, non vede più il prigioniero ma scorge, pallidissima, la figlia. Dapprima la rimprovera, poi la stringe tra le braccia mentre lei chiede perdono e spira (s.u.).

STELLA DI NAPOLI.

Dramma lirico in tre parti.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.

PARTI I. LA ZINGANA.

PARTI II. IL PADRE.

PARTI III. AMOR SENZA PARI.



NAPOLI

Dalla Tipografia Sclantina.

—
1845.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

ARGOMENTO

Carlo VIII avea militarmente invaso il reame di Napoli, di cui il legittimo sovrano, Ferrante II d'Aragona, era passato in Messina. Uno de' suoi più fedeli baroni, Gianni di Capua (quello stesso che alla battaglia di Seminara morì per salvare il proprio re) era segretamente venuto dalla capitale in Calabria, per favorire le ragioni Aragonesi, e gli riescì di farsi arrolare tra gli Svizzeri che formavan parte della guarnigione, comandata dal generale d'Aubigni, onde meglio all'uopo secondare la causa di Ferrante. Una sua figlia intanto, che viveva in sembianze contadinesche nelle campagne circostanti di Reggio, vide più volte alla caccia un giovane francese, che le parlò parole di amore, e di cui ella perdutoamente s'invaghì, sperando che l'imeneo coronerebbe il casto suo affetto: ma lo sconosciuto, che promesso avea di ritornare, più non si vide e la misera cadde in balia delle smanie più crudeli. Eravi in quei contorni una vegliarda, nel cui recondito abituro Gianni riunivasi occultamente agli amici del suo re, a' quali reso avea noto la Lega formata contro Carlo VIII, e la subita partenza di lui dal regno, il cui supremo impero confidato avea al Conte Giliberto di Mompensier: or costei, sebbene le leggi del regno severamente punissero gli zingani ed i vagabondi, siccome quelli ch'eran tenuti capaci d'ogni maniera di ladronecci e di nequizie, per carpir danaio a' creduli che a lei si affidavano, finge a posseder l'arte d'indovinar la ventura e praticava in segreto questo vietato traffico. La figlia di Gianni, che Stella si nomava, non potendo d'altra parte aver contezza dell'ignorato amante, si rivolse all'astuta vecchia, e in quel mentre che costei si accingeva a soddisfar la sua dimanda, e l'innocente fanciulla, pentitasi dell'imprudenza sua, era in procinto di allontanarsi, la casa è investita dalla forza, e la zingara e la creduta sua complice sono amendue tratte in giudizio.

Tutto questo, colle conseguenze che ne derivano, è svolto nel presente melodramma.

La Poesia è del Signor SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro Sig. Cav. PACINI. Al servizio di S.A.R. il Duca di Lucca.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi architetti, Signori *Giuseppe Castagna*, *Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Direttore e capo macchinista, Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini* e *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Matteo Radice*.

PERSONAGGI.

GIANNI da Capua
Signor Coletti.

STELLA, sua figlia
Signora Tadolini.

OLIMPIA D'ACRI
Signora Buccini.

ALBERTO
Signor Benedetti.

MARTA
Signora Salvetti.

IL GENERAL D'AUBIGNI
Signor Arati.

ARMANDO, suo nipote
Signor Fraschini.

CLODOVEO
Signor Rossi.

CORI E COMPARSE

Dame, e Signori di Reggio, Ancelle di Olimpia, Soldati Aragonesi, Duci e soldati francesi, Guardie Svizzere, Paggi e domestici, Carcerieri

L'avvenimento ha luogo in Reggio di Calabria, nel 1495.

PARTE PRIMA.

LA ZINGANA.

SCENA PRIMA.

Luogo sotterraneo nell'abituro di Marta: vi si scende per una scala che mette capo ad una porta superiore; abbasso un altro piccolouscio serrato; un fanale sospeso getta scarsa luce d'intorno.

ALCUNI UOMINI AMMANTELLATI

Di celeri passi la volta risuona...

Le destre sull'elsa... qualcuno discende...

(Altri uomini, chiusi anch'essi in lungo mantello, compariscono dalla porta superiore.)

I PRIMI *(Appressandosi d'alquanto alla scala.)*

Segreto. *(Sommessamente.)*

GLI ALTRI

Coraggio. *(Rispondendo al motto d'ordine.)*

I PRIMI

Ferrante.

GLI ALTRI

Aragona. *(Scendono.)*

I PRIMI

Silenzio!

GLI ALTRI

Silenzio! – E Gianni?

I PRIMI

S'attende.

TUTTI

Vieppiù dell'usato e tacita, e scura

La notte ci avvolse nel denso suo vel.

Da queste furtive, recondite mura

Non sorga a tradirci un eco infedel.

SCENA II.

Gianni, e Marta dall'alto: i suddetti.

ALBERTO

Eccolo...

CORO

È desso...

GIANNI

(A Marta, che gli ha rischiarata la via con fioca lampada.)

Udisti?

Si mormora di te... la plebe illusa

Te d'arcani portenti

Dice ministra: ormai dalle vietate

Arti cessa, o paventa

Delle pene il rigor! *(Mettendole una borsa fra mani.)*

Cauta l'ingresso

Veglia frattanto. *(Marta si ritira.)*

Amici? (*Inoltrandosi.*)

ALBERTO e CORO

Ebben?

GIANNI

La nuova

È certa omai. Dal regno
Partì l'ottavo Carlo, appena udia
La fermata contr'esso
Potente Lega.

CORO

Oh gioja!...

ALBERTO

Eppur del Franco

Presidio, nè l'orgoglio, nè vien manco
Il non curante ardir! Tra danze, e giostre
Ne insulta, e fian tra poco,
Sugli occhi nostri, d'abborrito imene
Le tede accese!

GIANNI

Parli

D'Olimpia?

ALBERTO

Sì, di lei che insano amore
Nudre per un francese!

GIANNI

(*Turbandosi ad un tratto.*) Ah!

ALBERTO

Di pallore

Ti coprìsti!

GIANNI

Son padre!

Se mia figlia... ella pur...!

ALBERTO

Che dici mai?

GIANNI

Allor che nome simulando io giunsi
A deludere il Franco, e nella schiera
Elvezia fui raccolto,
Dal Sebeto naïo, Stella qui volse
In rozzi panni, e si nascose all'ombra
Di silvestre abituro... Un cangiamento
Io scorgo in quell'aspetto,
E non so qual timor m'ingombra il petto!
Qual d'un genio la sembianza
Era un dì ridente e bella,
Mio conforto, e mia speranza
De' miei giorni vera Stella!

Ora un duolo, un duolo arcano
Che celar mi tenta invano,
Ha privato il caro viso
Di quel vergine sorriso!
Nel suo ciglio, il mio sorprende
Una lagrimă talor...
Quella lagrima discende
Nel più viyo del mio cor!

ALBERTO

Deh! ti calma... forse pinge
La tua mente un van sospetto...
Il periglio che ti cinge
Forse attrista il giovin petto...

GIANNI

Sia qual dici... e qual vorrei!
Or di suddito fedele
Tutti son gli affetti miei.
Del monarca fian le vele
Qui rivolte.

CORO

A Reggio?...

ALBERTO

E quando?

GIANNI

Forse in breve

ALBERTO e CORO

In breve!...

GIANNI

Ah! sì.

ALBERTO e CORO

Ogni core, ed ogni brando
Chiede, anela un tanto dì.

TUTTI

(Con accento sommesso, ma energico, ed incrociando le spade in atto di solenne giuramento.)

L'alto segreto ne taccia in petto
Come nel petto d'un uomo esangue;
E quando sorga il giorno, eletto
A prezzo ancora del nostro sangue,
Giuriam qui tutti, ne' dritti aviti
Riporre il Prence che il ciel ne diè.
Morte ai nemici tanto abborriti!
Gloria, trionfo al nostro Re!

GIANNI

Stranier, che tardi?... Involati,
Riedi alle nebbie, al gelo...
Non son per te quest'aure
Che benedisse il cielo...

È sacra questa polvere
Non dei calcarla più!

ALBERTO e CORO

Signor, la giusta causa
Difendi, e veglia tu.

(Partono.)

SCENA III.

MARTA

(Ella scende dalla porta superiore, che si chiude appresso.)

Quest'una pur s'inganni
Della credula schiera.

(Aprè un bugigattolo, e vi s'interna; dopo qualche momento n'esce.)

Ecco gli arcani

Simboli ed apparecchi
Dell'arti mie bugiarde.

(Guardando nel bugigattolo, che richiude, quindi apre l'uscio inferiore.)

SCENA IV.

Stella, e detta.

MARTA

T'inoltra: non tremar.

STELLA *(È in vesti contadinesche.)*

(Pocanzi udia

Confuse voci... ed una

Che ignota non mi parve... Ohimè! la voce

Del padre!)

MARTA

Vedi, è sgombro

Tacito il loco adesso.

STELLA

È ver... *(Volgendo all'intorno sguardi paurosi.)*

MARTA

Coraggio. Il guiderdon promesso?...

STELLA

Eccolo. *(Dando a Marta alcune monete.)*

MARTA

Dunque?...

STELLA

Amor, tel dissi, amore

Tutta mi strugge... chi destò la fiamma

Rieder promise, ma non riede!... intanto

A me conforto non riman, che il pianto!

Ove colui dimora

Tu puoi, tu dei svelarmi...

Dimmi, se m'ama ancora
Qual promettea d'amarmi
O se balia de' venti
Ne andaro i giuramenti,
Se nol vedrò più mai,
Se ad altra il cor donò...
E detto allor m'avrai
Che il viver mio cessò!

MARTA

Qual tu brami, or or fia resa
La tua sorte manifesta.

(Aprire il bugigattolo per discendere in esso.)

STELLA

Di spavento io son compresa!...

Ah! che fai?... Non vo... t'arresta...

(Tutta sbigottita, ed in procinto di fuggire. La porta in alto è percossa da ripetuti colpi.)

MARTA

Qual fragor?

STELLA

Che avvenne?

MARTA

Io gelo!

STELLA

L'uscio cede!...

MARTA

Ahimè!... fuggiamo...

(La porta è atterrata, donde si precipita per la scala una tratta di soldati francesi: intanto la vecchia, trascinandosi appresso l'infelice Stella, ha guadagnato l'uscio sottoposto, ma quindi ancora sovraggiungono armati.)

SCENA V.

Clodoveo, soldati francesi, e dette.

SOLDATI

No, perverse...

STELLA

Aita, o cielo...

Ei tuonò!

MARTA

Perdute siamo!...

CLODOVEO

Qui... venite...

(Discende con alcuni soldati nel bugigattolo.)

SOLDATI

Il nero eccesso

Giusta legge punirà.

Colte insieme nel fallo istesso

Un sol rogo entrambe avrà.

STELLA

(Prorompendo in tutta l'effusione del suo dolore.)

Ove t'aggiri, o barbaro

Da me cotanto amato?

Ai ceppi, ed al supplizio

Vedimi trarre, ingrato!

Vieni, e l'estremo anelito

Accogli del mio seno...

Ch'io possa dirti almeno:

Moro, crudel, per te!

MARTA

(Ahi! qual abisso orribile

Io stessa apersi a me!)

SOLDATI

Per voi pietade, o grazia

In terra più non v'è.

(Clodoveo torna dal bugigattolo, con quei che lo seguirono, recando un forziere, quindi partono tutti, con esso loro traendo le donne.)

SCENA VI.

Stanze nel palagio di Olimpia d'Acri, nel quale è la residenza del generale d'Aubigni: un verone chiuso nel fondo.

Olimpia, ed ancelle.

(Olimpia s'avanza turbata, e tenendo fra mani un foglio, su cui volge sovente lo sguardo irrequieto.)

ANCELLE

A sfolgorarti, Olimpia,

Torni letizia in viso.

Perchè turbarti, e credere

A quel mendace avviso?

Qual ti rendean le grazie

Amante idolatrata,

Sposa del pari amata

Il ciel ti renderà.

D'amor, di gioja un'estasi

Il viver tuo sarà.

OLIMPIA

Olà? *(Comparisce un servo.)*

Chi le veglianti

Guardie governa, traggi

A me.

(Il servo esce.)

Fin che palese

Non è l'autor di questo foglio, pace

Aver non posso! —

SCENA VII.

Gianni, condotto dal servo e dette.

OLIMPIA

Uscite.

(Alle ancelle, ed al servo, che si ritirano. Olimpia fa segno a Gianni d'avanzarsi, e nel fissarlo resta quale colpita da una rimembranza.)

In queste, or stanza al duce, e custodite

Mie soglie, arcano scritto

Si rinvenne; lo ascolta. – Olimpia, svolgi

Dal precipizio il piè! Ciascun che t'ama

L'imene a cui t'appresti

Abborre: trema di compirlo!

GIANNI

– Intesi.

OLIMPIA

Chi mai fra queste mura,

Un sì folle messaggio

Recar potè?

GIANNI

Folle tu dici, e saggio

Esso a me par...

OLIMPIA *(Sorpresa.)*

Che ascolto!...

– Ma più t'osservo, e men giunge il tuo volto

Nuovo agli sguardi miei!...

GIANNI

Come!... T'inganni...

Altra volta non fui su questi lidi.

OLIMPIA

Eppur!... Forse ti vidi

In riva del Sebeto,

Ove mi trasse il padre, alle regali

Nozze di Sancia... Ben rimembro!... Assisa

Era d'accanto a Stella

Di Capua... e te notai

Tra' cavalieri che facean corona

Al giovine Ferrante...

GIANNI

(Ripiegando.)

Il ver tu dici...

Messo d'Elvezia in quella corte allora

Io stava... Il padre tuo conobbi!

(Cangiando tuono.)

Oh! spento,

Olimpia, s'ei non fosse, a' nodi tuoi

Assentirebbe, di?

OLIMPIA

Che intender vuoi?

GIANNI

(Guarda all'intorno, come per assicurarsi che altri non l'oda, quindi s'appressa ad Olimpia, e le dice gravemente.)

Sì, quel foglio dice il vero:

Guai, se al ver chiudesti il petto!

Deh! non t'abbia uno straniero,

Non ti vinca un cieco affetto;

Esso un giorno a te potrebbe

Esser fonte di dolor!...

Ah! così ti parlerebbe,

Se visse il genitor.

OLIMPIA

Ah! che dici?... ah! tu non sai

Qual m'accende ardor le vene!

In Armando io vagheggiai

La speranza d'ogni bene!

Ed un nodo a cui sospiro

Mi consigli di troncar?...

Prima l'aura che respiro

Mi fia lieve abbandonar.

(Odesi un grido popolare dalla strada sottoposta, e più distintamente le parole che seguono.)

È Marta, sì ... la perfida,

La trista ed ostinata...

– Sia tratta in atro carcere...

– Al rogo sia dannata...

GIANNI

Ciel!...

OLIMPIA

Marta?...

GIANNI

Sì... l'incauta

A tristo fin s'appressa...

OLIMPIA

M'incresce!...

GIANNI

Eppur, colpevole

Men che non sembra è dessa...

OLIMPIA

Fia ver?...

GIANNI

(Come colpito da un pensiero.)

Ma speme ancora

Per lei rimane in te!

OLIMPIA

Come?...

GIANNI

Ad Armando implora

Grazia.

OLIMPIA

– Riposa in me.

GIANNI

Di morte già, d'infamia

La cinge il negro velo!...

Tu puoi salvar l'improvvida,

L'affido al tuo bel cor.

Ti renderà propizio

L'opra pietosa il cielo...

Ed hai ben d'uopo, Olimpia,

Di tutto il suo favor!

OLIMPIA

Se potete Armando infrangere

Le crude sue catene,

No, non andrà la misera

Al rogo punitor.

Fia la campata vittima

D'auspicio al nostro imene:

E tu vedrai qual anima

A me concesse amor!

(Olimpia si ritira, Gianni esce.)

SCENA VIII.

Sala destinata all'esame de' rei, nell'edificio delle prigioni.

I duci francesi son radunati intorno ad una tavola, coperta da un tappeto verde, e disposta ad uso di tribunale: Armando è fra essi. D'Aubigni sopraggiunge: nel fondo Clodoveo e Soldati.

ARMANDO

Signor... *(Salutando d'Aubigni, come gli altri duci.)*

D'AUBIGNI

Dalla regina

Città Sebezia, Giliberto invia

Un messo, a dir che Gianni

Da Capua il Faro non varcò, ma stassi

Qui, ne' calabri lidi

Celato, e co' suoi fidi

Ostili trame ordisce.

CORO

Uopo è scovrirlo!...

D'AUBIGNI

(Ad Armando.)

Di tue nozze il Conte

Lieto si mostra.

ARMANDO

Oh gioja!...

D'AUBIGNI

E n'otterrai

L'assenso in breve.

ARMANDO

(In breve!... Ah! tu sarai

Mia... mia per sempre, Olimpia!)

(D'Aubigni siede al tribunale in mezzo agli altri duci.)

D'AUBIGNI

L'accusata

S'inoltri. (*Alle guardie.*)

SCENA IX.

Marta, e detti.

D'AUBIGNI

Sciagurata

Il vero non mentir, se confessarlo

Fra tormenti non vuoi.

MARTA

Il ver dirò.

D'AUBIGNI

Son tuoi

Questi arcani strumenti

D'arti vietate? (*Accennando il forziere.*)

MARTA

Sì.

D'AUBIGNI

Colta non fosti

Esercitando iniquo

Rito, da' miei seguaci?

MARTA

Pur troppo! Ma fallaci

Eran que' riti, ed a sbramar la sete

Del guadagno, m'infini

Al cieco vulgo qual non era.

D'AUBIGNI

É scaltro

Ma vano il tuo pretesto,

Ed al rigor dell'oltraggiata legge

Involarti non puoi.

Or la complice sua traete a noi.

(*Alle guardie.*)

SCENA X.

Stella, e detti.

CLODOVEO

Eccola.

STELLA

(Oh ciel!...)

(*Avanzandosi timidamente e con occhi bassi.*)

D'AUBIGNI

T'appressa.

ARMANDO

(Ahimé!...) (*Balzando in piedi.*)

STELLA

(*Rivolgendosi al di lui movimento.*)

(Chi veggio!)

ARMANDO

(È dessa...)

D'AUBIGNI

Che fu?

ARMANDO

Non so... compresa

Ho di pietà... sorpresa

Ho l'alma... sì colpevole,

È giovin tanto!...

(*Ricomponendosi a stento.*)

D'AUBIGNI

È ver.

STELLA (*Che non ha più rimossi gli occhi da Armando.*)

(Non sogno, no... delirio

Non è del mio pensier!)

ARMANDO

(Innanzi agli occhi miei

Ove ritorna; e come!...

Nel riveder costei

Mi si drizzâr le chiome!

Farla cotanto rea

Qual mai cagion potea?...

Presagio arcano, orribile

Di gelo m'empie il cor!)

STELLA

(Quel ciglio in me s'affisse,

E non trovai più scampo!

Il labbro è quel, che disse:

Per te d'amore avvampo!

Quel guardo, e quell'accento

Io veggio ancora io sento!...

E il cor mi scuote un palpito,

Come lo scosse allor!)

D'AUBIGNI, CLODOVEO e CORO

(Sull'alba della vita

A eccesso tal giungea!
Eppur non ha scolpita
In fronte l'alma rea!
Tutto è pudore in essa...
Par l'innocenza istessa.
Ah! non è fida immagine,
Dell'alma il volto ognor!)

MARTA

(Di morte il fero brivido
Io già mi sento in cor!)

D'AUBIGNI

(A Stella.)

Qual mai di questa perfida
(Accennando Marta.)
Nell'arti abbominate,
Qual empia voglia complice
Ti rese?

STELLA

Ah! m'ascoltate.
Giorni innocenti e placidi
Vivea fra mute selve;
Colà straniero giovane
Trasse a ferir le belve;
M'amò... l'amai di tenero
Amor, d'amor sì forte,
Che morte sol... che spegnere
Non può la stessa morte!
Nol vidi più! terribile
Mi balenò pensiero!
Tradita fossi? ah chiedere!
Onde potea del vero?
Piansi... ed attesi, ah, misera!
Con palpitante cor...
Fur vani i lunghi gemiti...
Mi volsi ad essa allor.
(Additando Marta.)

ARMANDO

(Oh mio rimorso...)

D'AUBIGNI

Improvvida,

Che festi!

ARMANDO

(Chi mi regge?...)

CORO

Piomba su te la folgore
D'una tremenda legge!...

D'AUBIGNI

Ma tu, tu fosti origine (*A Marta.*)

Del suo nefando error!

D'AUBIGNI, CLODOVEO e CORO

O vegliarda scellerata,

Alma piena di sozzura,

Hai con te quest'insensata

Tratta ad ultima sciagura.

Breve pena, o maledetta

È il supplizio che t'aspetta...

Rimembranza sol d'orrore

Il tuo none diventò.

STELLA

Oh! s'offrisse agli occhi miei,

Pria che tratta io venga a morte

Sciagurato, gli direi,

Se tu piangi la mia sorte,

Se del nero tradimento

Hai rimorso, hai pentimento,

Io sul rogo, il tuo perdono

Al signor domanderò.

ARMANDO

(Entro il sen mi configgea

Un pugnale ad ogni detto!

Ah! pur troppo della rea

Trema il giudice al cospetto!

Fu sciagura quell'istante

Che mi spinse a lei d'innante...

Nel volume della morte

Fato orrendo lo segnò!)

MARTA

Più non reggo al mio terrore...

Sul mio capo il ciel tuonò!...

D'AUBIGNI, CLODOVEO e CORO

Rimembranza sol d'orrore

Il tuo nome diventò!

(Le donne son condotte altrove dalle guardie.)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

IL PADRE.

SCENA PRIMA.

Stanze di Olimpia, come nella Parte prima.

Olimpia, ed Armando.

ARMANDO

Mia vita... *(Giungendo frettoloso.)*

OLIMPIA

Ebben?... Quest'alma

Impaziente il giugner tuo chiedea...

L'assenso?...

ARMANDO

E non traspira

Del cor la gioja da' miei sguardi? Mira...

(Porgendole un foglio.)

OLIMPIA

Il nostro imene dunque?...

ARMANDO

Allor che in cielo

Espero sorga, fia compito.

OLIMPIA

Il labbro

Dirti non sa quanto felice io sono!...

Ma rammenta qual dono

A me di nozze promettevi. Il rogo

S'erge domani!...

ARMANDO

Entrambe

Lo fuggiranno... tutto

Disposi... a compier l'opra

D'uopo è sol ch'io mi rechi alle prigioni.

OLIMPIA

Oh Armando!... il colmo a' voti miei tu poni!

Sull'altar da me fia stretta

Quella destra, e in cor dirò:

É la destra benedetta

Che due vittime salvò!

Quell'istante avventurato

Più felice mi parrà!

Se più amarti all'alma è dato,

Più quest'alma t'amerà.

ARMANDO

Ah! fugge il tempo... Olimpia,

Lascia ch'io vada omai...

Ritornero sollecito...

OLIMPIA

Per non lasciarci mai.

(Armando parte.)

Ancelle?... a me... *(Chiamando.)*

SCENA II.

Ancelle, e detta.

ANCELLE

Che brami?

OLIMPIA

Le gemme, il serto, il vel...

ANCELLE

Ah forse?

OLIMPIA

I miei legami

Stringe fra poco il ciel.

Giunge all'eccesso

Il mio contento!...

Vivrò per esso!

Per me vivrà!

Sempre d'amore

Quel cor fedele

Con questo core

Palpiterà!

ANCELLE

Sempre d'amore

Quel cor fedele

Col tuo bel core

Palpiterà.

(Partono.)

SCENA III.

Prigione.

Stella giacente, col capo appoggiato ad un rozzo sgabello.

STELLA

La mia giornata dunque, innanzi sera

Tramonta!... nè veder mi fia concesso

L'ultima volta il padre!... il padre mio,

Che tanto m'ama! e ch'io

Tanto adorava!...

(Apresi un uscio sordamente.)

Giunge alcun!...

SCENA IV.

Armando, e detta.

STELLA

Tu stesso

Non m'obbliasti? Ah! forse
Un traditor non sei!

ARMANDO

Vengo a salvarti;

STELLA

A salvarmi? A scolparti
Venir dovevi!

ARMANDO

Che dirò?... Mi tenne

Lunge il dover... pensai
Che i difforni natali...

STELLA

Ah! quest'inciampo

Non si frappon... del tuo,
Non è il mio sangue indegno...

ARMANDO

Che!...

STELLA

Da un grande io nascea di questo regno.

ARMANDO

Qui non mi tragge amore,
Ma il tuo periglio estremo.
Non sai, che al nuovo albore
Un rogo?... a dirlo io fremo! –
Del carcere fra poco
Schiuse ti fian le porte,
Fuggi, ed in ermo loco
Invola te da morte,
Me da rimorsi, orribili
Più della morte ancor!

STELLA

Se fui da te tradita,
Se più, crudel, non m'ami,
Invan serbar la vita
A me tu sperì, e brami.
Io non vivrei fuggendo,
Morte mi seguirebbe,
Del rogo, al par tremendo
Il duol mi ucciderebbe!
Ah! di che m'ami... e vivere
Io posso, io voglio allor.
(Una squilla batte le ore.)

ARMANDO

L'ora stringe!... a te vicino
Più restar non m'è concesso...

STELLA

Un accento, e il mio destino

Tutto a me rivela in esso.

(Afferrandolo d'una mano, ed affiggendo i suoi avidamente negli occhi di Armando.)

Dì... – Non oso!... – Avvamperesti

D'altro... ardor?

ARMANDO

(Mortale ambascia!...)

STELLA

Parla.

ARMANDO

– No.

STELLA *(Come in delirio di gioja.)*

No! – No, dicesti?...

Ah! fuggir, fuggir mi lascia...

Or la vita è gioja, e speme!...

Sorgeranno di più lieti...

ARMANDO

Forse...

STELLA

Allor per sempre insieme...

ARMANDO *(In atto di partire.)*

Irne io deggio...

STELLA

No, ripeti

Pria con me quel giuramento,

Che ne avvinse in dolce amor...

Su due labbri, un solo accento

L'esprimeva.

ARMANDO

(Oh! mio rossor!...)

A DUE

Mi colga un Nume vindice,

Se mento i giuri miei:

A me tu luce, ed aura,

Tu vita, ed alma sei!

D'affetto immenso, e puro

Io t'amo, amarti io giuro,

Fin che mi resta un palpito,

Oltre la tomba ancor!

ARMANDO

(A tanto acerbo strazio

Fu mai dannato un cor?)

STELLA

L'alma ho rapita in estasi

Di giubilo, e d'amor!...

(Armando esce rapidamente.)

SCENA V.

Giardino delle case di Olimpia: un fianco del palagio sulla dritta, sulla manca un padiglione di verzura, in fondo cancelli socchiusi; al di là de' cancelli scorgesi una parte della città, e nell'opposto lato la campagna.

È notte: una pattuglia di francesi attraversa, in distanza, la scena.

FRANCESI

In mezzo alle tenebre

Il passo moviamo.

Le vie più recondite

Silenti esploriamo.

(Si perdono di vista. Dopo qualche silenzio odonsi le grida seguenti.)

Chi va là... Chi va là?... Fermate...

SCENA VI.

Marta, e Stella fuggitive: la prima guadagna la via, e si perde fra la boscaglia, l'altra, cui lo smarrimento ritarda il passo, varca i cancelli, e si appiatta, quasi priva di sentimento, nel padiglione di verzura, la pattuglia segue rapidamente le tracce di Marta.

STELLA

(Dopo lunga pausa.)

Un gelo

Mi strinse il cor! Tutto è silenzio.

(Move un passo come per uscire.)

Ah! trema

Il piè!... Ma qual di faci

Splende vivido lume!...

Gente qui volge!... Deh! m'aita, o nume!...

(S'appiatta di nuovo.)

SCENA VII.

D'Aubigni, Armando, ed Olimpia, preceduti da Paggi con torchi ardenti. Uffiziali francesi, e Dame e Cavalieri di Reggio, invitati alla festa, tra quali è Alberto.

CORO

Protetti ognora da fati amici,

Vivete insieme sposi felici,

Come due fiori, = spiranti odori

Da un cespò solo, da un solo stel,

Come due belle = ridenti stelle,

Che insiem percorrono le vie del ciel.

ARMANDO

A voi dame, congiunti,

Fratelli d'armi, io rendo

Mercè.

STELLA

(Qual voce!...)

OLIMPIA

Ah! siate

Del fausto nodo, che per sempre ad esso

Mi stringe, testimoni.

D'AUBIGNI

Al tempio.

GLI ALTRI

Al tempio.

(Armando porge la mano ad Olimpia, e seguito da tutti s'incammina per uscire da cancelli, talchè passa d'accanto al padiglione.)

STELLA

(Riconoscendolo, e con grido della più tremenda disperazione.)

Ah!

GLI ALTRI

Qual grido!...

ARMANDO

(Chi veggio!...)

D'AUBIGNI

Dessa!...

ARMANDO

(Perduto io son!...)

STELLA

Tu corri all'ara?...

Corri a porger la mano

Ad altra donna?... Qui... nel cor la spada

Mi vibra innanzi... no, non puoi la strada

Varcar del tempio, che premendo il corpo

Dell'esangue tua vittima!

OLIMPIA

Che parli?...

Ma... non traveggo io, no!... la figlia è questa

Di Giovanni da Capua.

ALBERTO, DAME, CAVALIERI FRANCESI

Ella!...

D'AUBIGNI

Fia vero!...

Olà?

ARMANDO

(Terribil notte!...)

SCENA VIII.

Gianni, soldati elvezj, e detti.

GIANNI

(Vedendo la figlia.)

(Agli occhi miei

Creder poss'io!...)

D'AUBIGNI (*Ai soldati.*)

Costei

Riedà fra ceppi.

(*Ad alcuno de' suoi ufficiali.*)

Quale impon la giusta

Condanna, surto appena

Il dì, condotta sia

Al rogo.

GIANNI

Al rogo!... Chi?... La figlia mia!

(*Accorrendo ad essa, in tutta la piena dello spavento, e della tenerezza paterna.*)

STELLA

Ah, padre!...

ARMANDO, OLIMPIA, ALBERTO, DAME e CAVALIERI

(Oh ciel!...)

D'AUBIGNI

Che intendo!...

FRANCESI

Figlia!...

D'AUBIGNI

Sei tu quel Gianni

Di Capua dunque!

ALBERTO, DUCI e CAVALIERI

(Orrendo

Periglio!...)

D'AUBIGNI

A' nostri danni,

Ribaldo, quelle vesti

Cingevi!... Ma cadesti

In mio poter! – Costui

Si aggravò di ritorte.

STELLA

Di tua rovina io fui

Cagion fatale!...

GIANNI

A morte

Che mai ti spinge? Oh! forse

Sei quella, onde già corse

La fama, che di stolta,

D'abbietta ciurmadrice

Nella magion fu colta?

STELLA

Son io quell'infelice,

Tradita poi vilmente

Da quest'infame!... (*Addita Armando.*)

OLIMPIA

Oh ciel!...

STELLA

Ed io perdutoamente

L'amai!...

GIANNI

Non più, crudel!...

Al paterno immenso amore

Ecco il premio concesso!...

M'hai trafitto, ingrata, il core!...

Hai te stessa, e me perduto!...

E per chi? Per un nemico

Di tuo padre!... del tuo re!...

(A queste parole l'ira sua è giunta al colmo; essa gli traspira negli sguardi, negli atti, nel tuono della voce: Stella, tutta tremante, si getta a' suoi piedi, alzando acutissimo grido; egli allora, come temendo per la figlia, la solleva rapidamente, e la serra fra le sue braccia.)

Non temer... ti benedico!...

Ti perdona il ciel con me!...

STELLA

Me perdoni... e stringi al petto

In periglio, in duol sì fiero!...

Tardi apprendo che l'affetto

Sol d'un padre è grande, e vero!

Ed io stolta! Io ti perdevo,

Per un vile senza fe!

Egli un genio mi pareva...

Empio mostro fu per me!

ARMANDO

(Più speranza omai non resta!

Morte aspetta la tradita!

E tremendo a me s'appresta

Il supplizio della vita!

Sempre un rogo il mio spavento

Alzerà vicino a me!

Da quel rogo udrò un lamento

Accusarmi, o cielo, a te!)

OLIMPIA

(Qual d'affetti pugna orrenda

Sì destò nell'alma mia!...

Provo i palpiti a vicenda

Di pietà, di gelosia!...

Un sorriso, qual credei,

La mia vita più non è!

Sempre innanzi avrò costei

Che tradita fu per me!)

D'AUBIGNI e FRANCESI

Di tue frodi, o traditore,

Qual si debbe, avrai mercè!

ALBERTO, CAVALIERI e DAME

(Lo tradia paterno amore...

Con la figlia si perdè!)

D'AUBIGNI

Ambo, in diviso carcere

Chiudete. *(Alle guardie.)*

STELLA

O genitore...

(Stringendosi al padre.)

CAVALIERI

(Che far?...))

STELLA

Con lui traetemi...

(Ai soldati, che vogliono separarla dal padre.)

GIANNI

Deh! cessa...

(Odesi da lontano tumulto, che fassi ognor più distinto, quindi colpi di cannone, e voci che gridano "Aragona! Ferrante! All'armi".)

D'AUBIGNI

Qual fragore!...

ARMANDO

Echeggia il formidabile

Bronzo!...

FRANCESI

E di guerra un grido!...

SCENA IX.

Clodoveo, seguito da altri guerrieri francesi, e detti.

D'AUBIGNI

Che avvenne?

CLODOVEO

Appressa rapido

Ferrante a questo lido!...

CAVALIERI

Egli!

CLODOVEO

Ed insorto il popolo

Corre ad aprir le porte!...

D'AUBIGNI

Andiam....

(Snuda la spada e seco tutti i francesi.)

Discende, o stolido

Plebe, su te la morte...

(Incamminandosi co' suoi.)

CAVALIERI

Su voi la morte vindice

Discende!... Viva il re!

(Traggono i brandi, e scagliandosi d'un baleno sulle guardie, tolgono ad esse Gianni e la figlia.)

D'AUBIGNI, ARMANDO, CLODOVEO, FRANCESI

Come!... ed osate?...

GIANNI

Perfidi,

V'è un nume in ciel!... sì v'è!

Uita fia questa oppressa contrada,

Fiera torma di atroci soldati.

De' fratelli, e de' padri oltraggiati

La vendetta già piomba su te!

D'AUBIGNI, CLODOVEO, FRANCESI

Quando i franchi brandiscon la spada,

A scontrarli è in voi core che vaglia?

Chi resista in campale battaglia

Al valore de' Franchi non v'è.

ALBERTO e CAVALIERI

Mostrerà, baldanzosi, la spada

Il valore degl'itali petti!...

Ei loquace non ferve nei detti,

Ma coll'opre favella di sé!

ARMANDO

Larga emenda farò colla spada

All'error, cui la sorte mi spinse...

D'una macchia il mio nome si tinse,

Fia col sangue lavata da me!

STELLA

(Ciel, se chiusa non trova la strada

Fino a te, d'una misera il grido,

Oltre il padre, deh! salva l'infido...

Egli viva... e non viva per me!)

OLIMPIA

(Par che tutte m'assalga, m'invada

Gel di morte le fibre, le vene!...

Fato avverso, non l'ara d'imene,

Il feretro apprestavi per me!)

DAME

O signor, l'invincibil tua spada

Colga, sperda i crudeli invasori...

E si cinga di nuovi splendori

Il destino del Regno, e del Re.

(Intanto le grida esterne ed il rimbombo delle artiglierie odonsi più frequenti. Tutti escono precipitosi, da opposte vie, scuotendo con ferocia le spade.)

FINE DELLA SECONDA PARTE.

PARTE TERZA.
AMOR SENZA PARI.
SCENA PRIMA.

Prigioni militari nel castello di Reggio: in fondo spaziosi finestroni, assicurati da spranghe di ferro, dai quali scorgesi il mare: da un canto porta chiusa, presso la quale arde sospesa una fioca lucerna.

ARMANDO

Ahimè! del prigioniero
I dì son lunghi!... eterni i miei, tremendi,
Privi d'ogni conforto! A me talora
Vien l'immagine adorata,
Raggiante di speranza, e di speranza
Palpita questo cor... ma sorge allora
D'altra donna l'immagine,
Pallida, scarmigliata!... in suon di pianto
L'aura intorno rimbomba!
E l'orror della morte in sen mi piomba! –
Il rimorso punitore
Non concede a me più calma...
Un istante sol d'amore
Per colei sentì quest'alma,
Ma pur troppo amor costante
Nel suo petto divampò!...
Quell'amor d'un solo istante
In eterno io piangerò!
(Odesi verso il lido allegro canto popolare, come segue.)

Tutto è festa, letizia, piacer!...
È fuggito l'audace stranier!
Ognun gridi, e ripeta con me:
Viva il re! Viva il re! viva il re!
Or quest'aure, sorriso d'amor,
Son più liete, più vivide ancor!
Ognun gridi, e ripeta con me:
Viva il re! Viva il re! viva il re!

ARMANDO

Quella gioja, quel grido è molesto
Ad un'alma che pace non ha...
E non so qual presagio funesto
Larve oscure pingendo mi va!... –
É fatal tradito amore!
Presto è sempre a vendicarsi!...
Un offeso genitore
Del mio sangue può macchiarsi!... –
O cagion de' miei sospiri,
Da te lungi s'io morirò,
Pur fra gli ultimi respiri
Te soltanto invocherò!

SCENA II.

Un custode apre la porta; entra Gianni: detto.

ARMANDO

Chi veggio!... de' nemici

Il più crudo!...

GIANNI

Qual dici,

Esser dovrei per te. M'odi. – Fuggia,

Da questo suol respinto,

Il Franco duce: dall'inedia vinto,

Scorsi tre dì, la rocca

Il presidio cede: per te di scampo

Non v'ha speranza... in questa man le sorti

Stanno de' giorni tuoi!...

Posso!...

ARMANDO

Abusarne, e me svenar tu puoi.

GIANNI

No... son padre!... Ah! del mio core

Io ti scopro la ferita!

Stella!... –

ARMANDO

Segui.

GIANNI

Nel dolore

Si consuma la tradita!

ARMANDO

Ahi!...

GIANNI

Già schiusa innanzi ad essa

È la tomba!... già l'ingoja!...

ARMANDO

Ciel, che intendo!... Cessa... ah! cessa...

GIANNI

Deh! la salva... deh! non muoja...

Veggio il pianto sul tuo ciglio!...

Ti commosse un genitor...

Vieni Armando... quale a figlio,

Con le braccia io t'apro il cor.

ARMANDO

Sul tuo cor!... fra le tue braccia!...

Sventurato!... – ah! no... mi scaccia...

Io non posso... Me governa

Altro amor di me più forte...

Ah! fra noi barriera eterna

Innalzò tremenda sorte!

GIANNI

(Tace qualche istante; ma il suo viso tramutato esprime l'ira che gli arde in petto; indi prorompe.)

Alma vile!... mostro ingrato!...

Angue sordo alla pietà!...

Ma d'un padre disperato

La vendetta piomberà!

Quante stille di dolore

Io per te versar dovrò,

Tante volte nel tuo core

Un pugnale immergerò!

ARMANDO

Giunga pur la tua vendetta

Mi colpisca il tuo furor...

Come un ben, la morte aspetta,

Dagli affanni vinto il cor.

(Gianni esce fremente; la porta si rinchiude: tutto rimane in silenzio. – Pausa.)

Un calpestio vicino

L'udito mi colpì!... *(S'apre un uscio segreto.)*

Chi viene?...

SCENA III.

Un custode, seguito da una donna avvolta in mantello, e da un uomo d'armi: detto.

STELLA

Io.

ARMANDO

Stella!...

STELLA

Più sommesso favella...

(È sofferente, ma lo scarso barlume del sito non lascia notare i tratti del suo volto estenuato, ed ella forzasi, parlando, a nascondere l'interno crucio.)

Di salvezza una via l'oro dischiuse...

Appiè di questa rocca

Un battello t'aspetta

Presto a fuggir... Più volte,

Del genitor sul labbro una tremenda

Minaccia intesi!... A lui salvar la fama

Io voglio, a te la vita.

ARMANDO

E che ti cale

La vita d'uom che abborrir devi? Ah! lascia

Che il mio destin si compia...

Lungi da questi lidi

Più viver non potrei!

STELLA

(Ben lo prevedi!...)

Dal giorno che t'accese
Un'altra fiamma, spento
Per me tu fosti!... la tua man mi è tolta!...
Ma renderti felice
Io posso...
ARMANDO

Come?...

STELLA

Ah! sol, tu non andrai...

Mira chi nel fuggir compagna avrai!
(*S'accosta all'uomo d'armi, ed alza la di lui visiera.*)

OLIMPIA

Armando...

ARMANDO

Dessa!... Olimpia!...

Ah! tu non sei mortale!
(*Cadendo a piè di Stella.*)

OLIMPIA

Per me quest'alma nobile
Fu suora e non rivale!

STELLA

Fuggite omai...
(*Solleva Armando.*)

OLIMPIA

Sì... vadasi...

ARMANDO

Oh! come tremi!

STELLA

Tremo?...

– È ver di qualche ostacolo
Al fuggir vostro io temo!...
Pur... l'ora è queta... oscuro
Covre le stelle un vel...
Or va... (*Armando mostrasi esitante.*)
Te ne sconsiglio...
Per lei!

ARMANDO

(*M'investe un gel!...*)

(*Stella spinge Olimpia, ed Armando verso l'uscio, ove gli attende il custode; essi abbracciano le di lei ginocchia.*)

OLIMPIA

Addio!... La tua memoria
Avrò nell'alma ognor!...
O Stella, queste lagrime
Linguaggio son del cor!...

ARMANDO

Addio!... L'error dimentica,

Il mio funesto error!...

Sol rammentarlo, e piangerne

Deve quest'empio cor!...

STELLA

Addio!... Per voi sorridano

Giorni di lieto amor!...

(Ah, non credé sì barbaro

Questo momento il cor!...)

(Olimpia ed Armando, seguiti dal custode, fuggono pel segreto: Stella cade sovra uno sgabello. Momenti di silenzio.)

Compiuto è il sacrificio!...

Fui... del martir... più forte!...

Or... qual soccorso... e premio

Vieni... pietosa... morte...

VOCI INTERNE, CHE GRIDANO

Stella?...

STELLA

Quai grida!... Io palpito!...

LA VOCE DI GIANNI

Stella?...

STELLA

Mio padre!...

SCENA ULTIMA.

Gianni, seguito da guardie con faci e detta.

GIANNI

Il vero

Appresi dunque!... improvvida!...

Ma dove, il prigioniero

Dov'è?... Fuggito!

(Scorgendo l'uscio socchiuso.)

Inseguasi...

(Avviandosi co' suoi.)

STELLA

No... padre...

(Trattenendolo: intanto il chiarore delle faci sopraggiunte si riflette sovr'essa: un tremito convulso investe le sue membra, ed il pallore d'una morte vicina si è diffuso nel suo volto: Gianni, osservandola, retrocede inorridito.)

GIANNI

In quale stato!...

Il tuo pallor... l'anelito!...

Io tremo!... – Ah! scellerato!... –

Miei fidi, strascinatelo

Qui... qui, d'innanzi a me...

Quell'empio cor trafiggere

Io vo...

STELLA

Fermate... *(Cadendo.)*

GIANNI

Ahimè!...

(Accorre, e solleva la figlia.)

STELLA

Ah! tu lo vedi... al termine

Già della vita... io sono...

Deh! placa... estingui... l'odio...

Concedi... a lui perdono...

O padre... questa grazia...

Morendo... io chieggo... a te...

GIANNI

Oh ciel!... Che dici?... Acquetati...

Vedi, placato io sono...

Ogni rancor dimentico...

Sì, figlia mia, perdono...

Ma tu fa core... ah! vivere,

Viver tu dei per me!

(Stringendola al suo cuore.)

STELLA

Vana speranza!... l'ultimo

Amplexo è questo...

GIANNI

Ah! no...

STELLA

Mi benedici...

GIANNI

Oh! strazio!...

(Uno sbuffo di vento ha diradato le nubi che ammantavano la luna; chiara si mostra la superficie del mare, sulla quale scorgesi la vela fuggitiva.)

STELLA

È... salvo!... – Addio!...

(Al padre, fra gli estremi aneliti.)

CORO

Spirò!...

(Gianni alza un urlo disperato, portandosi al petto la gelida mano dell'estinta.)

FINE.

ORAZJ E CURIAZJ

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Teatro San Carlo, 1846

PERSONAGGI E INTERPRETI

IL VECCHIO ORAZIO, cavaliere romano	Marco Arati (basso)
ORAZIO E CAMILLA, suoi figli	Pietro Balzar (baritono) ed Erminia Frezzolini (soprano)
SABINA, moglie di Orazio	Anna Salvetti (mezzosoprano)
CURIAZIO, suo fratello, guerriero albano	Gaetano Fraschini (tenore)
IL GRAN SACERDOTE	Teofilo Rossi (tenore)
DUE FRATELLI DI ORAZIO	Vincenzo Capranica e signor Nuzzi
DUE FRATELLI DI CURIAZIO	Michele Memmi e Nicola Tucci (tenore)

ORAZJ E CURIAZJ|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*| ATTO I. ALBA E ROMA|ATTO II. L'ORACOLO|ATTO III. LA PUGNA|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO| Napoli|Dalla Tipografia Flautina|1846.

Epoca di composizione: 1845-1846.

Presentazione ai censori: 5 maggio 1846. Autorizzazione: 16 luglio 1846.

Prima rappresentazione: 10 novembre 1846.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: ALBA E ROMA.

Durante la guerra tra Alba e Roma, nel tempio di Giano i sacerdoti offrono olocausti e una schiera di matrone alza le mani al cielo, chiedendo la vittoria di Roma. Sui gradini del tempio sono prostrate Sabina e Camilla. Sabina è originaria di Alba, ma ha sposato il romano Orazio; Camilla è sorella di Orazio e innamorata di Curiazio, fratello di Sabina (I, 1). Alcuni senatori recano la notizia che le ostilità sono state sospese e le sorti del conflitto sono assegnate a tre guerrieri romani che sfideranno tre albanesi (I, 2). Appare Curiazio, gioioso perché può finalmente sposare Camilla (I, 3). Il vecchio Orazio lo abbraccia, nell'imminenza delle nozze con sua figlia (I, 4).

Nella sua casa, il giovane Orazio si chiede chi saranno i tre guerrieri nominati a combattere per Roma ed è lacerato tra gli affetti familiari e l'amore per la patria (I, 5). Arrivano i senatori e gli annunciano che è stato scelto lui, insieme ai suoi due fratelli. Egli giura di lottare fino alla vittoria (I, 6).

Nel tempio di Venere tutto è pronto per il matrimonio tra Camilla e Curiazio (I, 7), quando giunge Orazio e comunica che i tre fratelli Curiazi sono stati scelti come guerrieri della città di Alba. La costernazione è generale. Camilla si dispera, vedendo l'amato allontanarsi per andare a combattere contro i suoi fratelli; il vecchio Orazio e Sabina la consolano, poi il tempio si svuota (I, 8).

ATTO SECONDO: L'ORACOLO.

I tre fratelli Orazi, già cinti d'armi, danno l'addio ai sacri Penati e alla casa paterna (II, 1). Arriva Curiazio che desidera abbracciare per l'ultima volta l'amico Orazio, ma questi si rifiuta perché lo considera ormai il nemico da vincere, poi si commuove un istante ed infine partono insieme (II, 2).

In una pianura nei pressi di Roma gli eserciti sono schierati e i tre fratelli Orazi e Curiazi giurano di vincere o morire (II, 3). All'improvviso avanzano i Sacerdoti ed impongono di sospendere lo scontro poiché il Gran Sacerdote è stato colto da cupi presagi (II, 4).

Nel frattempo Camilla scende nella buia caverna dell'oracolo per pregare Apollo di evitare quell'empia battaglia (II, 5). Giungono anche i Sacerdoti, gli Orazi, i Curiazi e le matrone romane. Dapprima s'ode un terribile muggito, poi una voce tonante ordina di tornare a combattere. Tutti obbediscono, ma Camilla sviene ed è soccorsa da Sabina e dalle altre donne (II, 6).

ATTO TERZO: LA PUGNA.

Sul finire della notte, Curiazio si sveglia di soprassalto e compiangere la sorte che lo vuole o ucciso o uccisore dei fratelli della promessa sposa (III, 1). Con stupore, vede davanti a sé Camilla e Sabina. Disperata, Camilla lo implora di non andare a combattere, oppure di ucciderla all'istante. Egli s'impietosisce ma rimane fedele al suo dovere (III, 2) e, sollecitato dai guerrieri albanesi, le dà l'ultimo addio, poi corre al campo (III, 3).

Il vecchio Orazio, ritiratosi in casa per non assistere allo scontro, è preoccupato ma confida nel valore dei figli e nella vittoria della patria (III, 4). Alcuni congiunti vanno a comunicargli che due suoi figli sono caduti, un altro è fuggito; egli accusa di viltà colui che s'è dato alla fuga, ma in lontananza si ripetono grida di gioia (III, 5) e alcuni senatori si presentano per ringraziarlo di aver reso onore a Roma. Gli raccontano che Orazio ha simulato la fuga per poter trafiggere i nemici ad uno ad uno. Alcune lacrime gli rigano il viso, poi s'alza risoluto per recarsi al tempio e dal Re (III, 6).

Nelle vie di Roma l'esercito e il popolo festeggiano il trionfo d'Orazio con canti e giubili (III, 7), ma arriva Camilla che, con cieco furore, accusa il fratello di essere un assassino spietato, l'implora d'uccidere anche lei e infine gli strappa il serto d'alloro e lo calpesta. Orazio, indignato e offeso, sguaina la spada e la trafigge. Morente, lei lo perdona e lui, angustiato, si copre il viso (s.u.).

ORAZJ E CURIAZJ.

Tragedia lirica, in tre atti.

ATTO I. ALBA E ROMA.

ATTO II. L' ORACOLO.

ATTO III. LA PUGNA.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Plantina.

1846.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro SAVERIO MERCADANTE.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo, inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi per le Scene d'Architettura, Signori *Gaetano Sandri, Giuseppe Castagna, Giuseppe Politi, Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Proprietari degli spartiti in partitura pel Regno gli editori di musica, Signori *Girard e Compagni*.

Direttore e capo macchinista, Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Antonio Radice*.

PERSONAGGI.

IL VECCHIO ORAZIO, cavaliere romano
Signor *Arati*.

ORAZIO E CAMILLA, suoi figli
Signor *Balzar* e Signora *Frezzolini*.

SABINA, moglie di Orazio
Signora *Salveti*.

CURIAZIO, suo fratello, guerriero albano
Signor *Fraschini*.

IL GRAN SACERDOTE
Signor *Rossi*.

DUE FRATELLI DI ORAZIO
Signor *Capranica Vincenzo* e Signor *Nuzzi*.

DUE FRATELLI DI CURIAZIO
Signor *Memmi* e Signor *Tucci*.

CORI E COMPARSE
Congiunti degli Orazj,
Sacerdoti, Guerrieri, Senatori e Popolo di Roma,
Un messo e Guerrieri d'Alba.

L'avvenimento ha luogo in Roma, e fuori le sue mura, declinando il primo secolo dalla sua fondazione.

N.B. I versi virgolati si omettono per brevità.

ATTO PRIMO.
ALBA E ROMA.
SCENA PRIMA.

Parte di Roma in vicinanza delle mura: nel prospetto il tempio di Giano aperto.

Veggonsi i sacerdoti, presso le are interne, offrir gli olocausti, ed una schiera di matrone e donzelle, fra cui Sabina e Camilla, prostrate sui gradini del tempio, ed alzando le mani al cielo. Rimbombano prolungati squilli di trombe, annunziatori di battaglia.

DONNE (*Sorgendo con entusiasmo.*)

La spada formidabile
Impugna or tu Quirino,
Della città Romulea
Tu veglia il gran destino:
Sperdi l'albano esercito,
Vinci per noi la guerra...
L'impero della terra
Il Ciel ne presagì:
Parte di tanto oracolo
Si compia in questo dì.

CAMILLA

(A Sabina, rimasta seco in un canto, ed entrambe immerse in cupo silenzio.)

Come sul labbro mio, gli accenti agghiaccia
Sul tuo labbro il terrore!

SABINA

Tu nascesti romana, io tal divenni;
Eppur non lice a noi
Pregar con esse! Fra le schiere d'Alba
Pugnano i miei fratelli!...

CAMILLA

E fra le schiere

I miei pugnan di Roma!...

SABINA

È quinci il mio consorte!...

CAMILLA

Ed è quindi il mio ben!... Strazio di morte!
Qual prece o voto formar potremo?
A chi fra numi l'innalzeremo,
Se a noi qual perdita cruda, mortale
Può la vittoria esser fatale?
A quel fra' numi il cor volgiamo,
Che più somigli alla pietà:
» E quanto chiedergli nemmen sappiamo,
» Esso concedere a noi saprà.

(Qualche momento di pausa.)

Ah! che al pensiero i dì richiamo,
Quando Curiazio mi disse: io t'amo!
Quando il suo labbro fè mi giurava,

E più del labbro il cor parlava!
» Oh cari giorni avventurati!...
» Oh dolci e caste gioje d'amor!...
Ah! rammentarsi tempi beati
Rende l'affanno più crudo ancor!

DONNE

Dopo il fragor terribile
Delle guerriere trombe
Lungo regnò silenzio,
Qual regna fra le tombe!

CAMILLA

È ver... non s'ode l'aura
Fremer di grida e d'armi!

DONNE

Che fia?

SABINA

Tacete... Un murmure,
Da lunge intender parmi!

CAMILLA

Ben dici!

DONNE

E più s' approssima...

SABINA

Io palpito!...

CAMILLA

Chi viene?

DONNE

Di Senatori e popolo
Rapida schiera.

SCENA II.

Senatori, Popolo e detti.

CAMILLA

Ebbene?...

SENATORI

Non combattean gli eserciti...
A tre guerrieri albani
Mezio s'affida, Ostilio
S'affida a tre romani:
Essi la pugna compiere
Or denno. (*Partono frettolosi.*)

SABINA

Intendi?...

CAMILLA

Ah! sì...

A 2

Fratelli!...

CAMILLA

O mio Curiazio!...

SABINA

O sposo!...

CAMILLA

Il Ciel ne udì!...

(Gettandosi nelle braccia di Sabina, e prorompendo in dolcissime lagrime.)

Di quai soavi palpiti

Balzar mi sento il core!...

Piango, ma son le lagrime

Conforto, e non dolore!...

Quanto mi sta d'intorno

L'aura, la terra, il giorno,

Tutto è sorriso all'anima

Di giubbilo, e d'amor!

CORO

Eterna è Roma; il fato

In Ciel ne fu segnato:

Ad essa i numi apprestano

Il trionfale onor.

SCENA III.

Curiazio, e detti.

CURIAZIO

Camilla?...

CAMILLA

Ciel!... fia vero!...

Curiazio!...

SABINA

In Roma!...

CURIAZIO

Mi vi tragge, o donne,

La pace: che l'evento

Qual sia della tenzon, pace tra Roma

Ed Alba si fermò; soggetto il vinto,

Ma non fia schiavo al vincitor. Nè sprone

Al ratto venir mio

Il bollente desio

Fu sol: giurai, t'è noto, *(A Camilla.)*

Porger nel dì primiero a te la mano,

Che non dovessi armarla

D'Alba in soccorso, e Venere celeste

Chiamai della promessa

Mallevadrice.

CAMILLA

Ah! dessa

Fè certo il raggio scintillar di pace
Nell'ora della pugna.

CURIAZIO

Era dovuto

Un premio a noi di tante pene.

CAMILLA

Ahi! lunghe

Pene, senza conforto!

CURIAZIO

È vero, è vero!...

Esse ancor son presenti al mio pensiero!

Talor solingo e tacito,

Tra cento armati, e cento,

Di te pensava, e l'anima

Pascea del mio tormento:

I tuoi sospiri, i gemiti

Intender mi sembrava,

E mal frenata lagrima

Sul ciglio mio spuntava...

Ma la tergea sollecito

All'ombra del cimiero;

L'amante, del guerriero

La gloria non macchiò!

CAMILLA

Ed io!... qual vita orribile

Vissi ben mio sinora!

A tristi di seguiano

Più triste notti ancora.

I sonni miei turbavano

Mille funeste larve...

Talor ferito, esanime

Vederti al suol mi parve,

E mentre intorno l'aura

D'urli echeggiar facea,

Nel cor mi discendea

L'acciar che te svenò!

CORO

Ecco tuo padre. (*A Camilla.*)

SCENA IV.

Il vecchio Orazio, e detti.

VECCHIO ORAZIO

(*A Curiazio, il quale è corso ad incontrarlo.*)

Abbracciami...

CURIAZIO

Signor...

VECCHIO ORAZIO

Tra lari miei

Vieni.

CURIAZIO

Qual giuro a compiere

Traggo, saper tu dei.

VECCHIO ORAZIO

E in breve fia compito.

CAMILLA

Oh! come balza il cor!...

CURIAZIO

Camilla!... Io son rapito

In estasi d'amor!

CAMILLA, CURIAZIO

Ah! non so dir qual giubbilo

Io provo in tai momenti...

Tu sol, tu puoi comprenderlo,

Che al par di me lo senti.

Con te mi fia propizia

Ogni più cruda sorte...

Gioja la stessa morte

Mi fia vicino a te!

GLI ALTRI (*A Curiazio.*)

Vieni, e i Celesti arridano

A così bella fè.

(*Partono.*)

SCENA V.

Vestibulo nelle case degli Orazj.

ORAZIO

(*Egli entra qual uomo preoccupato: i passi interrotti, il volto, gli sguardi, tutto rivela in esso un animo irrequieto.*)

Ora fatal!... De' padri

Raccolto il venerando

Consesso, sceglie i tre, cui della pugna

Si commetton le sorti!... O voi di Roma

Propizie deità, voi quelle menti

Nella scelta ispirate.

D'incensi, a cotant'uopo, e di svenate

Sacre vittime opime altri l'offerta

A voi porga sull'are; io v'offro, o Dei,

Olocausto maggior, gli affetti miei.

Di fratello, di figlio, di sposo

Ho gli affetti scolpiti nel core;

Ma più grande, ma più generoso

Della patria m'avvampa l'amore.
Quando a Roma sovrasta un periglio,
Quando appieno sicura non è,
Di fratello, di sposo, di figlio
Ogni affetto ammutisce per me.
Chi giunge?...

SCENA VI.

Senatori, e detto.

SENATORI

Orazio?...

ORAZIO

Gl'incliti

Padri ne' lari miei!...

SENATORI

Su te, per voto unanime

Cadde la scelta.

ORAZIO

Oh Dei!... *(Estatico.)*

SENATORI

Co' tuoi germani a lato

Combatterai.

ORAZIO

Fia ver!...

SENATORI

Or sei di Roma il fato.

ORAZIO

Io!...

SENATORI

Pensavi, o guerrier!

ORAZIO

(Scuotendosi, e sfavillando per gli occhi l'anima tutta romana.)

Roma intera la vittoria

Dal mio braccio attende e spera,

Il valor di Roma intera

Combattendo io mostrerò.

M'è serbata eterna gloria!...

Entro l'alma un nume io sento!...

E nell'ora del cimento

Io qual nume pugnerò.

SENATORI

In quel nobile ardimento

La vittoria balenò! *(Partono.)*

SCENA VII.

Interno del tempio di Venere.

I sacri incensi fumano sull'ara inghirlandata: da una parte i Sacerdoti, dall'altra i congiunti degli Orazj, d'ambo i sessi.

CORO GENERALE

Del terzo cielo benigna diva,
Coppia fedele viene al tuo piè:
Fuma d'incensi l'ara votiva,
L'inno devoto suona per te.
Ove tu ridi fuggono i mali,
Ove ti mostri dolor non v'ha.
I tuoi misteri fra noi mortali
De' numi spargono la voluttà.

SCENA VIII.

Camilla, cinta del flammeo, e condotta da Sabina, il vecchio Orazio, e Curiazio dall'intercolumnio; il gran Sacerdote dai penetrati, e detti.

VECCHIO ORAZIO

Ebben?... *(Al gran Sacerdote.)*

GRAN SACERDOTE

Qual fu tua brama,
Dell'offerta ne' sacri
Visceri palpitanti era de' numi
La volontà scrutata. I lor destini
(Accennando Camilla e Curiazio.)
Ha congiunti per sempre
Il Ciel: frapporre indugi a' suoi decreti
Colpa saria.

VECCHIO ORAZIO

Più lieti
Auspici alla mia prole
Non arriser giammai. Combatteranno
Eccelsa pugna i tuoi fratelli, e sposa
Tu d'un prode sarai!

CAMILLA

(A' tuoi contenti alma resisti!...)

CURIAZIO

Ormai

Si compia il rito.

GRAN SACERDOTE

A piè del nume, o figli,
D'amor, d'eterna fè sciogliete il puro
Giuramento solenne.

CAMILLA, CURIAZIO

(Genuflessi innanzi al simulacro.)

Giuriam...

SCENA IX.

Orazio, seguito dai fratelli, e da un messo d'Alba: i suddetti.

ORAZIO

Non proseguite.

CAMILLA

Ahimè!...

GRAN SACERDOTE, VECCHIO ORAZIO, CURIAZIO, SABINA, CORO

Che avvenne?...

ORAZIO

Ora non è più questa
Di nuziali pompe.

CAMILLA

E qual cagion funesta?...

ORAZIO

Supremo le interrompe
Voler del fato.

CURIAZIO

Ahi! come?

ORAZIO

I suoi guerrieri elesse
Alba, e qui scritto il nome
De' prodi invia.

(Additando un papiro, che l'Albano porge a Curiazio; questi vi affigge i lumi, e resta come percosso da fulmine.)

CAMILLA

(Atterrita da un feroce presentimento.)

Che lesse?...

(Raccoglie il papiro caduto dalle mani di Curiazio, e legge.)

I tre Curiazj!

GRAN SACERDOTE, VECCHIO ORAZIO, CORO

Cielo!...

SABINA

Un fulmine piombò!...

CAMILLA

L'altar di negro velo
Per me si circondò!...

(Regna tetto e lungo silenzio.)

Ahi! dove un Olimpo schiudeva l'imene,
Abisso tremendo il fato scavò!

Un gelo di morte mi stringe le vene!...
Dall'ara alla tomba condotta sarò!

CURIAZIO

*(A stringere il brando la patria m'invita!
Ma contro quai petti vibrarlo dovrò!...
Ahi! cruda mia sorte!... o spento alla vita,
O spento all'amore in breve sarò!)*

ORAZIO (*Volgendo un guardo a Curiazio.*)

(Reprimer non posso un moto d'orrore...
Macchiar di qual sangue la palma dovrò!...
Crudel sacrificio si chiede al mio core!
Ma Roma lo chiede, compirlo saprò!)

GLI ALTRI ORAZII

(Sorridente in un punto, e fremente la sorte!
Di gloria e d'affanno un giorno spuntò!)

GRAN SACERDOTE, SABINA, CORO

(Agl'inni succede silenzio di morte!
La gioja in orrore il fato cangiò!)

CURIAZIO

(*Guata un istante Camilla, e sembra combattuto da vari affetti: poi raccogliendo tutta la sua costanza, ed in procinto di uscire, esclama.*)

Addio!

CAMILLA

(*Accorrendo.*)

Curiazio!... arrestati!...

Ed ove corri?...

CURIAZIO

Al campo.

CAMILLA

No... pria m'uccidi...

ORAZIO

Stolida!

Al suo dovere inciampo

Osi tu farti?...

CAMILLA

Ah! barbari!...

Dover, dover si noma

Pugna cotanto orribile?

CURIAZIO

Alba la chiese!

ORAZIO

Roma

La vuol!

CAMILLA

Fermate... uditemi...

L'imene?... (*A Curiazio.*)

CURIAZIO

Un sogno fu.

CAMILLA

Son miei fratelli!...

CURIAZIO

Ah!... scostati...

CAMILLA

É l'anima mia...

(Al fratello, accennando Curiazio.)

ORAZIO

Non più...

CAMILLA *(Disperatamente.)*

Ite dunque... uccidetevi a gara...

Condannatemi al pianto in eterno...

I mortali son furie d'averno!

Son gli Dei mentitori con me!

ORAZIO

Tronca i detti, che oltraggiano a gara

Il tuo sangue, la patria, gli Dei...

Non romana, mia suora non sei!

Arrossisco, insensata, per te!

CURIAZIO

Un destin ci respinge dall'ara

Un destin che d'amore è più forte!...

Ahi! del par la vittoria, o la morte

Mi dividon per sempre da te!

VECCHIO ORAZIO

Vieni, o figlia, ed a vincere impara

E te stessa, e l'avversa fortuna...

Dei mostrar che fu Roma tua cuna,

Dei mostrar che sei nata da me.

SABINA *(A Camilla.)*

Fato ingiusto, un orrendo prepara

Avvenir di cordoglio per noi!...

A' miei pianti si mescano i tuoi...

Io ti resto, tu resti per me.

GLI ALTRI

Adoriam quei che tutti prepara

Nell'eterno concetto i destini:

Ei talvolta nasconde i suoi fini;

Ma crudele, ma ingiusto non è!

(Curiazio parte rapidamente, seguito dal messaggiero albano: Camilla tenta seguirlo, ma è trattenuta; gli Orazj escono per altra via: il disordine e la costernazione si diffondono pel tempio.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

L'ORACOLO.

SCENA PRIMA.

Vestibulo nelle case degli Orazi.

Orazio ed i fratelli, ognuno cinto d'armi.

ORAZIO

(Mettendosi, coi fratelli, in ginocchio sul limitare.)

Addio sacri Penati! – *(Sorgono.)*

Ov'io non rieda

Vincitor della pugna,

L'ultima volta è questa

Che la paterna soglia io varco...

SCENA II.

Curiazio e detti.

CURIAZIO

Arresta.

GLI ORAZI

Curiazio!...

ORAZIO

Fra' miei lari!

CURIAZIO

Un sol momento...

(Ad un cenno di Orazio, i fratelli si ritirano.)

ORAZIO

Al campo

Io ti credeva!

CURIAZIO

Irresistibil forza

Respinse addietro i passi miei! nè seppi

Domar l'ardente voglia

Di stringerti al mio sen, pria di scontrarti

Col brando in punto...

(Movendo in atto di abbracciarlo.)

ORAZIO

No... t'arretra, e parti.

CURIAZIO

Se d'ogni affetto umano

Per te la possa è doma,

Se chi nasceva in Roma

É crudo al par di te,

Che non mi fean romano

Rendo agli Dei mercè.

ORAZIO

Vanne: l'affetto antico

Ricopra un vel d'oblio.

O te svenar degg'io,

O me svenar dei tu!

Di Roma sei nemico;

Non ti conosco più!

CURIAZIO

In fera pugna stanco,

Perdute l'armi, o frante,

Le chiome, il petto, il fianco

Del sangue mio grondante,

M'avea feroce stuolo

Già rovesciato al suolo!...

Chi dal mio capo ignudo

Svolse le ostili offese?

Chi sopra me lo scudo

Proteggitor distese?

Per te la luce io miro!...

L'aura per te respiro!...

(Prorompendo in lagrime di tenerezza.)

D'Alba nemico sei;

Ma ti conosco ancor!

(Gettandosi al collo di Orazio, con dolce violenza.)

ORAZIO

Curiazio... *(Mal resistendo.)*

CURIAZIO

Piangi!

ORAZIO

Oh Dei!...

(Toccandosi la guancia solcata da una lagrima.)

Hanno i Romani un cor!

(VOCI POPOLARI DALL'ESTERNO)

Andiamo... – Andiam... – Già prossima

È l'ora del cimento... –

Divinità propizie

Vegliate al gran momento!...

ORAZIO

Udisti?

CURIAZIO

Intesi...

ORAZIO

Muovono

Le turbe spettatrici

Al campo!

CURIAZIO

E noi!...

(Come vergognando del ritardo.)

ORAZIO

Si tronchino

Gl'indugi.

CURIAZIO

Sì... ben dici!...

ORAZIO

Valor!

CURIAZIO

Costanza!

ORAZI

Or tutto,

Tutto roman son io!

CURIAZIO

Vedimi... a ciglio asciutto

Da te mi sciolgo.

A 2

Addio!...

Ardente amor di gloria

Solo m'avvampa omai!...

Incerta è la vittoria,

Certo l'onor sarà!

Se condannò la patria

Il pianto che versai,

Di sangue un olocausto

Ammenda ne farà!

(Partono.)

SCENA III.

Vasta pianura fuori le porte di Roma, e limitrofa ai due accampamenti.

Fra il rimbombo di bellici strumenti schierasi da una parte l'esercito di Roma, dall'altra quello d'Alba: e quindi, e quindi s'inoltrano poscia i duci, accompagnando i tre Orazj ed i tre Curiazj: il vecchio Orazio segue i figli.

ROMANI

Pria di pagnar si sciolgano

I giuramenti alterni

ALBANI

E testimoni e vindici

Tutti ne sian gli Eterni.

ORAZJ e CURIAZJ

Giuriamo per la gloria

O vincere, o morir.

DUCI ROMANI ED ALBANI

Se vinti noi sommetterci

Giuriamo al vincitore.

TUTTI

Vergogna ed abbominio

Ricopra il mancatore,

E la celeste folgore
Lo possa incenerir!
VECCHIO ORAZIO
La veneranda schiera
De' sacerdoti ad implorar s'avanza
Fausti i numi a' pugnanti.

SCENA IV.

Il gran Sacerdote, con seguito di Flamini e detti.

GRAN SACERDOTE

Suspendete

La pugna.

GLI ALTRI

Che!...

GRAN SACERDOTE

Lo impongo

A nome de' Celesti.

GLI ORAZI

» E qual cagion?...

CURIAZI

» La svela...

GRAN SACERDOTE

» Da funesti

» Presagi fui colpito!... Arser gl'incensi

» A stento sugli altari, e negri, e densi

» Surser globi di fumo, che ritorse

» In giù potenza ignota!... De' congiunti

» Il sangue, sparger denno

» I congiunti!... Potria

» Destar sì fera pugna

» L'ira divina.

ROMANI ED ALBANI

Che favelli!...

(Tocchi da religioso terrore.)

GRAN SACERDOTE

Meco

Nel fatidico speco

Dell'Aventin traete: il re lo vuole.

Norma del Ciel ne sia la voce.

ORAZI

Come!

CURIAZIO

E l'onore?...

ORAZI

La fede?...

CURIAZI

I giuramenti?...

VECCHIO ORAZIO

Cedete, o figli...

ROMANI ED ALBANI

Sì...

ORAZJ E CURIAZJ

Non mai...

GRAN SACERDOTE

Por freno

È d'uopo a zel soverchiamente audace:

Quando parlan gli Dei si adora e tace.

GRAN SACERDOTE, VECCHIO ORAZIO, DUCI ROMANI, ED ALBANI

Non di trombe, non di brandi

Il fragor s'intenda ancora:

Ove il fato lo comandi

Spargerete il sangue allora.

Ma sì barbara condanna

Scritta forse in Ciel non fu.

ORAZI

(De' Quiriti in sen t'accampa

O di Roma santo affetto:

Il tuo foco, ah! non gli avvampa,

Quale avvampa nel mio petto!

Il maggior per me dei numi,

Il destin per me sei tu!)

CURIAZI

(Dall'ambascia il core affranto,

Si ridesta, e vive, e spera...

In te, amore, in te soltanto

Mia fidanza io pongo intera:

Tra gli Eterni è grande il fato,

Ma più grande amor sei tu!)

(Il gran Sacerdote parte frettoloso, seguito dagli Orazj, e Curiazj, dai Flamini, e dai principali duci romani ed albani.)

SCENA V.

Orrida caverna a' piè dell'Aventino, a cui si discende per lunga serie di scalini incavati nel vivo masso: le dense tenebre che vi regnano son qualche tratto rischiarate appena da incerta luce, che penetra da un forame praticato nell'alto: in fondo una porta di bronzo chiusa.

Dopo lungo e terribile silenzio, vedesi CAMILLA scendere tutta sola nella misteriosa spelonca.

Ecco il delubro! *(Accennando alla porta.)*

Innanzi

Al sacro limitar della caverna

Svenan l'offerta i sacerdoti... Osai

Fra queste arcane ombre temute io sola,

Divo Apollo, venirne... amor mi mosse!

E prima giunger volli,
Ad implorar la tua pietà. Gli Eterni,
Del par che onnipossenti
Giusti son, son clementi;
Nè tu nume vorrai
Chieder lagrime eterne a questi rai.
La mia prece, il pianto accogli,
Abbian fine i miei spaventi:
Regolar to puoi gli eventi,
Un tuo detto è l'avvenir.
L'empia pugna tu distogli...
In te fida il cor tremante...
Non costringermi l'amante,
O i fratelli a maledir!

SCENA VI.

I Sacerdoti, gli Orazi, ed i Curiazj, accompagnati da molti duci delle due armate, Sabina con seguito di nobili romane, e detta.

TUTTI

O voce del fato, se vietan gli Dei
La pugna prescritta, svelar tu ne dei:
Il santo responso, fra' mistici rombi,
In questo rimbombi = abisso d'orror.
(*Odesi un cupo muggito sotterraneo.*)
Dall'ime latèbre del pallido speco
S'innalza fremente un murmure, un eco!
È l'aura del nume, che intorno già mosse,
E l'alme percosse = di sacro terror!

(*Il muggito fa sentirsi più vicino. Tutti si atterrano. Spalancasi la porta, e lascia vedere parte del febeo delubro, mentre una voce tonante pronunzia la fatidica parola.*)

Tremate, o genti! A voi de'numi il nume
Ne' miei tremendi oracoli favella!
Si pugni: tal sta scritto in quel volume
Ove sillaba mai non si cancella!

(*La porta si rinchiude: Camilla cade tramortita.*)

SACERDOTI

Obbedite.

(*Agli Orazj, ed ai Curiazj.*)

GLI ORAZI

All'armi...

(*Movendosi per uscire.*)

CURIAZIO

(*Osservando lo stato di Camilla.*)

Alcuno

Fu di me più sventurato?...

GLI ALTRI CURIAZJ

Vieni, seguine... opportuno
È l'istante!...

CURIAZIO

Avverso fato!...

(Tutti escono, tranne Sabina e le altre donne rimaste intorno a Camilla.)

SABINA

Sposo?... Ahi misera!... *(Ritornando presso la svenuta.)*

DONNE

L'aita...

SABINA

Quante vittime la sorte

Oggi chiese!...

(Camilla si riscuote.)

DONNE

Riede in vita!...

SABINA

Al supplizio, a lunga morte

Ella riede!

CAMILLA

Quale orrendo

Vel mi cinge!...

SABINA

Deh!...

DONNE

Fa cor.

CAMILLA

(Riconoscendo gli oggetti a poco a poco.)

L'antro!... il tempio!... Ed essi?... Ah!... intendo!...

(Con grido acutissimo.)

DONNE

Sventurata!...

SABINA

Oh mio terror!...

CAMILLA *(Nella più viva disperazione.)*

Arde già l'atroce guerra!...

Gronda il sangue, gronda omai!...

E non t'apri o dura terra?...

Cielo, un fulmine non hai?...

Se d'un cor che a morte anela

Nume alcun pietà non sente,

Sia de' numi più clemente,

E m'uccida il mio dolor.

SABINA

Sol t'ascondi, e l'empia cela

Sanguinosa, orrenda scena...

DONNE

Ahi! che piange a tanta pena

Ogni ciglio, ed ogni cor!

(Camilla esce qual dissennata; tutte la seguono.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

LA PUGNA.

SCENA PRIMA.

Luogo presso l'esterno delle mura di Roma: vedesi nel fondo parte dell'accampamento albano: la notte è vicina al suo termine.

CURIAZIO *giacente, con la testa appoggiata al proprio scudo, e qual persona sorpresa da breve sonno.*

All'ocaso volgea

L'astro del giorno... differita quindi

Fu la tenzon... Camilla,

E dove il trafugato

Mio brando rechi?... Alle infernali Erinni

Tu lo consacri!... Deh!...

(Svegliandosi, e balzando in piedi.)

Già rompe l'alba!... —

Si pugnerà fra poco...

Orrida pugna! Nè di morte invoco

Per me l'aita! In core

Fratricida, e nemico

D'Alba sarei! Pur della morte istessa

La vittoria m'appresta

Vita, oh! quanto più cruda, e più funesta!

Ahi! come a lei mostrarmi

Orbata dei germani?

Del sangue lor grondarmi

Vedrebbe ognor le mani!

Ohimè! fuggir, nascondermi

Fia d'uopo agli occhi suoi!...

Barriera insuperabile

S'innalzerà fra noi!...

D'amaro, eterno pianto

A lei cagion sarò!

M'abborrirà cotanto,

Quanto sinor m'amò!

Chi vien?...

SCENA II.

Camilla, Sabina, e detto.

CAMILLA

Son io... ravvisami.

(Lasciando cadere il suo velo.)

CURIAZIO

Fia ver?... Camilla!... Io tremo!...

CAMILLA

Ah! sì, Camilla, o barbaro

Cui senza dir l'estremo

Addio, fuggisti!

CURIAZIO

Ahi misero!...

Di sì terribil ora

Vieni le ambasce a rendermi

Più disperate ancora?

Fuggi...

SABINA

L'ascolta...

CURIAZIO

Involati...

SABINA

Fratel!...

CURIAZIO

S'appressa omai

Il gran momento!...

CAMILLA

Arrestati...

(Con tutta la forza della disperazione.)

Me viva, non andrai

All'esecrata, orribile

Tenzon...

CURIAZIO

Che?...

CAMILLA

No...

CURIAZIO

Deliri!

CAMILLA

(Cangiando tuono, e prorompendo in lagrime.)

Pietà del mio delirio

Ti prenda... o fa ch'io spiri,

Qui del tuo ferro vittima,

A' piedi tuoi...

CURIAZIO

Camilla!...

Sorgi...

CAMILLA

T'arrendi, o svenami...

CURIAZIO

La mia ragion vacilla!...

(Odesi lontano fragore, ed il passo affrettato di gente in armi.)

Qual suon?...

SCENA III.

Guerrieri albani, e detti.

ALBANI

Che fai, Curiazio?

In campo i tre Romani

Già si mostrarono... accorsero

I prodi tuoi germani...

Te l'uno, e l'altro esercito

Attende!...

CURIAZIO

Oh mio rossor!...

(Squillano le trombe.)

CAMILLA, SABINA

Numi!...

ALBANI

Le trombe squillano?...

CURIAZIO

Io volo...

CAMILLA

Un detto ancor...

CURIAZIO

Non l'odi? Vil mi chiama

Di quelle trombe il suono!...

Ah! no, che tal non sono...

In breve il mostrerò...

Vieppiù divampa, e t'ama

Or che ti perde il core...

Ma il ciel, l'averno, amore

Rendermi vil non può!

CAMILLA

L'acciar mi vibra in core...

Morte sol chieggo, e vo...

ALBANI

Alba nel tuo valore

Il suo destin fidò.

SABINA

Compresa di terrore

Che far, che dir non so!...

(Le trombe squillano più forte.)

ALBANI

Vieni... t'appella onore...

CURIAZIO

Addio... per sempre!...

(Sciogliendosi a viva forza da Camilla, e spingendola nelle braccia di Sabina.)

CAMILLA

Ahimè!...

CURIAZIO

O vinto, o vincitore

Morto son io per te!...

(Fuggendo rapidamente, seguito dagli Albani.)

SCENA IV.

Vestibolo nelle case degli Orazj.

IL VECCHIO ORAZIO

Sull'alto delle mura ognun, de' prodi
Corse a veder lo scontro... Io sol non oso!...
Io sol!... Pe' figli miei
Non tremo; tremo per la patria! O Dei,
Sol per essa v'imploro... Ah! ch'io non debba,
Anzi che taccia il sole,
Dir: troppo vissi!

SCENA V.

Alcuni vecchi congiunti degli Orazj, e detti.

CONGIUNTI

(Inoltrandosi, con segni di vivo rammarico.)

Oh Roma!...

Oh sciagura!...

VECCHIO ORAZIO

Di gel m'empì le vene

Quel grido!... Ebben?...

UN CONGIUNTO

Siam vinti!

UN ALTRO

Alba trionfa!

VECCHIO ORAZIO

Estinti

Caddero i figli adunque.

UN CONGIUNTO

Un sol ne resta!

UN ALTRO

Di Sabina lo sposo...

VECCHIO ORAZIO

Infìn ch'ei vive,

Vive di Roma la speranza!

CONGIUNTO

Ei fugge.

VECCHIO ORAZIO

Oh vile!... oh di mia stirpe

Obbrobrio eterno! Un figlio mio... fuggire!...

QUALCHE CONGIUNTO

Sol, contro tre, che far dovea?

VECCHIO ORAZIO

Morire.

Oh! se morendo, s'ei prolungato

Avesse almeno il gran cimento,
L'aspro servaggio almen tardato
Di Roma avrebbe qualche momento!
Sul padre antico, e sui Romani
Di quel codardo l'onta piombò!
Ma tanta infamia, con queste mani
Nel sangue indegno io laverò!
(*Odoni liete grida, che ripetono.*)
Roma!... vittoria!...

VECCHIO ORAZIO

Sull'aure udia

Voci di gioja!...

CONGIUNTI

Numi!...

SCENA VI.

Alcuni Senatori e detti.

VECCHIO ORAZIO

Che avvenne?...

SENATORI

Tuo figlio ha vinto.

VECCHIO ORAZIO

Ei?... Non fuggia?...

Tal simulando gli allori ottenne.

Ad inseguirlo mosser gli Albani

Ma nol raggiunsero nel punto istesso:

Allor quel prode, i tre germani

Un trafiggea dell'altro appresso.

GLI ORAZI

Oh Roma!...

VECCHIO ORAZIO

Oh figlio!... Ed io potea?...

(*Con lagrime di gioja e di tenerezza.*)

Fu stolta l'ira che surse in me...

Ah! rammentarmi ognor dovea

Ch'era il mio sangue trasfuso in te!...

Piango... ma queste lagrime

Onta non sono al ciglio...

Non deve a Roma asconderle

Romano genitor.

Non è mia sola gloria

Vittorioso un figlio:

Di quei che spenti caddero

Superbo io vado ancor!

SENATORI

Vieni... corriamo al tempio...

Ti brama il Re, ti chiede...

Vieni, e de' numi al piede
S'attenda il vincitor.
(Partono.)

SCENA VII.

Piazza contigua alla porta Capena.

Essa è ingombra di popolo, e di parte dell'esercito: si avanza Orazio trionfante, circondato dalle spoglie de' Curiazj; lo seguono tutti gli ordini del Sacerdozio, il Senato, ed i principali duci. Intanto al fragore delle trombe vittoriose cantasi il seguente

CORO

Salve, guerrier magnanimo,
Nume primier di Roma:
Prezzo è di tua vittoria
Alba sommessa e doma:
E come fia di Romolo
Eterna la città,
Eterna la memoria
Del tuo valor sarà!

ORAZIO

Vincesti, o Roma! Il fato,
Di tua grandezza il braccio mio strumento
Volle, ed il sangue de' fratelli miei...

(È commosso, ma vincendo se medesimo, ed accennando agli altri di seguirlo, aggiunge rapidamente.)

Al Campidoglio...

SCENA ULTIMA.

Camilla, accorrendo scarmigliata, e nell'estremo disordine e detti.

CAMILLA

No... t'arresta...

GLI ALTRI

Oh Dei!...

CAMILLA

Altra vittima ancora, ed altro sangue
Domanda il tuo trionfo!...

(Facendosi più dappresso al fratello, ed offrendogli il petto.)

Vibra la spada.

ORAZIO

Sciagurata!...

CAMILLA

Numi!...

Le spoglie di Curiazio!... Ahi vista!... I lumi

Covrimi o notte de' sepolcri...

(Gettandosi quasi priva di sentimento sulle spoglie di Curiazio.)

ORAZIO

Ah! vinci,

Vinci la dura prova, e di costanza
L'esempio mio ti parli...
Cede a pubblico ben, privato lutto:
Mostri che sei romana il ciglio asciutto.

CAMILLA

Dammi, se a queste lagrime
Vuoi tu ch'io ponga freno,
Un cor di tigre o d'aspide,
Che al tuo somigli appieno.
Amarlo eternamente
Fu il voto mio più ardente!...
Eternamente piangerlo
È il ben che a me restò!

ORAZIO

E del trionfo ai cantici
Dolore e pianto unisci!
Cinto del sacro lauro
Portarmi oltraggio ardisci!
Roma, punir dovrei
Innanzi a te costei:
Ma stolta ell'è, compiangierla,
E non punirla io vò.

ALCUNI DEL POPOLO

(Interponendosi, e cercando allontanarla.)

Ti calma, o donna, e renditi
Ai lari tuoi...

CAMILLA

Ben dite!

Non denno il vostro giubbilo
Turbar querele ardite!
(Con sarcasmo.)

POPOLO

É d'uopo al fato arrendersi!

ORAZIO

L'impero di te stessa
Riprendi, e fine ai gemiti,
Lo devi a Roma...

CAMILLA

(Subito, e con fremito represso.)

Ad essa?

E de' miei danni origine
Non fu l'altera?...

TUTTI GLI ALTRI

Oh Ciel!...

CAMILLA

Non immolasti, o barbaro,
A Roma il mio fedel?...

(Prorompendo in tutta la forza di un cieco furore.)

Ah! su lei tremendo foco
Piova l'ira onnipossente!...
Tal che tutta sia tra poco
Del mio bene il rogo ardente!
Sopravvivere al suo fato
Un istante a me sia dato...
Contemprarne le ruine!
E di giubbilo morir!

ORAZIO

Empia donna!... ed io t'udiva,
Nè cadesti ancor svenata?
Oh! nel sen che ti nudriva
Morta fossi, pria che nata!...
Ho le furie in cor d'averno...
Nulla intendo... nulla scerno...
Sol di Roma veggo il nume,
Che m'accenna di ferir!

SACERDOTI

Scelleragin così nera (*Ad Orazio.*)
Deve il Ciel, non tu punir...

POPOLO

(*A Camilla.*)

Vanne, fuggi, e Roma intera
Più non debba inorridir...

CAMILLA

(*Nel suo delirio strappa ad Orazio il serto di alloro, e lo calpesta.*)
Ti calpesto, infame alloro!...

SACERDOTI

Scellerata!...

ORAZIO

Oh mio furor!...

(*Sguainando la spada, e avventandosi a Camilla.*)

CAMILLA

Ah!... (*Fuggendo.*)

ORAZIO

Perversa!...

(*Liberandosi da taluno che tenta rattenerlo, la raggiunge, e cacciandole una mano fra le chiome, le immerge il brando nel cuore.*)

DONNE

Cielo!...

CAMILLA

Io moro!...

DONNE

Che facesti?...

GLI ALTRI

Quale orror!

(*Camilla cade tra le braccia d'alcune donne: Tutti sono compresi di raccapriccio.*)

CAMILLA

Sento... l'estremo... anelito!...
I rai... m'adombra... un... velo!... –
A te perdono... Orazio...
Roma, perdoni... a me... –
(Raccogliendo le forze estreme.)
Mio ben... ti seguo... attendimi...
Ah! non mentiva il Cielo!...
Ecco... gli Dei m'uniscono
Eternamente... a... te!...

CORO

Fu col tuo sangue, o misera,
Deterso appien l'errore...
Già perdonò la patria. –
Eterna pace a te!

ORAZIO

Un gel di morte scorrere
Mi sento in mezzo al core!...
Ahi... tanto dunque, o Roma
Costar dovevi a me!
(Camilla spira, Orazio si copre il volto col pallio: lutto universale.)

FINE.

ELEONORA DORI

Melodramma Tragico, in tre atti

Musica di Vincenzo Battista – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1847

PERSONAGGI E INTERPRETI

CONCINO CONCINI	Pietro Balzar (tenore)
ELEONORA DORI GALIGAI	Erminia Frezzolini (soprano)
GIULIANO DEGLI ADIMARI	Gaetano Fraschini (tenore)
DE LUYNES	Marco Arati (basso)
ISABELLA	Signora Calì
AMELIA	Anna Salvetti (soprano)
ARMANDO	Francesco Rossi (tenore)
ENRICO	Nicola Benedetti (basso)

ELEONORA DORI|*MELODRAMMA TRAGICO, IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1847.

Epoca di composizione: 1846.

Prima rappresentazione: 4 febbraio 1847.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO

Negli appartamenti della Marescialla sono radunati molti uomini della corte, pronti per una battuta di caccia. De Luynes promette ad Armando di aiutarlo a fare carriera e poi tutti se ne vanno (I, 1). Giunge il Maresciallo, seguito da Armando, al quale chiede ospitalità nel suo palazzo, così da poter essere immediatamente avvertito qualora la Marescialla lo tradisse. Aggiunge che la gelosia lo tormenta e racconta che quando lei lasciò Firenze per trasferirsi in Francia, amava ricambiata Giuliano degli Adimari e, per convincerla a sposarlo, le aveva detto che colui era morto. Ora però quel rivale è in visita alla corte e i due potrebbero incontrarsi segretamente (I, 2). Arrivano altri cavalieri e si sorprendono che il Maresciallo sia molto agitato (I, 3). Giunge infine Eleonora, circondata da dame che cercano di rincuorarla, ma lei chiede di essere lasciata sola con Amelia e le confida di aver visto accanto a De Luynes un cavaliere in tutto simile a Giuliano (I, 4).

Armando annuncia ad Eleonora che un italiano chiede di parlarle: è Giuliano degli Adimari. Lei impallidisce e capisce di essere stata ingannata dal marito, il quale la osserva a debita distanza (I, 5). Giuliano la invita alle sue nozze, ma lei rifiuta in quanto il marito è lontano (III, 6). Giunge un paggio per condurre le dame e i cavalieri presso la regina. Rimasto solo con Eleonora, Giuliano le rinfaccia d'averlo tradito per ambizione e promette di vendicarsi (I, 7). Lei gli rivela di averlo creduto morto e lui minaccia di uccidere il consorte menzognero. Eleonora lo calma, gli ricorda di essere ormai moglie e madre e gli dice addio (I, 8).

ATTO SECONDO

Nel palazzo di De Luynes si prepara un agguato, da svolgersi durante l'imminente festa (II, 1). Giunge Armando e consegna a De Luynes un plico di fogli sottratti segretamente (II, 2), poi irrompe Isabella e gli porge una lettera del suo promesso sposo che disdice le nozze e annuncia di lasciare la Francia. Armando rivela che colui è l'antico amante di Eleonora e, di conseguenza, De Luynes decide di incriminare la Marescialla e farla giustiziare (II, 3).

Negli appartamenti del Maresciallo si sta svolgendo la festa mascherata, con danze e canti (II, 4). Gabriele s'avvicina ad Eleonora e le promette un fraterno aiuto per salvarla da una congiura ordita a danno suo e di suo marito, che dovranno essere arrestati e uccisi all'alba. Lui stesso aveva aderito al piano di vendetta, ma si è pentito e si è ritirato (II, 5). Mentre cercano di uscire, il Maresciallo li blocca e li accusa di tradimento (II, 6), poi De Luynes ordina di arrestare i due coniugi poiché hanno complottato contro la Francia (II, 7).

ATTO TERZO

Eleonora è nelle carceri della Bastiglia. Suo marito va a trovarla per un ultimo saluto e per sapere se davvero l'ha tradito. Indignata, lei nega categoricamente e lui le chiede perdono (III, 1).

In una sala adiacente è in corso il processo e Giuliano attende, agitato, la sentenza. Quando viene letta la duplice condanna (III, 2), lui grida che Eleonora è innocente e De Luynes lo fa allontanare (III, 3). Dal vestibolo delle prigioni s'innalza un canto che implora la pietà del Signore (III, 4). Eleonora s'inginocchia e prega (III, 5); poi manda a chiamare De Luynes e gli chiede notizie del marito. Lui le rivela ch'egli ha tentato la fuga ed è stato ucciso dalle guardie. Allora lei chiede di riabbracciare il figlio (III, 6).

Il popolo avanza per assistere all'esecuzione ed Eleonora lamenta di non poter benedire suo figlio (III, 7). Compare Giuliano e le pone il bambino tra le braccia; lei lo stringe a sé, lui le promette di allevarlo come fosse suo figlio e lei s'accascia, invocando Dio (s.u.).

ELEONORA DORI.

Melodramma Tragico, in tre atti.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Plantina.

1847.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

PREFAZIONE

È lecito a' Poeti alterare la storia per far più belli poemi. Ma questa facoltà non è illimitata. Un freno vi è posto da prudenza d'arte, un altro da morale convenienza. Chi il troppo noto diversamente espone, pregiudica alla verisimiglianza di ciò che finge, contrariando la comune credenza; chi fa malvagi i buoni e buoni i malvagi offende l'universale giustizia. E siccome talvolta la prepotenza del teatro che opera su tutti, vince financo la fama storica non abbastanza divulgata, è pericoloso che gli uomini si accorgano poter dipendere il loro buono o cattivo nome nell'avvenire più dalla capricciosa fantasia d'un poeta, che da' propri fatti e dall'imparziale giudizio della storia.

Questo principio di giustizia e di utilità pubblica acquista per ciascuna nazione maggior vigore ove trattisi della reputazione de' suoi valentuomini.

Tale è per noi il caso di Concino Concini, italiano, un de' principali personaggi di questo dramma. Egli nato in Firenze figliuolo ad un Ministro di Francesco de' Medici, e passato con Maria in Francia, da gentiluomo di lei pervenne ivi fino al grado di Maresciallo: seppe governare in torbidi tempi la Normandia, brillò nella Corte, segnalò tra l'armi il suo coraggio, fu stimato da Errico Quarto e preparò Richelieu. La sua qualità di straniero, e più che il proprio nocquegli l'orgoglio della consorte, Eleonora Dori Galigai, fiorentina ancor essa, donna d'alti spiriti, di molti spedienti, ma troppo ambiziosa e facile a far tralucere la coscienza della sua superiorità. L'ingrato Luynes ne approfittò per innasprire gli animi contr'essi, e ne tramò la ruina; ed è probabilissimo che non fosse ne' congiugi colpa alcuna d'infedeltà al sovrano potere, poichè quel loro capitale nemico fece uccidere a tradimento il Maresciallo anzicchè sottoporlo ad un giudizio, e condannò (che vale parlar de' giudici di que' difficili e bui tempi?) la Galigai come strega. E questa probabilità divien quasi certezza, ove si consideri che non pur Siri ed altri italiani, ma accreditati scrittori francesi stessi, fra i quali d'Estrées e Bassompierre, non han temuto di sorgere difensori della fama del Maresciallo.

Ma fosse questa anco dubbia, certo si è che per chiunque è italiano, nome così ingiustamente e con meditato scopo spesso dagli stranieri oltraggiato, debba essere non grato spettacolo su scene italiane il Concini convinto di fellonia; chè non è madre di felloni, almeno in confronto di altre, la nostra terra; e i sommi italiani, e nel servire e nel comandare agli stranieri, sono stati pur troppo ligi a' costoro interessi. Basti per tutti gli esempi un Piccolomini, senza il quale ognun sa quanto stato sarebbe il pericolo dell'Imperio. E pur vogliamo pronunciare quel gran nome, dalle più lontane sponde dell'Oceano a quelle del Mediterraneo! – Bonaparte.

Noi siam d'avviso che a ciò non abbia punto posto mente lo stimabile autore di questo drammatico lavoro, e che, invaghitosi di qualche poema francese, ne abbia voluto, mirando solo al teatrale successo, trasportare in parte le situazioni o gli affetti sulle nostre scene melodrammatiche.

Comunque ciò vada, la Revisione, che in mezzo alla corruzione del moderno teatro tendente in visibil modo a degradare agli occhi dell'uomo fin l'umana natura, non si leggermente, come altri si pensa, qui proibisce o modifica le opere teatrali, avrebbe certo divietato, almeno in questa forma, la rappresentazione dell'*Eleonora Dori*; ben considerando, che, se l'essere stato italiano nocque già tanto al Concini, avrebbe dovuto almanco giovargli per non farne denigrar la memoria ne' teatri d'Italia. Cionondimeno, trovandosi da un lato la poesia già vestita di musicali note, gli artisti cantanti assuefatti a cantar loro parti nella forma in cui erano state scritte, e questa novella musica promessa ed attesa, e dall'altro lato stringendo il tempo di porla in iscena per la prossima cessazione degli obblighi de' principali attori destinati a cantarla, la Revisione ha lasciato che questa fatalità si compisse. Ma, nel cedere alla forza di siffatte contingenze, essa ha voluto che queste parole, premesse al dramma, fossero testimonianza solenne della sua repugnanza a far che ne' pubblici spettacoli cada ignominia sopra uomini che non la meritano, e specialmente sopra illustri italiani.

Il Revisore della Polizia

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è del Maestro VINCENZO BATTISTA.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi per le Scene d'Architettura, Signori *Gaetano Sandri, Giuseppe Castagna, Giuseppe Politi, Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Proprietari degli spartiti in partitura pel Regno gli editori di musica, Signori *Girard e Compagni*.

Direttore e capo macchinista Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Antonio Radice*.

PERSONAGGI.

CONCINO CONCINI, Maresciallo d'Ancre
Signor *Balzar*.

ELEONORA DORI GALIGAI, sua consorte
Signora *Frezzolini*.

GIULIANO DEGLI ADIMARI
Signor *Fraschini*.

DE LUYNES, Contestabile
Signor *Arati*.

ISABELLA, sua nipote
Signora *Cali*.

AMELIA, dama confidente di Eleonora
Signora *Salveti*.

ARMANDO, familiare di Concini
Signor *Rossi*.

ENRICO, congiunto di Luynes
Signor *Benedetti*.

CORI E COMPARSE

Un fanciullo, figlio del Maresciallo e di Eleonora, Dame, Cavalieri, Paggi, Guardie, Popolo, Carcerieri.

L'avvenimento ha luogo in Parigi, nel 1617.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Appartamenti della Marescialla nel Louvre.

Molti signori della Corte, fra cui De Luynes; in fondo paggi, e donzelli: poi Armando.

DE LUYNES e SIGNORI

Olà? Sian presti veltri e destrieri.

I cenni attendano paggi e scudieri.

(Armando attraversa la scena, De Luynes gli va incontro ansiosamente.)

ARMANDO

Della promessa = l'istante appressa!

DE LUYNES

E meco in alto io vi trarrò!

(Sommessamente fra loro: Armando entra sollecito per la parte opposta a quella onde venne.)

DE LUYNES e SIGNORI

Per monti e valli, burroni e selve

Snidar sapremo, ferir le belve...

Cignal protervo, = rapido cervo

A' nostri colpi fuggir non può.

(Si ritirano.)

SCENA II.

La Scena resta vuota qualche momento; s'avanza quindi il Maresciallo seguito da Armando.

MARESCIALLO

Notasti come in volto

Era turbata la mia sposa?

ARMANDO

Ad essa

La subita partenza,

Che da lei vi divide,

Incresce forse.

MARESCIALLO

Altra cagion pavento!...

M'odi. Seguendo la Medicea figlia,

Essa lasciò sull'Arno amato, e amante

Giulian degli Adimari.

Me pur la Francia in quel corteggio accolse...

Arsi allor d'Eleonora... e tal m'avvolse

Benda sugli occhi amor, che simulando

Di Giulian la morte,

La regina interposi, e mia consorte

Fu l'adorata donna. Or!... –

ARMANDO

Proseguite.

MARESCIALLO

Colui...

ARMANDO

Giuliano?

MARESCIALLO

È qui!

ARMANDO

Qui?

MARESCIALLO

Certo io n'ebbi

L'avviso... A me di Normandia fu dato

Il governo, ma infinta

È la partenza.

ARMANDO

Come!...

MARESCIALLO

Il tuo palagio

M'asconderà; vegliante a lei dappresso

Tu rimarrai... fra queste soglie un messo,

Ov'uopo fia m'appellerà... (*Agitato.*)

ARMANDO

Voi dunque,

Signor, temete?

MARESCIALLO

Temo... Ah! dir non l'oso!...

Io l'amo troppo!... e troppo io son geloso!...

Del poter tant'oltre ho spinto

Sol per essa il volo ardito;

Lo splendor di che son cinto

Ho per lei soltanto ambito:

Era d'uopo a farla mia

La viltà d'una menzogna,

Questo labbro il ver mentia

E fui sordo alla vergogna!

Se un delitto si chiedea

Io l'avrei compiuto ancor.

Così vivo in sen m'ardea

Il potente, il cieco amor!

SCENA III.

Cavalieri, e detti.

CAVALIERI

Innanzi che vi tolgano

Pressanti cure a noi,

Deh! non vi gravi accogliere

I nostri omaggi.

MARESCIALLO

A voi

Mercè, Signori. –
(*Poi ad Armando in disparte.*)

Assiduo,

M'udisti, veglierai!
Ove il tremendo dubbio
Volga in certezza... oh, guai!...

ARMANDO

Tacete...

CAVALIERI

Par commosso!...

(*Piano fra loro.*)

ARMANDO

Calmatevi, Signor...

MARESCIALLO

Calarmi?...

ARMANDO

Ah sì!...

MARESCIALLO

No! posso...

ARMANDO

V'osservano costor!

MARESCIALLO

A te non freme l'italo
Bollente sangue in petto!
Saper non puoi che smania,
Che averno è il mio sospetto!
Ah! se tradirmi osarono
Un'empia, un seduttore,
La macchia dell'onore
Col sangue io laverò!

CAVALIERI

Quai lampi di furore
Il ciglio suo vibrò (*c. s.*)

ARMANDO

Ite: del vostro onore
Custode io qui starò.

(*Il Maresciallo parte, seguito da Armando.*)

CAVALIERI

La marescialla.

SCENA IV.

Eleonora, circondata da molte Dame, quindi Amelia, traendo a mano il figlio della Marescialla, e seguita da una Damigella.

(*Tutti i Cavalieri s'inclinano alla Marescialla; essa rende il saluto, e va a sedere presso un tavolino, ove rimane taciturna e pensierosa.*)

DAME

Il fato è largo a voi

Di tutti i doni suoi...

Ah! non vi cinga oscuro

Della tristezza il vel.

CAVALIERI

Che mai la turba?...

(In fondo alla sala, e piano fra loro.)

DAME

Mostrate il bel sembiante

Qual astro scintillante,

Che diradato il nembo

Splende sereno in ciel.

CAVALIERI

Tace l'altera!... (c. s.)

(Amelia conduce il fanciullo presso la madre, a cui esso porge alcuni fiori: la Marescialla lo bacia in fronte, poi fa un cenno alla damigella, che parte con lui.)

AMELIA

Nè del figlio l'aspetto, e le innocenti

Grazie un sorriso ti ponean sul labbro!

ELEONORA

(Sorgendo, e gettandosi fra le braccia di Amelia.)

Dolce amica fedel!...

AMELIA

Perchè sì mesta?

ELEONORA

Aprirmi a te vogl'io.

(Un suo gesto indica alle dame di trarsi in fondo.)

DAMIGELLE

Superba!...

(Piano fra esse.)

ELEONORA

Tutte

Le mie vicende sai... Consorte, e madre,

E fra le cure involta,

A cui m'alzò favor supremo, sparve

Al mio ciglio il passato. Ma inatteso

Un evento... ma un'ombra...

Forse un error, m'ingombra

D'arcano turbamento!

AMELIA

Narra.

ELEONORA

Luynes varcava il regio parco,

E nobile drappello

Avea d'intorno: un cavalier, da quello,

Fuggente sguardo a me volgea... Nel tristo,

Pallido viso di colui!...

(Interrompendosi con un moto d'orrore.)

AMELIA

Finisci.

ELEONORA

Vidi, o veder di Giulian mi parve

Evocato lo spettro dal supremo

Riposo!...

AMELIA

Che favelli!...

ELEONORA

Ancor ne fremo!... –

Avea d'amore infausto

Spente le fiamme appieno,

E se non lieti, placidi

Traeva i giorni almeno!

Quale, a turbar quest'anima,

Qual mai nemica sorte

Toglie obbliate immagini

Ai regni della morte?

M'ingombra una mestizia,

Che non ti so spiegar...

(Ad Amelia con abbandono.)

Ho pieno il cor di lagrime,

Né posso lagrimar.

SCENA V.

Armando, e detti

ELEONORA

Ebben?

(Ad Armando che si è inoltrato inchinandola.)

ARMANDO

Signora, un italo

Di trarsi a voi d'innanzi

Istantemente supplica

L'alto favor.

ELEONORA

S'avanzi.

(Armando accenna ad un paggio d'introdurre l'italiano: il paggio esce.)

Non disse il nome?

(Avvicinandosi ad Armando.)

ARMANDO

Appellasi

Giulian degli Adimari.

ELEONORA

Giulian!... *(Trasalendo.)*

AMELIA

Che fu?...

(Piano ed accostandosi a lei.)

ELEONORA

Deh!...

(Reprimendosi, ed accennando ad Amelia di tacersi. Tutto sfugge al coro, ch'è in fondo alla sala, ma non ad Armando, che ha studiato attentamente ogni moto di Eleonora.)

AMELIA

Pallida

Tutta nel viso apparì!...

ELEONORA

È desso!

AMELIA

Desso!...

ELEONORA

Acquetati...

(Sempre piano fra loro.)

AMELIA

Fu inganno dunque! oh Ciel!...

ELEONORA

(Entro le vene scorrere

Fero m'intesi un gel!...)

(Vive... non è delirio

Che la ragion sorprende.

La tomba al dì lo rende...

Ma perchè trarsi a me?

Fuggi, se nudri o giovine

Una speranza ardita...

Tu ritornasti in vita,

Estinta io son per te!)

AMELIA

(Destin, quel cor dilania;

Strazio puoi tu ben farne

Ma la virtù macchiarne

In tuo poter non è.)

ARMANDO

(Della fortuna stringere

Saprò l'infido crine,

E delle altrui rovine

Farmi sgabello al piè.)

CORO

(Piano fra loro, e con sarcasmo.)

Qual sia favore, o grazia

Chiegga, e l'avrà costui:

Tutto si debbe a lui;

Italo sangue egli è!

SCENA VI.

Giuliano e detti.

ELEONORA

(Eccolo!...)

GIULIANO

(Ha sculto il suo rimorso in fronte!)

(S'inoltra ad un cenno della Marescialla.)

Sperando che in virtù della comune

Patria, vogliate a me chinare benigno

Lo sguardo, oso invitarvi

Alla mia festa nuziale.

(Un movimento di Eleonora.)

Raggiante

Della vostra presenza,

Più gioconda mi fia.

ELEONORA

Signor... l'assenza

Del mio consorte... A me gioir del vostro

Giubilo è tolto... ma felice appieno

Vi spero.

GIULIANO

E tal sarò: d'immenso affetto

M'ama la donna che all'altar conduco!

E fu del ciel mercè: posi altra volta

Amore in tal, che cieca

D'ambizion, d'orgoglio

Ruppe la fede, m'obblìò...

(Con impeto d'ira, che tosto reprime.)

Non voglio,

Nè deggio innanzi a voi parlar d'un'empia,

Che sol disprezzo merta.

SCENA VII.

Schiudesi una porta in fondo, dalla quale si mostra un paggio: gli anzidetti.

PAGGIO *(Rivolto alle Dame, ed ai cavalieri.)*

La reggente

Vi appella.

(Tutti entrano, seguendo il Paggio, tranne Eleonora, e Giuliano.)

ELEONORA *(Rapidamente, e con voce sommessa.)*

In questo lido

Chi mai ti spinse?

GIULIANO

La vendetta: e piena

L'avrò!...

ELEONORA

Giuliano!... Che dici?

GIULIANO

Me pur fra' tuoi nemici
Contar dei tu... Contento a me supremo
Fia nell'imo vederti
Cader da quell'altezza
Per cui, superba, mi tradisti!

ELEONORA

Ah! fui

Tradita io stessa dal mio... fato. A lungo
Ti piansi estinto...

GIULIANO

Che?...

ELEONORA

Lo giuro!

GIULIANO

E quale,

Qual era dell'inganno

L'autor? Parla. —

(La Marescialla, agitatissima e confusa, abbassa gli sguardi.)

Tacendo

L'hai disvelato! Il Maresciallo... Intendo!

Di qual mai tremendo foco

Entro il cor divampo ed ardo!

Ad estinguerlo fra poco

Tutto il sangue del codardo...

(Eleonora vorrebbe interromperlo, ma egli prosegue, spinto sempre più dalla foga di cieco sdegno.)

Oh furor!... menzogna infame

A me dunque t'involò!

Ma, lo giuro, il tuo legame

Con la spada io troncherò!

ELEONORA

Quai, dell'ira il reo consiglio,

Sul tuo labbro accenti spinge?

Egli è padre del mio figlio!...

Nodo eterno a lui mi stringe!...

Vivo, io deggio al mio consorte

Fedeltà, rispetto, amor:

Dovrei, spento, fino a morte,

Abborrirne l'uccisor!

GIULIANO

Me sciagurato!...

(Covrendosi il viso d'ambo le mani, e cadendo su d'una seggiola. Alcuni momenti di silenzio.)

ELEONORA

(Accostandosi a lui, e con tuono dimesso, qual di persona che domandi favore.)

Subito

All'ira ed al sospetto;

Un cor geloso palpita

Del mio consorte in petto.

GIULIANO

Finisci.

ELEONORA

Oh! s'egli penetra

Che qui dimori!

GIULIANO

Ebbene?...

ELEONORA

Compir le nozze, e riedere

Alle natali arene

Tu devi.

GIULIANO

Che!...

ELEONORA

Lo impongono

La pace, il mio decoro.

GIULIANO

Destin funesto!...

ELEONORA

Arrenditi...

Vedi, al tuo piè l'imploro,

Se brami... *(In atto di prostrarsi.)*

GIULIANO

Ah! no...

(Fermandola. Odonsi ripetuti suoni, che annunziano la partenza per la caccia.)

ELEONORA

Degg'io

Lasciarti...

GIULIANO

(Ah! reggi, o cor!)

ELEONORA

Solo un eterno addio

Dirti mi lice ancor.

Tu m'udisti... ah! vanne altrove...

La mia prece al cor ti scenda...

Ch'io non oda più tue nuove,

E felice il Ciel ti renda.

Sì, costanza, e d'empio fato

Vincerai l'avversità...

Se l'amor fu sventurato,

La virtude nol sarà.

GIULIANO

Sì, fuggirti, o donna, io giuro...

Mio destino è un sol tuo detto...

Un deserto, un antro oscuro

Darà breve a me ricetto...

Dall'ambascia oppresso, affranto
Terra ignota in sen mi avrà...
Nè una stilla del tuo pianto
Quella terra bagnerà!
(Partono da opposte vie.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Stanze riposte, nel palagio di De Luynes.

De Luynes, Enrico, ed altri suoi congiunti.

CONGIUNTI

Adunque gli alteri?...

DE LUYNES

Più scampo non hanno.

CONGIUNTI

L'aguato?

DE LUYNES

Fu teso.

CONGIUNTI

Ed essi?...

DE LUYNES

Morranno!

Cadrà della festa tra il giubilo e il riso

Il colpo tremendo che l'odio apprestò:

Qual orrido nembo, che surse improvviso,

Al par d'un incendio, che ratto avvampò!

SCENA II.

Armando, e detti.

ARMANDO

Contestabil...

(Arrestandosi dal parlare, vedendo i congiunti.)

DE LUYNES

Parlate: Ognuno è a parte

Qui dell'arcano.

ARMANDO

Le rapite carte

Eccovi.

(Traendo un portafoglio, che porge a De Luynes.)

DE LUYNES

A tanto assalto

il Maresciallo, schermo

Far non potrà.

ARMANDO

Le ascose

Pratiche inique con l'Ibèro, appieno

Manifeste son ivi.

DE LUYNES

E quell'ardita

A splendida ne invita

Festa notturna!

ENRICO

Ella smentir s'avvisa,
Con simulata gioja,
Il sordo bisbigliar che annunzia omai
La sua caduta.

DE LUYNES

Vadasi.

SCENA III.

Isabella, e detti.

(Ella si getta fra le braccia di Luynes: ha gli occhi molli di pianto, ed un foglio tra mani.)

DE LUYNES

Nipote!...

Piangesti!

ISABELLA

Ah! leggi...

DE LUYNES

Note

Son del tuo sposo!

(Gettando uno sguardo sul foglio che Isabella gli porse.)

ISABELLA

Del mio sposo!... Leggi.

DE LUYNES

“Il nostro imene in ciel scritto non era!...

Meglio quest'alma interrogai... nè volli

Misera farti. – Lascero la Francia.

E forse il mondo al nuovo dì... Son'io

Ad ogni amor spento per sempre! – Addio,

Giulian degli Adimari.

ISABELLA

Eternamente

Dannata al pianto io fui!...

(Cadendo sopra una sedia.)

ARMANDO

Giulian diceste!... Ah! l'italo è costui

Che viva in cor del Maresciallo accende

Ira gelosa.

ISABELLA

Oh Ciel!... *(Balzando in piedi.)*

DE LUYNES

Così ne offende!...

Pur tutti egli possiede

I miei segreti!... Ma che val? Si compia

L'opra: un'esperta man tra questi fogli

Brevi parole intruda, e l'abborrita

Donna fia colta dalla scure.

CONGIUNTI

Andiamo...

DE LUYNES

All'invitata festa

Vieni... meco t'affretta...

Festa sarà di morte, e di vendetta.

ISABELLA

Ah! sì... – Tradisti, o perfido

Un sacro giuramento...

Mi costa amare lagrime

Il nero tradimento!...

Ma lagrime di sangue

A te costar dovrà!

GLI ALTRI

Veder l'indegna esangue

Gioja per te sarà.

E lagrime di sangue

L'infido spargerà.

(Partono.)

SCENA IV.

Magnifica sala negli appartamenti del Maresciallo, vagamente illuminata: il proscenio è circondato da ricche drapperie, formando un sito atto ad appartarsi dai fragori della festa.

(Molti gruppi di Dame, e Cavalieri, alcuni de' quali mascherati, traversano la scena.)

TUTTI

Il fren disciolgasi = all'esultanza...

Mentre ancor fervida = regna la danza,

E del suo giubilo = avidi ancor,

Venga a sorprenderci = il nuovo albor,

UNA DAMA

Nè più gioconda, nè al par di questa

Giammai fu splendida alcuna festa!

UN'ALTRA

E stolte voci dicean vicina

La sua caduta, la sua rovina!

UN CAVALIERE

Forse le voci stolte non furo!...

È di procelle grave il futuro!

LA PRIMA DAMA

D'un vel gli eventi coperse il cielo;

Follia sarebbe toccar quel velo.

UN ALTRO CAVALIERE

All'avvenire non ponga mente

Quei che sorridere vede il presente.

TUTTI

Il fren disciolgasi... ee. ec.

(Entrano nelle contigue gallerie, da cui odonsi festivi suoni.)

SCENA V.

Eleonora avanzandosi con qualche agitazione, seguita da un uomo in dominò.

ELEONORA

Ebben, signor, qual grave arcan dovete

Palesarmi?... e chi siete?...

GIULIANO

Conoscimi... *(Gettando la sua larva.)*

ELEONORA

Giulian... Tu che giurasti

Fuggir da me per sempre?

(In atto di ritirarsi.)

GIULIANO

Odi... t'arresta...

M'è testimone il ciel, che più d'amore

Favilla non m'accende...

Per me non sei che un'infelice suora...

Vengo a salvarti!

ELEONORA

E qual periglio?...

GIULIANO

Estremo!

ELEONORA

Parla...

GIULIANO

Ti rugge intorno

Orrido nembo! Pria che sorga il giorno,

Se non t'involi, tratta

Sarai fra ceppi, e del fellon tuo sposo

Qual complice dannata...

– Raccapriccio! – alla scure!

ELEONORA

Oh ciel!... Che dici?...

GIULIANO

Il ver, pur troppo! Io stesso, che bramai

Cieca vendetta, io stesso congiurai

La tua rovina... Ma lo scampo è presto:

Col figlio tuo, la tua fedele Amelia

Ne' giardini ti aspetta...

Da questo suol, con essi

Parti veloce...

ELEONORA

Ma...

GIULIANO

L'indugio è morte!...

ELEONORA
Fuggasi...

SCENA VI.

Il Maresciallo, Armando, e detti.

MARESCIALLO

No, malvagi...

(Presentandosi da una porta segreta, e lasciando cadere il mantello di cui s'avvolgeva: Armando, ch'era seco, entra rapidamente nelle stanze attigue.)

GIULIANO

Esso!...

ELEONORA

Il consorte!...

MARESCIALLO

Sì, quello io son! Deludervi
Seppe, alme inique, il Cielo!

ELEONORA

Come!... Oseresti credere?...

MARESCIALLO

Spergiura, è sciolto il velo!...
Ambo tremate!

ELEONORA

Ascoltami...

T'accieca error funesto...

MARESCIALLO

E non ti colsi, o perfida,
Pronta a fuggir con questo
Vil traditor?...

GIULIANO

Che!...

(Ponendo la mano sull'elsa.)

ELEONORA

Frenati...

GIULIANO

Io vile? io?... Se lo scampo
D'un'infelice vittima
Non frapponesse inciampo
All'ira, che terribile
Ribolle in questo cor,
Tu qui cadresti esanime
Ribaldo mentitor!

MARESCIALLO

E aggiungi?

(Mettendo a sua volta la destra sull'elsa: Eleonora avvinghiasi ad esso tenacemente per trattenerlo.)

Olà?... *(Chiamando.)*

ELEONORA

Deh! quetati...

MARESCIALLO

Olà?...

ELEONORA

Ti queta...

MARESCIALLO

Infida! (*Respingendola.*)

GIULIANO

Te perdi, o troppo incauto,

E lei!...

SCENA VII.

Guardie, Cavalieri, Dame, Isabella, e detti.

DAME

Che fu?...

CAVALIERI

Quai grida?...

CORO

Il Maresciallo!...

MARESCIALLO

Guardie...

ISABELLA

(*Indegni!...*)

(*Lanciando un guardo sovra Eleonora e Giuliano.*)

MARESCIALLO

Strascinate

Dentro il più nero carcere,

Quel traditor.

(*Le guardie sono in procinto di eseguire il cenno; allorchè De Luynes s'avanza dal folto de' cavalieri.*)

DE LUYNES

Fermate,

Costoro, io vi comando,

Di trarre in ceppi.

(*Additando al Maresciallo ed alla Sposa.*)

GIULIANO

(*Ahime!...*)

MARESCIALLO

Stolto!...

CORO

Fia vero?...

DE LUYNES

Il brando.

Ceder lo devi a me.

(*Gli presenta un ordine in iscritto. Analoga sorpresa. Il Maresciallo resta annichilito: tutti gli sguardi son volti ad esso.*)

MARESCIALLO

(Qual uom che vide il fulmine
Dappresso a lui caduto
Tal io rimasi attonito,
D'ogni baldanza muto! –
Se il mio non è delirio,
Se il vero intendo, e scerno,
Ah! meglio che l'averno
S'aprisse innanzi a me!)

ELEONORA

(In quel terror l'indizio
Non è dell'innocenza!...
Io leggo in quel silenzio
D'entrambi la sentenza!...
Orrendo, arcano brivido
In mezzo al cor mi piomba!...
Aperta già la tomba
Mi veggo innanzi al piè!)

GIULIANO

(Il colpo invan distogliere
Dal capo suo tentai...
Più di salvar la misera
Non ho speranza omai...
Inefficaci lagrime
Quest'occhi spargeranno?...
Solo morir d'affanno
Sarà concesso a me!)

ISABELLA

(So che l'infido ha l'anima
Oppressa dal tormento,
Ed il piacer già sento
Della vendetta in me!)

DE LUYNES e CORO

(Il raggio alfin si ottenebra
Che vi splendea sul crine!
L'orgoglio vostro alfine
Condegna ottien mercé!)

DE LUYNES

Ite or dunque.

(Alle guardie, che circondano Eleonora ed il Maresciallo.)

MARESCIALLO

A me qual fallo

Dì, s'appone?

DE LUYNES

Maresciallo,

Tu l'ignori? Le tue brame
Far vo paghe. Quanto or dico

Odan tutti. Quest'infame
Tentò venderci al nemico!

CORO

Oh perfidia!... Oh scellerato!...

DE LUYNES

Ha costei dell'attentato

Parte iniqua. *(Accennando la Marescialla.)*

DAME

Voi!...

(Scostandosi da essa, con isdegno.)

ELEONORA

(Che sento!...)

GIULIANO

Ella no...

DE LUYNES

Tant'osi? Or va...

D'ambo il nero tradimento

Un giudizio proverà.

DE LUYNES, ISABELLA e CORO

(Accerchiando i prigionieri, e con accento di tutta indignazione.)

Traditori, sul capo de' rei

Veglia il Cielo, e scompose la trama!

Traditori al supplizio vi chiama

Il dover violato e la fè.

GIULIANO

(Giusto Ciel, non soggiaccia costei

Al poter di nemici tremendi:

D'una madre la vita difendi;

Non riman più speranza che in te)

MARESCIALLO

(Ah! quel sangue versar non potei,

Ed il palco s'innalza, m'aspetta...

Non la vita, lasciar la vendetta

É supplizio tremendo per me!)

ELEONORA

(I suoi giorni, Signor, non i miei

A te chiede quest'alma gemente...

Viva il padre, pel figlio innocente,

E la scure percuota sol me.)

(Le guardie si allontanano coi prigionieri: Giuliano parte nell'estrema desolazione: Luynes, ed Isabella gioiscono.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Carceri della Bastiglia.

Eleonora, tutta immersa ne' suoi pensieri, siede in un canto. S'apre nel fondo una porta, dalla quale un custode introduce il Maresciallo, quindi si ritira.

ELEONORA

Non m'inganno!... Tu stesso?...

MARESCIALLO

Io, sì. Chiesi, e concesso

M'era il vederti, pria

Del giudizio fatal, ch'ambo ne attende.

Sulla mia testa pende

La scure, ma crudele

Più della scure, gelosia mi squarcia

Il cor... Forse alla prima

Potrei sottrarmi...

ELEONORA

Che!

MARESCIALLO

Furtivamente

Un custode mi porse

Questo foglio.

ELEONORA

(Leggendo il foglio che le diede il Maresciallo.)

D'apirti

Si tenterà la via,

Fra l'ombre, alla salvezza.

MARESCIALLO

Io scelgo morte,

Se fui tradito.

ELEONORA

Ah! No... M'odi o consorte. —

Giulian... che più non t'è rival, tramato

Avea co' nostri barbari nemici

Perderci entrambi; ma rimorso il punse,

L'arcan mi disveló... Fuggir col figlio

Al vicino periglio

Era mio senno... Tu d'ingiusto ardendo

Furor geloso... con la mia volesti

La tua rovina.

MARESCIALLO

O donna... il ver dicesti?...

ELEONORA

Sì, come il cielo quest'alma è pura:

E la tua sposa al Ciel lo giura,

Su me... sul figlio piombi, s'io mento,

La sua vendetta, il suo rigor.
Credi al terribile mio giuramento...
A queste lagrime... che sparge il cor.
MARESCIALLO
(Arcana possa hanno quei detti!...
Quel pianto estingue i miei sospetti!...
Tropo quel giuro, troppo fu santo
Non fu sacrilego, non mentitor.
A scelleragine orribil tanto,
No, d'una madre non giunge il cor.)
(Ritorna il custode, seguito da molte guardie.)
Ah!... l'ora del giudizio!...

ELEONORA

Si vada...

MARESCIALLO

In me soltanto
Pena cadrà terribile,
Te d'innocenza il manto
Cinge...

ELEONORA

Che parli? Un odio
Tremendo, già segnato
In cifre incancellabili
Di sangue ha d'ambo il fato!

MARESCIALLO

(Cacciandosi disperatamente le mani fra capelli.)
Ella fuggiva, io stolto,
Perduta io l'ho con me!...
Oh! prima un fulmin colto
M'avesse!...

ELEONORA

Taci... Ahimé!...

MARESCIALLO

(Nella più viva agitazione.)
Se più la rea calunnia
Dell'innocenza è forte,
Se meco sul patibolo
Verrai condotta a morte,
Non maledirmi, o vittima
Del cieco mio furor...
(Cadendo a piè di lei.)

ELEONORA

Se teco a rio supplizio
Verrò condotta anch'io,
A te perdono, abbracciarmi
Padre del figlio mio...
E tu pietade, e grazia

Concedi a lui, Signor!
(Partono fra le guardie.)

SCENA II.

Sala gotica. Sulla destra gran porta, che mette all'Aula del giudizio, vegliata da molte guardie: altra porta sull'opposto lato, ed ingresso nel fondo.

(S'avvanza Giuliano; il suo volto è tramutato, il petto anelante d'ansia mortale.)

Il giudizio tremendo

Ivi ha loco!... nè può fra quelle soglie

Vivente alcuno penetrar...

(Accostandosi verso la porta a destra.)

Nel seggio

Degli accusati, ah! veggio

La misera!... – il più fero, il più temuto

De' suoi nemici, accusator le siede

A fronte! – Qui straniero

» A tutti, tranne ai mostri.

» Che gli strumenti fur di sua rovina,

Solo, d'ogni possanza

Nudo, pur troppo, a pro dell'infelice

Cui minaccia la scure,

Nulla, nulla poss'io... morir neppure!

Se un crudo nemico, ad ogni momento,

In sen mi vibrasse acuto pugnale,

Sentir non potrei l'atroce tormento

Di questa incertezza penosa, mortale! –

Non tace il silenzio dell'ore funeste!

Ha voci che accrescono la tema, il dolor! –

Ahi! nega il terrore, che tutto m'investe,

Le lagrime al ciglio... i palpiti al cor!...

(Ritorna presso l'Aula, rimanendo ivi in ascolto.)

Una calma ferale

Regna d'intorno! (Pausa.)

Odo una voce, quale

Dal fondo de' sepolcri

Uscita!... La sentenza

Legge!

(Trema dal capo alle piante: poi come ripetendo le parole che ascolta.)

Son condannati.

Ambo alla scure. – Oh cielo!...

(Retrocedendo inorridito.)

Ambo!... Spietati!...

Non è, non è... colpevole non puote

Esser costei... Deh! si rivochi...

(Fuor di senno, e slanciandosi per entrare nell'Aula.)

SCENA III.

De Luynes, seguito da un drappello di guardie, ed avendo fra mani la sentenza.

DE LUYNES

Stolto!...

Che ardisci?

(La porta dell'Aula vien chiusa.)

Per te stesso

Trema! Cadute appena fian de' rei

Le inique teste, dei

Sgombrar da questo suolo.

GIULIANO

E tratti al palco

Verran?...

DE LUYNES

Siccome albeggi!

(Mostrando la sentenza, in aria di trionfo.)

GIULIANO

Empio!

(Cadendo, quasi tramortito, su d'un seggio.)

DE LUYNES

(Alle guardie che sono in fondo.)

Scacciato,

Guardie, sia di costà quell'insensato.

(Si allontana per l'altra porta laterale.)

GIULIANO

(Sorgendo, e nella massima desolazione.)

Tal serbata orrenda sorte

Era dunque all'infelice!...

Quel dolor che non si dice

L'alma oppresse, il cor spezzò!

Al supplizio della morte

Fia condotta la tradita!...

Al supplizio della vita

Sulla terra io rimarrò!

GUARDIE

Esci omai da queste porte...

Tal, chi puote, comandò.

(Giuliano parte, qual uomo annichilato dalla forza della sventura.)

SCENA IV.

Vestibolo terreno delle prigioni, con porta chiusa nel fondo, ed altre laterali, munite di Guardie.

Odesi dall'interno il seguente

CORO

Su l'alma, o Nume, che in breve lascia

Questa mortale vita d'ambascia,

Piovi una stilla, un raggio spandi
Dell'infinita, diva bontà.
Non ha la terra colpe sì grandi,
Che sian più grandi di tua pietà.

SCENA V.

Eleonora, vestita di gramaglia, e circondata di guardie, s'avanza lentamente.

Umane sorti! Al riso
Il pianto, ed alla gioja
Sta vicino il dolor!... Talvolta pare
Gli omaggi all'alba, al tramontar la scure!
E la scure m'aspetta!... e del consorte
Il fato ignoro!... Ma la notte al breve
Suo termin volge... il gran momento avanza!...
Si preghi.

(Si pone in ginocchio, e resta assorta lungamente in tacita preghiera. Ad un tratto odonsi più colpi d'archibugio; ella balza in piedi esterrefatta.)

Ah!... Qual mi corse
Raccapriccio per l'ossa!
Ho d'arcano terror l'alma percossa!...
Or che tutta m'è d'uopo
La mia costanza! No, de' rei la tema
Non mi scorgano in fronte
Le turbe spettatrici...
Saria nuovo trionfo a' miei nemici.
La morte, e non l'infamia
Sul capo mio discenda.
Mi reggi tu, confortami
In ora sì tremenda,
Riempi questo spirito
Tutto, Signor, di te.
Il volgo, a rio spettacolo
Intorno a me raccolto,
Cader mi vegga intrepida,
Con l'innocenza in volto;
E l'ara della gloria
Il palco sia per me!

SCENA VI.

De Luynes, e detti.

DE LUYNES

Donna, ebbene? Di me chiedeste.

ELEONORA

Mi svelate del consorte

Il destin.

DE LUYNES

Che val?

ELEONORA

Potreste,

O signor, dappresso a morte

Lieve grazia pur negarmi?

DE LUYNES

Ei fuggia, ma le veglianti

Guardie in esso han volte l'armi...

Più non è.

ELEONORA

– Fra pochi istanti

Non ti resta, o figlio mio

Altro appoggio che l'Eterno! –

Sacro, ed ultimo desio

Or s'appaghi: al sen materno

Ch'io l'annodi.

DE LUYNES

A me non lice...

L'alba surse... giunta è l'ora...

(La sinistra luce si fa via per alcune finestre praticate sull'alto, e difese da spranghe di ferro: intanto si ascoltano dall'esterno grida popolari, che ripetono: Ecco il giorno!)

(Ad un cenno di De Luynes la porta vien dischiusa, ed il feroce corteo circonda la vittima.)

SCENA VII.

Il popolo, dal fondo della scena, e detti.

ELEONORA

Più infelice

Madre in terra fu sinora?

Vado a morte, e il figlio pria

M'è vietato benedir!...

SCENA ULTIMA.

Giuliano, col figlio di Eleonora, e detti.

GIULIANO

(Aprendosi la strada fra mezzo la calca.)

No, che il Cielo... il Ciel t'udia...

ELEONORA

Figlio!...

(Con la voce del cuore, e le braccia tese verso il fanciullo.)

GIULIANO

È pago il tuo desir...

(Giungendo trafelato, e ponendo il figlio tra le braccia materne. Essa lo stringe in lunghi amplessi, e lo copre di lagrime e di baci, non potendo profferir parole. Tutti ne sono commossi.)

ELEONORA

Spargi sull'innocente
La grazia tua suprema...
Questa la prece estrema
È d'un materno cor...
» Dal trono tuo clemente
» Accoglila Signor! –
Ah! tergi, o caro il ciglio...
La madre tua non muore...
Vita nel ciel migliore
Quest'alma mia vivrà...
Un giorno, amato figlio,
Ci rivedrem colà!

GIULIANO

(Accostandosi al fanciullo.)
L'amerò qual s'ama un figlio...
(Ho nel sen di morte il gel!...)

CORO

La pietade in ogni ciglio
Ha di pianto steso un vel!...
(Battono le ore.)

DE LUYNES

Guardie, olà?... *(Le guardie si avanzano.)*

ELEONORA

(A Luynes con accento solenne.)
V'è un'altra vita!

Figlio... addio... t'aspetto in... ciel...
(Facendo uno sforzo indicibile per distaccarsi il figlio dalle braccia, cade al suolo bocconi.)

DE LUYNES e CORO

Sembra estinta!...
(Accorrendo verso lei.)

GIULIANO

L'ha rapita
Alla scure forse il ciel!

FINE.

MEROPE

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Giovanni Pacini – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1847

PERSONAGGI E INTERPRETI

POLIFONTE	Francesco Gionfrida (basso)
MEROPE	Marianna Barbieri-Nini (soprano)
EGISTO	Gaetano Fraschini (tenore)
POLIDORO	Marco Arati (basso)
ISMENE	Anna Salvetti (mezzosoprano)
IPPARCO	Domenico Ceci (tenore)

MEROPE|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|ATTO I. L'UCCISO E L'UCCISORE|ATTO II. IL CINTO|ATTO III. LA BIPENNE|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1847.

Epoca di composizione: primavera-estate 1847.

Presentazione ai censori: 24 agosto 1847.

Prima rappresentazione: 25 novembre 1847.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: L'UCCISO E L'UCCISORE.

Inginocchiata sulla tomba, Merope piange il marito e i figli che sono stati uccisi da Polifonte (fratello del marito) con l'intento di usurpare il trono. Ismene la consola, ricordandole che sono già trascorsi quindici anni dalla notte dell'eccidio e che un figlio è sopravvissuto alla strage. Merope le confida che proprio quel figlio ha acutizzato il suo dolore poiché Polidoro (l'uomo che lo ha accolto ed allevato) le ha inviato una lettera dove scrive ch'egli è scomparso da Elide, senza lasciare traccia. Il rimbombo di una fragorosa musica interrompe il dialogo. (I, 1)

Nella reggia Polifonte festeggia i suoi quindici anni di regno, ma il popolo rimpiange il precedente sovrano (I, 2). Sebbene si presenti austero e superbo, egli teme il nipote sopravvissuto, (I, 3). Giunge Ipparco e gli riferisce che la sua spedizione ad Elide per eliminare il ragazzo non ha avuto successo, poiché questi è scomparso dalla casa di Polidoro (I, 4).

Alcuni soldati conducono da Polifonte uno straniero che ha appena ucciso un uomo. Interrogato, egli racconta di aver agito per difesa: mentre camminava sulla spiaggia, uno sconosciuto aveva cercato di rubargli il cinto, lui aveva opposto resistenza, l'altro aveva estratto un pugnale e lui glielo aveva prontamente tolto di mano e conficcato nel cuore. Polifonte ordina di condurlo in prigione (I, 5), ma arriva Merope che, impressionata dai suoi lineamenti, gli pone ulteriori domande. Egli dice di esser nato ad Elide e di aver spesso ascoltato dal padre in lacrime la storia di lei, regina di Messene. Lei gli chiede se suo padre fosse Polidoro, ma lui risponde che è Nicia. Seppure delusa, ella si sente invadere dalla pietà e promette d'aiutarlo (I, 6).

ATTO SECONDO: IL CINTO.

Polifonte è angustiato al pensiero che l'erede al trono sia vivo (II, 1). Ipparco gli si avvicina esultante poiché ritiene che il figlio di Cresfonte sia il ragazzo catturato e si dichiara disposto a svenarlo (II, 2). Polifonte è talmente felice da doversi ritirare nelle stanze vicine (II, 3).

Nella notte, Merope è raggiunta da Ismene che le annuncia l'arrivo di uno straniero che vorrebbe vederla: è Polidoro e le consegna il cinto insanguinato trovato sulla spiaggia. Lei pensa che lo straniero le abbia ucciso il figlio ed esorta Polidoro a fuggire da Messene per mettersi in salvo (II, 4). Rimasta sola, piange. Polifonte va da lei e le promette che il ragazzo sarà giustiziato all'alba (II, 5). Poco dopo, Ipparco conduce il prigioniero sulle tombe dei Cresfonte per immolarlo; lui è scosso da un brivido e rende omaggio al buon re (II, 6). Il popolo si raduna lì accanto e Polifonte annuncia l'esecuzione, ma Egisto s'inchina ai piedi di Merope per chiederle perdono del gesto compiuto involontariamente e lei rimane sconvolta, afferra il pugnale di Ipparco, lo alza per colpire e viene bloccata dalla voce di Polidoro che grida essere quello suo figlio (II, 7). Merope ed Egisto s'abbracciano, ma Polifonte ordina alle guardie di arrestare Polidoro e il ragazzo; Merope lo implora di liberarli e lui accetta a condizione che lei lo sposi (II, 8).

ATTO TERZO: LA BIPENNE.

Nella torre in cui è rinchiuso, Egisto medita su come vendicare le ingiustizie subite dalla sua famiglia reale (III, 1). Polidoro va ad annunciargli che la madre lo ha salvato, accettando di sposare Polifonte e gli chiede di partecipare al rito nuziale. Lui s'infuria e giura vendetta (III, 2). Arrivano le guardie per condurlo al rito oppure al patibolo. Polidoro l'implora e lui accetta di unirsi al corteo (III, 3). I sacerdoti, i soldati e il popolo affollano il tempio di Ercole e le strade adiacenti (III, 4), mentre gli sposi si avvicinano all'ara (III, 5). Quando arrivano Egisto e Polidoro ha inizio il rito. All'improvviso, Egisto afferra l'ascia bipenne di un sacerdote e si lancia su Polifonte, uccidendolo d'un colpo. Il popolo esulta (III, 6). Ipparco e le guardie fuggono, inseguiti da Egisto. Merope grida al popolo di proteggere suo figlio e poi sviene tra le braccia di Ismene. Si riprende poco dopo, al grido della folla per la vittoria di Egisto (III, 7). Madre e figlio s'abbracciano, tra l'esultanza generale (s.u.).

MEROPE.

Tragedia lirica in tre atti.

ATTO I. L' UCCISO E L' UCCISORE.

ATTO II. IL CINTO.

ATTO III. LA BIPENNE.

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO S. CARLO.



N A P O L I

Dalla Tipografia Glantina.

1847.

Le copie non munite del presente bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

Merope! Dopo le tragedie sovrane (di Maffei, di Voltaire, e di Alfieri) che portano in fronte questo nome, più che ardire, stoltezza sarebbe ritentare il subbietto: ma le scene lo ridomandavano alla musica, se non alla poesia; e però invitato di cooperare a tal uopo, m'indussi al presente qual siasi lavoro; e posto nella condizione di aggiudicare il pomo alla più bella, trascelsi a mia scorta la Merope dell'Astigiano. Ove per avventura me ne fossi talvolta soverchiamamente discostato, spero che m'abbia indulgenza chi ponga mente alle severe leggi del Melodramma, ed alle sue molteplici esigenze, più d'ogni legge inflessibili.

SALVADORE CAMMARANO

La Musica è del Maestro CAV. GIOVANNI PACINI, al servizio di S.A.R. il Duca di Lucca.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Angelo Belloni*.

Scenografi per le Scene d'Architettura, Signori *Gaetano Sandri, Giuseppe Castagna, Giuseppe Politi, Vincenzo Fico*.

Scenografo ornamentista, Sig. *Giuseppe Morrone*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Tutte le scene di Paesaggio sono di esecuzione del Sig. *Leopoldo Galluzzi*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Proprietari degli spartiti in partitura pel Regno gli editori di musica, *Signori Girard e Compagni*.

Direttore e capo macchinista, Sig. *Raffaele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

Direttore, appaltatore dell'illuminazione, Sig. *Antonio Radice*.

PERSONAGGI.

POLIFONTE

Signor Gionfrida.

MEROPE

Signora Barbieri-Nini.

EGISTO,

Signor Fraschini.

POLIDORO

Signor Arati.

ISMENE,

Signora Salvetti.

IPPARCO

Signor Cesi.

CORI e COMPARSE

Sacerdoti, Grandi del regno, Duci e soldati, Ancelle di Merope, Popolo.

L'avvenimento ha luogo in Messene.

ATTO PRIMO.
L'UCCISO E L'UCCISORE.
SCENA PRIMA.

Interno della tomba dei Cresfonti.

Merope genuflessa, ed abbracciando l'urna che serra le ceneri del suo consorte: le sue donne, fra le quali è Ismene, gemono a lei d'intorno.

ISMENE e CORO

Tacita, immota sul cener sacro

Ahi! la diresti un simulacro,

Se non che viva la mostra il pianto

Che il ciglio intanto = le sparge in sen!

Eppur, le lagrime al suo tormento

Sfogo non sono, sono alimento!

È quel dolore, dolor mortale!

Tempo non vale = a porvi un fren!

ISMENE (*Accostandosi a Merope, e cercando di scuoterla.*)

Regina?

MEROPE (*Sorgendo.*)

Oh! chi regina osa nomarmi

Qui, dove il crudo Polifonte ha seggio,

Che i figli miei, che il mio regal consorte

Svenò?

ISMENE

Da quella rea notte di morte

Omai tre lustri eterni

Son corsi, e in te l'affanno

Mai non scemò!... Che parlo?

Molte lune volgean, che più si rese

Disperato il tuo pianto!

(*Abbassando la voce, qual chi parla altissimo segreto.*)

Pur madre ancor tu sei!

MEROPE (*Vivamente commossa.*)

La mia ferita

Crudel toccasti!...

ISMENE

Che vuoi dir?

(*Tutto il dialogo non è ascoltato dalle altre donne, rimaste in fondo alla scena.*)

MEROPE

Nepote

Del fido, che serbava

L'ultimo de' Cresfonti,

Del mio dolor le più riposte fonti

Ben conoscer puoi tu. – Tristo mi giunse

Di Polidoro un foglio!

ISMENE

Ebben?...

MEROPE

Dal tetto,

Ove in Elide crebbe, il giovinetto
Disparve!

ISMENE

Oh numi!...

MEROPE

Per le greche piagge,

Di lui cercando, move
L'infelice vegliardo... I miei terrori
Come narrarti? In lunga ambascia traggo
I giorni!... offron le notti all'agitato
Pensier tremendi sogni!...

ISMENE

Oh acerbo stato!

MEROPE

Or io lo veggio, ah! misera!
Sotto mendiche spoglie,
Scacciato fra le ingiurie
Da grandi, altere soglie!
Or chiuso in atro carcere,
Avvinto di ritorte!
In tempestoso pelago
Lottante or con la morte!
Or colto da un sicario,
Che il ferro in lui vibrò!...
Chi non è madre, intendere
Le pene mie non può!
(*Odesi il rimbombo di fragorosa musica.*)
Che fia?... Giulivo suono
Intorno, intorno echeggia!

CORO

Dell'usurato trono
Quel mostro il dì festeggia.

MEROPE

È ver!... (*Come rammentandosi.*)

– Dall'urna un fremito

Si leva... e giunge a me!...

Ahi! le commosse ceneri

Son del tradito re!

(*Ascoltansi novellamente i suoni.*)

Ah! le divine folgori (*Prorompendo.*)

Eterni Dei che fanno?

Punito ancor non ànno,

Percosso il reo non fu?

Se tollerar quell'empio

In trono ancor potete,

Falsi, bugiardi siete,
E Dei non siete più!
ISMENE e CORO
O Ciel, sì fere smanie
Calmar non puoi che tu.
(*Merope parte; tutte la seguono.*)

SCENA II.

Atrio della reggia.
Tra il giulivo fragore di bellici strumenti s'avanzano i Soldati di Polifonte: il Popolo rimane in fondo.
SOLDATI
Omaggio al principe
Al pro guerriero
Il Sol di giubbilo
Surse foriero:
Tutta Messenia
Lo salutò,
D'ilari trombe
Tutta echeggiò!
POPOLO
(O degli Eraclidi
Germi divini,
Tutti vi spensero
Feri destini!
E di sue lagrime
Chi ognor v'amò
Le vostre tombe
Bagnar non può!)

SCENA III.

Polifonte, circondato da guerriera pompa, e detti.
POLIFONTE
Popolo di Messene,
Prodi guerrieri, sol brev'ora i ludi
Han posa: come il divo
Rettor del giorno oltre il meriggio varchi,
Il premio fia conteso
Delle rapide bighe, e tutto speso
In gioja il dì. (Gioja!... Mentirla è forza!
Un figlio di Cresfonte
Allo scempio sfuggì... molti sull'orme
Del giovanetto miei seguaci ho spinto...
Pur tarda il nunzio che lo dica estinto!
O voi dell'Erebo
Temuti Dei,

Ah! voi traetelo
Fra lacci miei.
Quando l'improvvido
Spento saprò,
Un'ecatombe
V'immolerò.)

CORO

Omaggio al principe,
Al pro guerriero:
Il Sol di giubbilo
Surse foriero:
Tutta Messenia
Lo salutò,
D'ilari trombe
Tutta echeggiò!

SCENA IV.

Ipparco, e detti.

IPPARCO

Signor?... *(Giungendo frettoloso.)*

POLIFONTE

Tu riedi alfin!...

(Ad un cenno di Polifonte, tranne Ipparco, tutti partono.)

Quai nuove arrech?...

Fallir gl'indizj?

IPPARCO

Non fallir.

POLIFONTE

Tu dunque?...

IPPARCO

Tra le feste solenni,
Che ad Alfeo tauriforme Elide sacra,
Nel vecchio Polidoro
M'avvenni...

POLIFONTE

Ed era seco

Il giovin che tremar fa la corona
Sul mio crin?

IPPARCO

V'era. Il tetto

Loro cauto spiai; quindi protetto
Da' miei, come fu sparso il vel notturno,
A vibrare il gran colpo
Ivi tornai... Ma vôte
Eran le soglie!

POLIFONTE

Vôte!...

IPPARCO

Il giovinetto

Più non apparve in Elide, nè dato

Mi fu traccia o novella

Per tutta Grecia rinvenirne!

POLIFONTE

Oh rabbia!...

Certo quel vecchio scaltro, del periglio

Accorto, ne deluse! – Avrò consiglio

Dal tempo.

IPPARCO

Ed io frattanto?...

POLIFONTE

Alle prigioni

Veglia: i sospetti amici

Di Merope colà giaccion sepolti

Vivi; lo sai!

(Ipparco esce da un lato, Polifonte s'incammina dall'altro.)

SCENA V.

Egisto, fra Soldati, e detto.

POLIFONTE

(Incontrandosi ne' soldati.)

Che avvenne?

SOLDATI

In sul Pamiso

Cadde spento un ignoto, e fu costui

L'uccisor.

POLIFONTE

Tu?...

EGISTO

Costretto al sangue io fui!

POLIFONTE

Narra.

EGISTO

Qual uom che fugge, a me di contro

Venia quel tristo, eppur scorto un mio cinto,

Non vile arnese, la rapace destra

Vi pon, lo sfibbia, già l'invola... È sacro

Quel cinto a me, chè l'ebbi

Dal padre in dono! Al predator la preda

Contrasto... ei snuda un ferro, e dritto al core

Ferirmi accenna... Torgli

Lo stil, vibrarlo in esso,

Raccapricciar, pentirmi dell'eccesso

Fu solo un punto! Negro vel mi cinse
I lumi, e tolto di ragion fuggia
Alte grida spargendo, allor ch'io stesso
Fra' tuoi mi spinsi.

POLIFONTE

– Alla prigion per ora

Traggasi, e quindi... Merope!...
(*Vedendola sopraggiungere.*)

SCENA VI.

Merope, e detti.

POLIFONTE

A che vieni?

MEROPE (*Nell'estrema agitazione.*)

Dimmi... è ver che trafitto era pur dianzi?...

POLIFONTE (*Attentamente osservandola.*)

Un fuggitivo malfattor... Se presti

Fede a chi l'uccidea. Miralo: è questi.

MEROPE

(Numi eterni!... quai sembianze!...

Quale arcano in lor nascoso!...

Indistinte rimembranze

D'altri giorni ei desta in me!)

EGISTO

(Come in volto le traspare

L'alma grande, il cor pietoso!...

Quale innanzi ad un altare

Io vorrei caderle a piè!)

POLIFONTE

(Il terror nel volto ha pinto!...

Ha nell'alma un duolo ascoso!

Ch'essa il figlio tema estinto

La speranza è surta in me!)

MEROPE

Tu dunque, o giovane, hai del Pamiso

Un uom svenato in sulla sponda?

EGISTO

Ah! tal non fosse!

MEROPE

E dell'ucciso

La salma?...

EGISTO

Cadde... sparì nell'onda.

MEROPE

Sparì!... (*Col massimo sgomento.*)

POLIFONTE

Ne provi dolor cotanto!

MEROPE

Dolor?... Che parli?... – Pietà soltanto!...

D'un infelice il cor giammai

Alla sventura sordo non è.

EGISTO

Di me tu dunque pietade avrai!

Chi sventurato al par di me?

POLIFONTE

Seco ti lascio... tutto saprai...

(Amica sorte io fido in te)

(Nell'uscire porge qualche ordine ai soldati, che si ritraggono in fondo.)

MEROPE

Ah! rispondi... un giovinetto

Era quei che trafiggesti?

EGISTO

Sì, pur troppo!

MEROPE

Avea l'aspetto?...

EGISTO

D'uomo altero.

MEROPE

E le sue vesti?...

EGISTO

Eran povere.

MEROPE

Fuggia?

EGISTO

Ei fuggia, qual chi paventi

D'esser colto.

MEROPE

Proferia,

Negli estremi suoi momenti,

Detto alcuno?

EGISTO

Ahi! sventurato!...

Invocò la madre...

MEROPE *(Con subita ira.)*

Indegno!...

Cor feroce!... E tu svenato

Hai quel misero?

EGISTO

Di sdegno

Ardi!... Oh Ciel!... Che feci mai

Per offenderti così?

Io che ognor ti venerai?...

MEROPE

Tu garzon!... Che parli?...

EGISTO

Ah! sì...

Dagli anni miei più teneri
Le tue vicende appresi;
Dal padre mio ripeterle
Sovente, o donna, intesi:
E quanto e qual dolore
D'ambo stringeva il core!
Ei la pietosa istoria
Interrompea col pianto...
Io l'ascoltava... e intanto
Piangea col genitor!

MEROPE

(Qual mi sconvolge l'anima
Guerra d'opposti affetti!
Alla pietà succedono
Orribili sospetti!
Quindi un'ignota forza
L'ire destate ammorza!
Frequenti, arcani palpiti
Io provo a lui d'accanto!...
Sembra che tutto in pianto
Stemprar si voglia il cor!)
Ma di: nel suol messenio
La culla avesti?

EGISTO

L'ebbi

In Elide.

MEROPE (*Vivamente colpita.*)

Che!... In Elide?...

(Ciel!...)

EGISTO

Dove oscuro crebbi...

Oscuro sì, ma libero!

MEROPE (*Con ansia sempre crescente.*)

E... il padre tuo... dicesti...

Spesso narrò, fra' gemiti,

I casi miei funesti?

EGISTO

È ver, lo dissi... – Un tremito

Le membra, oh Dei! t'invade...

MEROPE

Ah! sol di lui favellami...

Di lui... Qual volge etade?

EGISTO

Coverte ha di canizie

Le venerande chiome...

MEROPE

Un detto ancora, o giovane...

Del vecchio, forse, il nome

È... Polidoro?

EGISTO

É Nicia.

MEROPE

– (Fu la speranza un lume

Infido!... Io son ludibrio

Di qualche avverso nume!)

EGISTO

Parli fra te!... Commuoverti

Sembri!... – Sperar mi lice,

Che in sen pietà non odio

Ti svegli un infelice...

Cui forse inesorabile

Destin la scure appresta?... *(Con orrore.)*

MEROPE *(Anch'ella raccapricciando.)*

Cessa!... Da te distoglierla

Giuro... se ancor mi resta

Possanza alcuna...

EGISTO

Oh giubbilo!...

(Trasportato da viva riconoscenza.)

Concedi che al tuo piè...

(Prostrandosi alle piante di lei.)

MEROPE

Sorgi...

EGISTO

Adorarti, ah! lasciami...

Nume tu sei per me!

(Merope lo solleva; egli ne stringe la destra, covrendola di fervidi insieme e rispettosì baci: lagrime di tenerezza spuntano sugli occhi di Merope.)

MEROPE

(Ei non ha, non ha l'aspetto

D'uom nudrito al tradimento...

D'annodarlo a questo petto

Un desio nell'alma io sento!

Inspirar non mel potrebbe

Di mio figlio l'uccisor...

La natura fremerebbe

A sì nuovo, a tanto orror!)

EGISTO

Al mio cor l'infamia sola,

Non la morte desta orrore:

Al carnefice m'invola

Mi sottraggi al disonore.
Non di me, pietà ti prenda
Del mio vecchio genitor...
Egli a nuova sì tremenda
Morirebbe di dolor!

(Merope si ritrae, volgendosi ancora una volta a guardare Egisto pietosamente: i soldati conducono altrove il prigioniero.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

IL CINTO.

SCENA PRIMA.

Parte della reggia, che mette da un lato agli appartamenti di Merope, dall'altro a quelli di Polifonte.

POLIFONTE

– Pel reo Merope invoca
Il mio favor... La speme
Raggio non era, ma balen fugace!
Degli Eraclidi ancor l'ultimo avanzo
Dunque respira! ed ella
Vive in cor de' Messeni!... Ahi! tanto sangue,
Tanti delitti non valeano in trono
Ad afforzarmi! – Del poter sovrano
Riporla meco a parte, la sua mano
Stringendo, saggio fia consiglio!... Ed essa
Compier vorrà tai nozze?...
Vinto il primiero, ecco mi sorge innanzi
Tuttor novello scoglio!... –
Altrui rapito, ahi! quanto costa un soglio!
– Usurpato il regio serto
È pur troppo enorme peso!
Il mio cor tremante, incerto
Dal sospetto è ognor compreso!
Al mio sguardo sembra pieno
Ogni nappo di veleno!...
Ogni ferro che lampeggia
Par che uccidere mi deggia!...
Spettri orribili mi stanno
Sanguinosi a fronte ognor!... –
La mia vita è lungo affanno
È un abisso di terror!

SCENA II.

Ipparco, e detto.

IPPARCO

Ah! signor... (*Avanzandosi frettoloso.*)

POLIFONTE

Che vuoi?... – Qual raggio

Di letizia t'arde in viso?

IPPARCO

D'alta nuova son messaggio...

Portator di lieto avviso...

POLIFONTE

Parla.

IPPARCO

Il giovine Cresfonte...

POLIFONTE (*Vivamente.*)

Che!... Finisci.

IPPARCO

È prigioniero.

Fra' tuoi lacci, o Polifonte...

POLIFONTE

Fra' miei lacci!...

IPPARCO

È lo straniero

Che sul fiume trasse a morte

Un ignoto...

POLIFONTE

Intendo il ver?...

IPPARCO

Lo condusse amica sorte!...

POLIFONTE

Ei?... Cresfonte?... In mio poter?...

(*Nella piena di gioja ferocissima.*)

Più quel giovin temuto cotanto

A turbar non verrà le mie notti!...

Nol vedrò più fra sonni interrotti

Tormi il serto, il mio petto ferir!

Ora un cenno, un mio cenno soltanto

E nell'ombra svenato egli cade...

Ah! la gioja, che tutto m'invade...

Al mio seno... contende... il... respir!...

IPPARCO

Un tuo detto, un tuo cenno soltanto,

Ed io volo tra l'ombre a ferir.

(*Polifonte s'interna in altre stanze, Ipparco esce.*)

SCENA III.

POLIDORO

(*Inoltrandosi guardingo dal fondo.*)

Ecco le mura che bagnò di sangue

Il trafitto Cresfonte!... Ancor vederlo,

Fra' figli agonizzanti, udirne ancora

L'ultime voci, gli ultimi singhiozzi

Parmi!... Compreso di terror lasciai

Questo feral soggiorno!...

E di terror compreso, ahi! vi ritorno! –

Giusti Dei, se l'amor, se la fede

Hanno un dritto alla vostra clemenza,

Il sospetto che addentro mi fiede,

Oh! non sia che fallace apparenza.

E se ancora di vittime tante
Sazio il fato crudele non è,
Ch'ei percota il mio capo tremante,
Pur che viva il mio figlio, il mio re.
Odo gente appressar!... Consiglio fia
Ritrarsi... *(Si pone in disparte.)*

SCENA IV.

Merope, Ismene, e detto.

ISMENE

Alle tue stanze
I piè rivolgi, e spera
Che i travagliati spirti abbian dal sonno
Qualche ristoro.

MEROPE

A me ristoro!...

ISMENE

Vieni,

Merope, vieni.

POLIDORO

(È dessa...)

(S'avanza, e prostratosi alle ginocchia di Merope, le bacia piangendo la mano.)

Regina...

MEROPE

Oh! buon vegliardo

Chi sei?... *(Alzandolo.)*

ISMENE

Credo al mio sguardo?...

POLIDORO

Nepote...

MEROPE

Polidoro!... entro Messene,

Ove proscritto è il capo tuo!...

POLIDORO

Vi giunsi

Al tramonto, e gli avelli
Regali mi celar sin che la notte
Fe men grave il periglio...
Uopo avea troppo di vederti!...

MEROPE

Il figlio

Rinvenisti?... quai nuove

Mi rechi?

POLIDORO

Oh Ciel!...

MEROPE

Ma come il giovinetto

Sparia?

POLIDORO

Quantunque ignaro

Della stirpe divina,

Quel generoso mal soffria l'inerte

Sua vita, e lo spronava

Fervida brama di veder le greche

Città... Brama fatal!

MEROPE

Che intendo!... Ah! forse?...

POLIDORO

Deh!...

MEROPE

Parla... – Entro le vene un gel mi corse!...

POLIDORO

Come fu adulto il principe,

Gli posi al fianco il cinto

Ch'ebbi da te, memoria

Sacra del padre estinto...

– Seguir poss'io?...

MEROPE

Finisci...

Tu tremi!... impallidisci!...

Frenar non puoi le lagrime!...

POLIDORO

Son lagrime... del... cor!...

MEROPE

Ahimè!... presagio infausto

Mi colma di terror! –

Ma... il ver disvela... Intenderlo

Io vo.

POLIDORO

Di sangue intriso...

Quel cinto...

MEROPE

Ebben?...

POLIDORO

Sul margine

Rinvenni del Pamiso...

ISMENE

Ahi!...

MEROPE

Del... Pamiso!...

POLIDORO

Vedilo...

(Mostrando alla regina il cinto, ch'egli tenea celato fra le pieghe del manto.)

MEROPE

Oh sangue!... oh figlio mio!...

POLIDORO

Dunque?...

MEROPE

Certezza orribile!...

Più madre non son io!...

(Cadendo sopra un seggio.)

POLIDORO

Merope...

ISMENE

(Odesi un calpestio.)

Oh numi!...

(Correndo appo la soglia.)

È il perfido!

(Ritornando spaventata.)

Ah! fuggi, ed in sicuro

Lontan dal crudo asconditi...

POLIDORO

Che val?...

ISMENE

Te ne scongiuro...

(Astringendo Polidoro a ritrarsi onde venne.)

SCENA V.

Polifonte, Guardie, e dette.

POLIFONTE

Che fu?... Di nuovi gemiti

Qual mai cagion?

MEROPE

Spietato,

Ben giungi!... Degli Eraclidi

L'avanzo...

POLIFONTE *(Subitamente.)*

E che?...

MEROPE

L'amato

Mio figlio... – Esulta, o barbaro. –

È spento!

POLIFONTE

Spento!... Ei?

MEROPE

Sì.

Gl'irati numi avessero

Spenta me pria così!

(Ad un cenno di Polifonte, Ismene si ritira negli appartamenti di Merope.)

In quella notte orribile
Di sangue e di periglio,
Che per salvarlo, ah! misera!
Lungi mandava il figlio,
Pur troppo, allor che il pargolo
Dal sen mi distaccai,
Mai più nol rivedrai,
Mi disse il cor... mai più!

POLIFONTE

(Sparso di vere lagrime
Veggio il materno ciglio,
Qual cieco error fe credere
A lei già spento il figlio?
Dissimuliam... Propizio
Il surto inganno parmi...
Meglio così giovarmi
Forse, o destin, vuoi tu.)
Ed in qual terra, come periva
Tuo figlio? Narra.

MEROPE

Lo sventurato

Fu del Pamiso trafitto in riva...

POLIFONTE

Quei?

MEROPE

Ma tu forse, tu scellerato

La man comprasti del feritore!

POLIFONTE

Io? Qual t'ingombra sospetto insano!

MEROPE

Se del misfatto non sei l'autore,

Abbandonarmi quell'inumano

Devi.

POLIFONTE

E tu brami?...

MEROPE

Che l'assassino

In sulla tomba, là dei Cresfonti

Venga immolato.

POLIFONTE *(Dopo aver meditato qualche istante.)*

Il suo destino

Si compia.

(Parla sommessamente ad alcuno de' suoi, che tosto si allontana.)

Ei mora.

MEROPE

Oh gioja!... e sconti

Il nero eccesso, e la pietade...

– Stolta pietade! – che m’inspirò!

POLIFONTE

(Ad ogni evento, su lei ricade

Quel sangue, io mondo ne sembrerò!)

MEROPE

Fra i più tremendi spasimi

Cada l’indegno esangue...

Mille ferite spargano

Tutto quell’empio sangue...

Io stessa in sen del vile

Configger vo lo stile...

Vo lacerar del perfido

A brani a brani il cor!

POLIFONTE

La tua vendetta, o Merope,

Appaga dunque in lui:

Di morte è ben colpevole

Chi diè la morte altrui.

(Par che il destin m’arrida,

La madre il figlio occida...

Voce il rimorso ed aspidi

Non ha per questo cor!)

MEROPE

E quando la promessa

Compiuta fia?

POLIFONTE

N’è pressa

Già l’ora.

MEROPE

O tempo affrettati

Più dell’usato ancor.

(Entra nelle sue stanze; Polifonte si ritrae per l’opposto lato.)

SCENA VI.

Da un lato parte della reggia; dall’altro entrata alle tombe dei Cresfonti, cui adombrano folte piante.

Il loco vien tutto ingombro dai Soldati di Polifonte, fra quali si avanzano Egisto ed Ipparco.

EGISTO

(Che fia?... Perchè m’appella un regal cenno

Qui nel cor della notte?

E che loco è mai questo?... *(Inoltrandosi.)*

I sacri avelli

Degli Eraclidi! – Ah! giace

Ivi Cresfonte, quel buon re, cui trasse,

Co’ pargoletti figli, a miserando

Acerbo fine usurpator nefando!

(Accostandosi alla soglia delle tombe, come ivi condotto da invisibile mano.)

Sembra che il Ciel sospingami
A questi marmi accanto!
Più forte il cor mi palpita!...
Mi sta sul ciglio il pianto!...
Un misto io provo, un fremito
D'orrore e di pietà! –
V'adoro auguste ceneri
D'un re tradito, inulto.
Innanzi a voi mi domina
Tale un potere occulto,
Che tutta m'empie l'anima,
Di sé maggior la fa!)

SCENA VII.

(Intanto s'è adunato gran popolo; sopraggiunge Polifonte, circondato dalle sue guardie.)

POLIFONTE

Messenì, a tutti, ed a me stesso ignoto
Un figlio ancor vivea
Di Merope. Costui, la sventurata
Madre lo attesta, trucidò quel figlio:
Quindi ella chiese, io prometteva a lei
Sangue per sangue.

EGISTO

(Oh Dei!

Che feci!... Eppur... d'una regina figlio
Era colui? Tremende
Del fato arcane leggi!)

POLIFONTE

Eccola.

SCENA VIII.

Merope, le sue donne, fra quali Ismene e detti.

MEROPE

Cinto

Sia l'empio malfattor d'aspre ritorte,
E lunga, orrenda morte
Abbia sugli occhi miei.

(I Soldati ad un cenno di Polifonte, muovono ad eseguire l'ordine di Merope.)

EGISTO

Che val di ceppi

Queste mani gravar, se a' colpi loro
Offro spontaneo il petto? Ah! solo imploro
Grazia di brevi accenti. –

(Si pone genuflesso innanzi a Merope.)

È giusta l'ira tua, giusto lo scempio

Che vuoi di me, di me che sparsi un sangue
Ch'era parte del tuo. Perchè nol seppi
Anzi l'orrido scontro? In me rivolto
Avrei lo stil, pria che vibrarlo in esso...
Lo giuro ai numi, a te. —
(*Sorgendo, e presentando il petto ai soldati.*)

Ferite adesso.

(*I soldati impugnano le armi.*)

MEROPE

V'arrestate...

(*Subito, e con grido involontario.*)

(Un'altra volta

Ogni fibra in sen m'ha scossa!... —

(*Guarda Egisto, e le apparisce in viso l'interno tumulto.*)

Come l'anima sconvolta

Ho la mente!...)

ISMENE e POPOLO

(Par commossa!...)

POLIFONTE

Or che indugi? (*Sospettoso.*)

MEROPE

(*Volto un guardo al funereo limitare, indietreggia raccapricciata per tremenda visione.*)

Ah!... Del mio sposo...

De' miei figli, a rampognarmi

Sorgon l'ombre dal riposo

Delle tombe. — A questi marmi

Cada innante... Il braccio mio

Lo percota... e il colpo guidi

La vendetta.

(*Afferrando il pugnale d'Ipparco.*)

EGISTO

Padre, addio!

MEROPE

Muori...

(*Già il colpo mortale scende sul cuore di Egisto, che le guardie hanno strascinato verso le tombe, quando ascoltasi rimbombare una voce, che grida.*)

No... che il figlio uccidi!

SCENA IX.

Polidoro, accorrendo dalle tombe, e detti.

EGISTO

Che!

MEROPE

Mio figlio!...

POLIDORO

Ah!...

MEROPE

Il ver compresi?...

ISMENE e CORO

Giusti Dei!...

MEROPE

Son... madre ancor!

IPPARCO

Polidoro!...

ESISTO

Ciel!... che intesi!...

MEROPE

Figlio!...

EGISTO

Madre!...

POLIFONTE

(Oh mio furor!)

(Il ferro è caduto di mano a Merope, Egisto si è precipitato fra le sue braccia, estrema è l'ira di Polifonte, la sorpresa universale)

MEROPE

É sogno, incanto, delirio il mio.

Delirio, incanto, sogno d'un nume! –

Vivi!... t'abbraccio!... Di lunghi affanni

É questo amplesso piena mercè!...

Numi, e chiamarvi osai tiranni!...

Troppo clementi foste con me!

EGISTO

É sogno, incanto, delirio il mio...

Delirio, incanto, sogno d'un nume! –

M'ha di stupore, di gioja oppresso

L'udirmi sangue di eccelsi re.

Ma della madre sentir l'amplesso

Gioja più grande risveglia in me!

POLIDORO

Ecco tuo figlio... quel figlio amato...

Oh, questo amplesso quanto è costato!

Ah! s'io non era, colpo tremendo,

Incauta madre, partia da te!

Pietosi numi, grazie vi rendo,

Due volte salvo ei fu per me!

POLIFONTE

(Che il fato cangi per voi sembianza

Nudrite invano cieca speranza:

Codesto giubbilo a voi serbato

Del par che stolto, fugace egli è

Io vivo, io regno, io sono il fato,

Le vostre sorti pendon da me!)

ISMENE e POPOLO

(Ah! vive dunque, vive un Cresfonte!
Un sacro avanzo dei nostri re!)

IPPARCO

(Ancor la stella di Polifonte
Impallidita, folli, non è!)
(Scorgendo nel volto d'ognuno la gioja mal dissimulata.)

POLIFONTE

Mentisti, o vecchio perfido,
Avanzo della scure...
Ambi svenate o guardie,
(Ipparco e le guardie spingonsi sovra Egisto e Polidoro.)

MEROPE

No, crudi!...

POLIFONTE

Olá...

MEROPE

Me pure

Dunque uccidete!
(Parandosi innanzi all'armi dei soldati, che rimangono sospesi.)
– Ah! vedimi...

Innanzi a te mi prostro...

Pietà!...

EGISTO *(Sollevandola.)*

Che fai! Tu supplice

A piè d'un vil, d'un mostro,
Che i miei fratelli. – Oh rabbia! –
Che il padre, il padre mio
Assassinava?

MEROPE

Oh! quietati.

POLIFONTE

D'ardir cotanto il fio

Mi pagherai!...

ISMENE e POPOLO

Deh! grazia...

Frena gli sdegni tuoi...

POLIFONTE *(A Merope.)*

Ascolta l'immutabile

Mia legge: ancor tu puoi

Salvarlo...

MEROPE

Io?... come? Svelami...

POLIFONTE

Sull'are a me porgendo

La man.

EGISTO

Del padre il talamo

Contaminar!...

MEROPE

Che intendo!...

POLIDORO e ISMENE

Ciel!

POLIFONTE

Se ricusi, o Merope

Ei non t'è figlio, e spento

Fia, con l'astuto complice

Del nero tradimento.

EGISTO

Io... traditore?

POLIFONTE

In ferri

Sian tratti.

(I soldati circondano Egisto e Polidoro.)

MEROPE

Ahi duro cor! –

Figlio!... – Inumani sgherri!...

ISMENE e POPOLO

Oh notte!...

EGISTO

Io traditor!... –

(Prorompendo cieco d'ira.)

Dammi un ferro, spergiuro esecrando,

E trafitto e giacente al mio piè

Ben vedrai, l'anima infame spirando

Ch'io son prole di numi e di re!

MEROPE

Al mio regno, crudele, io perdea,

Al mio sposo, i miei figli per te

Questo solo che il Ciel mi rendea,

Almen questo non togliere a me.

POLIFONTE

Tu m'udisti: o Messene ti vede

Al meriggio sull'ara con me,

O cadrà del carnefice al piede

Questa prole di numi e di re.

ISMENE e POPOLO

(Ah! quel nume che i popoli ascolta,

Ei difenda la prole d'un re...

Dir si possa che in terra tal volta

La ragion calpestata non è!)

POLIDORO

O Messeni, lo giuro, e sapete

Che il mio labbro mendace non è:

Sì, che in esso la prole vedete

Dei Cresfonti, dei numi, dei re.

POPOLO (*Supplichevole a Polifonte.*)

La pietà, d'una madre in favore,

Abbia un grido, una voce per te...

IPPARCO

Taccia omai l'importuno clamore...

Il re disse, obbediscasi al re...

(Rompe co'suoi la calca, e strappato Egisto dalle braccia materne, seco lo tragge con Polidoro: Merope cade priva di sensi: Polifonte rientra nella reggia, accompagnato dalle sue guardie: il popolo accerchia la sventurata madre: tutto è scompiglio, dolore, spavento.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

LA BIPENNE.

SCENA PRIMA.

Interno d'una torre annessa alla reggia.

EGISTO (*Giacente accanto ad un pilastro.*)

Qual da lungo, profondo

Letargo esser destato

Ad un punto mi sembra! – Or quell'arcana

Brama di gloria intendo!... e l'alte, ignote

Voci del cor!... Nepote (*Sorgendo.*)

D'Ercole io son! son figlio

Di Cresfonte!... Né posso

Vendicarlo! – Chi vien?...

SCENA II.

Polidoro, e detto.

POLIDORO

Figlio... – Condonà

Error sì dolce a questo labbro. Salvo

Tu sei. (*Mestamente.*)

EGISTO

Come?... a qual prezzo?

POLIDORO

Necessità fatale,

Amor santo di madre al tristo nodo

Merope astringe...

EGISTO

Oh Dei!...

POLIDORO

Il consentir di lei

Le mie catene infranse: io qui ne vengo

Men che i cenni, le preci

Della madre a parlarti.

EGISTO

Ed ella chiede?...

POLIDORO

Che l'ire generose

Spegni, o nascondi almen, che seco all'ara

Traggi, che al reo destin pieghi la fronte...

EGISTO

Oh! basta... Il reo destino è Polifonte!

Perchè mi salvasti allor che mio padre,

Allor che i fratelli cadean trucidati?

Veder sugli altari m'è forza la madre

Formar con l'iniquo legami esecrati!

Oppresso dall'empia ragion del più forte
D'un vil sarò schiavo!... io nato suo re!
De' miei fu tremenda pur troppo la morte,
Ma fia più tremenda la vita per me!

SCENA III.

Ipparco, Guardie, e detti.

IPPARCO

Move il re dell'are al piede:
Or compiuta è la tua sorte.
A giurargli omaggio e fede
Vieni al tempio, o vieni a morte.

EGISTO

Ed io?... *(Fremente.)*

POLIDORO

Prence, all'infelice

Tua deserta genitrice
Pensa, e cedi.

EGISTO

(Tace un istante, quindi con voce cupa e fiero sguardo dice.)

Andiam. *(Sul ciglio*

Il furor mi stende un vel!... –
Ed inerme io son!...)

(Aggirandosi qual maniaco d'intorno.)

POLIDORO

Deh! figlio,

Figlio!...

EGISTO *(Arrestandosi ad un tratto, e mal dissimulando la sua rabbia.)*

Andiam.

POLIDORO

(Ne aita, o Ciel!...)

EGISTO

Ma trema, o perfido usarpatore...
Arma tremenda è il mio furore!...
Madre infelice, ad immolarti
Sull'are inique tu vai per me!...
Ah! no... m'attendi... vengo a salvarti...
O a morir vengo, madre, al tuo piè!

IPPARCO e SOLDATI

Vieni, obbedisci giovin superbo,
O morte orrenda cadrà su te!

POLIDORO

*(Pago il tuo sdegno destino acerbo
No, con gli Eraclidi ancor non è!)*
(Partono.)

SCENA IV.

Parte magnifica di Messene, ove torreggia il tempio d'Ercole.

Le vie sono ingombre di Popolo e di Soldati: nel vestibulo e sulla scala del tempio vedesi la schiera sacerdotale.

SACERDOTI

Dal Cielo discendi, vestito di Sole
Le chiome divine stillanti d'ambrosia,
Imene giocondo, di Venere prole,
Fratello d'Amor,
I cori tu stringi con dolce legame,
Sei luce di gioja, del mondo sei l'anima,
Per te degli amanti son paghe le brame,
È santo l'ardor.

SOLDATI

Ognun pieghi al re la fronte,
Plauda ognuno a Polifonte:
Di sua vita un astro è duce
Ch'or diffonde nuova luce.
Lui fe grande il braccio invitto,
Non degli avi lo splendor;
Nella spada ei pose il dritto,
Fu suo nume il suo valor.

POLIFONTE

(E fia che stringa la sventurata
Quell'empia mano insanguinata?
Tanta possanza hai nel suo cor
Materno amor!
Ahimè! dividere neppur ci lice
L'affanno, i gemiti dell'infelice...
È il pianto al ciglio vietato ancor...
Ma piange il cor!)

SCENA V.

Polifonte, Merope, Grandi del regno, Ismene, Ancelle di Merope, Guardie, e detti.

POLIFONTE

A che t'arresti?

MEROPE

Da' suoi ceppi sciolto
Non veggo il figlio.

POLIFONTE

Temi

Ch'io non serbi la fe?

MEROPE

Presente al rito

Ch'egli saria, dicesti.

POLIFONTE

Ite, affrettate il venir suo.

(Ad alcune guardie, che partono sollecite.)

MEROPE

Desio

E tremo insiem di rivederlo!... Ei giunto,

Giunge il fatal momento!

Ecco il tempio... ecco l'ara...

(I suoi occhi ricorrono su Polifonte)

Oh mio spavento!...

(Inorridita e torcendo altrove lo sguardo.)

– Ombra perdonami del gran consorte,

Se all'empie vengo nozze di morte...

Io salvo il figlio... madre son io!

Egli è tuo sangue, e sangue mio!

Non come sposa qui strascinata

Son come vittima dell'are a piè...

Al par di vittima cader svenata

Oh quanto meglio saria per me!

CORO

(O nuziali riti solenni,

Auspice il duolo a voi si fe!)

POLIFONTE

(Il tempo è un'arma ed io l'ottenni.

Or colui spegnere fia lieve a me.)

SOLDATI

Eccolo. *(Vedendo giungere Egisto.)*

SCENA VI.

Egisto, Polidoro, Ipparco, Guardie, e detti.

POLIFONTE

Vieni.

(Sulla scala del tempio, e volgendosi a Merope, che stringe il figlio tra le braccia, muta ed immobile nel suo dolore.)

Che tardi? – Bada!

M'irrita, o donna, quell'indugiar!

EGISTO

(E soffrir deggio?...)

ISMENE e POLIDORO

(Ahimè!...)

MEROPE

(Scorgendo l'ira che arde negli occhi di Polifonte, e timorosa pel figlio, avviarsi al tempio, spinta da estrema disperazione.)

Si vada...

Seguimi... *(Ad Egisto.)*

EGISTO

(Oh rabbia!... Che dir?... che far?...)

(Tutti, tranne il popolo, entrano nel tempio.)

SACERDOTI

(Dall'interno.)

Dal Cielo discendi, vestito di Sole

Le chiome divine stillanti d'ambrosia,

Imene...

(Ad un tratto cessa il cantico, e quelli ch'eran più vicini alla soglia del tempio esclamano.)

Oh Dei!...

GLI ALTRI

Che avvenne?

I PRIMI

Il prence, la bipenne

Sacerdotal vibrò di Polifonte

Sul capo!

GLI ALTRI

Ardir sublime!...

I PRIMI

Cadde l'usurpator!... Cresfonte viva!

(Queste voci odonsi dall'interno del tempio, e vengon ripetute dal popolo.)

SCENA VII.

Vedesi Egisto uscir dal tempio, impugnando la sacra bipenne ed inseguendo Ipparco e le Guardie fuggitive, quindi nel massimo scompiglio Merope, Polidoro, Ismene, Grandi ed ancelle.

MEROPE

Messenì, difendetelo... è mio figlio!...

POLIDORO

È il nostro re!...

(Tutti accorrono sull'orme di Egisto.)

MEROPE

Seguirlo,

Ahimè! non posso... i lumi

Un vel mi copre... il piè vacilla...

(Cadendo nelle braccia d'Ismene.)

ISMENE

Oh numi!...

LE ANCELLE *(Rimaste con la regina.)*

Sommo Tonante, nel rio periglio

Mirane supplici d'innanzi a te.

A questa madre tu serba il figlio,

Alla Messenia tu serba il re.

(Rimbombano giulive grida popolari.)

MEROPE

(Scuotendosi.)

Che fu?...

ISMENE

Ravviva l'anima oppressa...

Ritorna il figlio...

ANCELLE

E vincitor!

MEROPE

Ah! Posso credervi?...

ISMENE e ANCELLE

Credi a te stessa...

(Additando Egisto, che ritorna.)

SCENA ULTIMA.

Egisto, Polidoro, Grandi, popolo, e detti.

EGISTO

Oh madre!...

MEROPE

Oh figlio!... Qui... sul mio cor...

Ti dica questo palpito

Tutto il materno amore...

Tutto l'immenso giubbilo

Ch'io provo, e dir non so...

Sol co' suoi moti esprimerli

Può d'una madre il core...

E il suo linguaggio intendere

D'un figlio il cor sol può.

POLIDORO, ISMENE e CORO

Fede giuriamo al principe,

Che il Ciel per noi salvò.

EGISTO *(A Polidoro.)*

Ognor tuo figlio, al popolo.

Padre, in regnar sarò.

(I grandi conducono il re sui gradini del tempio; Merope è sempre fra le sue braccia; Polidoro si curva, baciandogli la destra; tutti gli altri cadono in ginocchio con le mani stese in atto di giuramento.)

FINE.

POLIUTO

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Gaetano Donizetti – Napoli, Teatro San Carlo, 1848

PERSONAGGI E INTERPRETI

SEVERO	Filippo Colini (baritono)
FELICE	Anafesto Rossi (basso)
POLIUTO	Carlo Baucardé (tenore)
PAOLINA	Eugenia Tadolini (soprano)
CALLISTENE	Marco Arati (basso)
NEARCO	Domenico Ceci (tenore)
UN CRISTIANO	Signor Memmi (basso)

POLIUTO|TRAGEDIA LIRICA|IN TRE ATTI|DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI|Dalla Tipografia Flautina|1848.

Epoca di composizione: 1837-1838.

Presentazione ai censori: 10 luglio 1838. Autorizzazione non concessa: 11 agosto 1838.

Prima rappresentazione: 30 novembre 1848.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: IL BATTESIMO.

Di notte, i Cristiani pregano nascosti in una caverna (I, 1), quando giungono Poliuto e Nearco per celebrare il battesimo di Poliuto che, emozionato, confida all'amico di sospettare d'infedeltà la moglie e di averne ricevuto conferma da Callistene, il ministro del culto pagano al quale si è rivolto in cerca di conforto. Nearco lo rassicura che Paolina è virtuosa, deplora la crudeltà di quel rappresentante di un culto iniquo ed esorta Poliuto a rivolgere la sua preghiera al buon Dio consolatore (I, 2).

Nel buio, Paolina avanza furtiva (I, 3), ma è riconosciuta da Nearco, che la invita al silenzio poiché una recente legge condanna i neofiti non più all'esilio ma alla morte. Lei inorridisce poi, ascoltando le preghiere, si sente invadere da una forza ignota che la rasserenava (I, 4). Poliuto è sorpreso di vederla, ma ribadisce la decisione di battezzarsi. S'odono musiche lontane e Nearco spiega che si festeggia l'arrivo del proconsole Severo. Udendo quel nome, Paolina sussulta: è l'uomo che ha amato e che la fama diede per morto (I, 5). Sulla piazza di Mitilene Severo è accolto da Callistene, da Felice e da una folla vocante. Felice è preoccupato per sua figlia Paolina, che ha convinto a sposare Poliuto facendole credere che Severo era morto in battaglia (I, 6).

All'alba, il popolo acclama il governatore romano, che si proclama difensore dei culti degli avi, inviato ad estirpare i seguaci del nuovo culto. Tra sé, però, assapora la gioia di rivedere Paolina (I, 7) e, scorrendo Felice, l'abbraccia e gli chiede della figlia. Turbato, lui l'assicura che presto giungerà e gli presenta il marito Poliuto. Severo non riesce a celare il turbamento e Poliuto sospetta che sia lui il suo rivale (I, 8).

ATTO SECONDO: IL NEOFITO.

Mentre Callistene accompagna Severo a casa di Felice, gli racconta che Paolina soffre poiché ha accettato Poliuto suo malgrado e continua a rimpiangere l'amato, caduto in battaglia (II, 1). Rimasto solo, Severo è raggiunto da Paolina che, vedendolo, impallidisce e lo scongiura d'allontanarsi. Severo le dichiara il suo amore, ma lei ribadisce la volontà di essere fedele al marito (II, 2). Poliuto, poco distante, osserva la scena, s'ingelosisce e medita vendetta (II, 3); ma un cristiano gli riferisce che Nearco è stato catturato e gli altri sono in grande pericolo (II, 4). Presso il Tempio di Giove sono riunite le autorità e una gran folla (II, 5). Le guardie conducono Nearco. Callistene dapprima lo accusa di essere nemico degli dei, poi gli chiede il nome del neofita ammesso tra i seguaci del proibito culto nella notte. Nearco rifiuta di parlare e viene condotto in carcere per essere sottoposto a tortura (II, 6). Poliuto interviene, dicendo di essere lui stesso quel neofita e subito Severo pronuncia la sua condanna a morte. Paolina si prostra ai piedi di Severo per chiedergli la grazia e Poliuto, furioso di gelosia, la rinnega e rovescia l'ara, impreca. Infine le guardie conducono via i due condannati, Felice s'incammina stringendo a sé la figlia e tutti s'allontanano (II, 7).

ATTO TERZO: IL MARTIRIO.

Dal bosco sacro adiacente al tempio di Giove s'innalzano voci di popolani che si recano a vedere il supplizio (III, 1). Giungono sacerdoti e poi Callistene, che confida loro di voler aizzare la folla, così da portare a termine la strage di nemici già preannunciata (III, 2).

Nel frattempo Poliuto, in prigione, s'addormenta e sogna che Paolina sale al cielo e Callistene precipita all'inferno (III, 3). Al risveglio vede accanto a sé la consorte che gli ribadisce d'essergli sempre stata fedele e gli racconta d'aver amato Severo in passato. Lui le rivela che i suoi sospetti erano stati confermati da Callistene e lei, indignata, gli rivela di essersi ripetutamente difesa dalle insidie di colui. Infine esorta il marito a tornare alla religione degli avi, ma lui rifiuta e allora anche lei si converte (III, 4). Poliuto ripensa al sogno, si sente felice e l'abbraccia (III, 5). Entrambi gioiscono di andare in cielo, Severo tenta di suicidarsi ma viene fermato (s. u.).

POLIUTO.

TRAGEDIA LIRICA,

In tre atti.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO.



NAPOLI

Dalla Tipografia Glautina.

1848.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

.....

Il subbietto di questo lavoro è storico, e PIETRO CORNEILLE ne trasse il suo Polyeucte: ma l'indole del Dramma musicale troppo diversa da quella d'una Tragedia, non mi permise di seguire che poche tracce dell'Eschilo francese. Pure, quanto il consentiva la scarsa latitudine a me concessa, mi studiai che la morale vi si mostrasse in tutta la sua luce. Quindi a lato delle più sublimi virtù cristiane, dipinsi nel personaggio di Callistene, e come ombre del quadro, gli errori, e l'empietà del paganesimo. Se questa lirica tragedia (che io dettava prima dei Martiri di Scribe) verrà dall'Universale aggiudicata nuda affatto d'ogni altro pregio, non le sarà contrastato, ne son certo, il primo a cui mirar dovrebbe ciascun autore drammatico, lo scopo morale.

SALVADORE CAMMARANO.

NB. Alcuni versi di questo Melodramma, che parve condannato all'oblio, fecer mostra di se in altri miei lavori: era ovvio sostituire ai menzionati altri versi, ma ciò poteva nuocere alla musica, ed è in rispetto di essa, e dell'insigne, quanto infelice amico che ne fu l'autore, se io lascio la poesia qual fu in origine, invocando all'uopo la pubblica indulgenza.

.....

La Musica è del maestro GAETANO DONIZETTI.

.....

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Pietro Venier*.

Pittori scenografi Signori *Leopoldo Galluzzi, Luigi Deloisio, Vincenzo Baldini, Luigi Mari, e Marco Corazza*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Proprietari degli spartiti in partitura pel Regno gli editori di musica signori *Girard e Compagni*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Quériau*.

Appaltatore del macchinismo Signor *Michele Papa*.

Direttore del vestiario, Signor *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita da' Signori *Luigi Spertini e Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Signor *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

PERSONAGGI.

SEVERO, proconsole,
Signor *Colini*.

FELICE, governatore di Melitene,
Signor *Rossi*.

POLIUTO, magistrato, e sposo di
Signor *Bouccardè*.

PAOLINA, figlia del governatore,
Signora *Tadolini*.

CALLISTENE, gran Sacerdote di Giove,
Signor *Arati*.

NEARCO, capo dei Cristiani d'Armenia,
Signor *Ceci*.

UN CRISTIANO,
Signor *Memmi*.

CORI E COMPARSE

Cristiani, Magistrati, Sacerdoti di Giove, Popolo Armeno, Guerrieri Romani.

L'avvenimento ha luogo in Melitene, città capitale d'Armenia, e nell'anno 257 di nostra salute.

ATTO PRIMO.
IL BATTESIMO.
SCENA PRIMA.

Tenebrose caverne: sull'alto un forame donde ha principio una scala intagliata nella rupe, per cui si discende: nel davanti l'ingresso ad uno speco, dal quale spargesi poca luce rossastra.

Molti gruppi di Cristiani: altri in capo alla scala, altri scendendo, altri nel piano.

CORO

PARTE I

Scendiam...

PARTE 2

Silenzio...

PARTE 3

Silenzio...

PARTE 4

Immerso

Tutto nel sonno è l'universo...

PARTE 5

Da questo ignoto, profondo speco

A palesarci non sorga un eco.

TUTTI (*Dopo esser discesi.*)

Ancor ci asconda un velo arcano

All'empio ferro che ne minaccia.

Il giorno forse non è lontano

Che fra martiri, al mondo in faccia,

Per noi la prece, con labbro esangue,

Al Re de' cieli s'innalzerà:

E più del labbro, il nostro sangue

Del Dio vivente favellerà.

(*Entrano silenziosi nello speco.*)

SCENA II.

Poliuto, Nearco.

(*Poliuto discende il primo, fa alcuni rapidi passi verso lo speco, quindi si arresta gettandosi nelle braccia di Nearco.*)

NEARCO

Tu sei commosso!

POLIUTO

È ver... Sul capo mio

L'onda che terge dall'antica macchia

Fia sparsa in breve... Un sacro

Terror m'investe!

NEARCO

Di terror che parli?

Quei che t'apre le braccia, ostia di pace

S'offerse, e pace ei piove

Nell'alme in cui discende.

POLIUTO

Io n'ho ben d'uopo!

Da procellosi affetti

È sconvolta la mia.

NEARCO

Poliuto!...

POLIUTO

Velen di gelosia

Mi rode il cor!...

NEARCO

Fia vero!...

POLIUTO

Dir la parola, intendere il pensiero

Mal può di quanto amor la mia consorte

Amava... ed amo... Di tristezza ingombra

Talor la vidi, e tacito le guance

Solcarle amaro pianto: a lei ne chiesi;

Con labbro incerto mendicò ragioni,

Che fur pretesti, ed a' sospiri il varco

Negò... ma tardi. Ahi! quando

Giace nel sonno, ed io co' miei sospetti

Voglio, gemer la sento, e tronchi detti

Parlar d'amore!... A Callistene apersi

Il mio pensier geloso, e d'un rivale

Anch'ei sospetta.

NEARCO

Chi nomasti!... Ah! taci.

Dubbio tremendo fomentar! Ministro

D'un culto iniquo; ben costui le parti

Tutte ne adempie! – Di virtù severa

Speglio è la tua consorte, e corpo all'ombra

Tu dai. Calmati... cessa.

Il momento s' appressa,

Il momento solenne!

A Dio ti volgi, e quel soccorso implora,

Che invan giammai non fu richiesto.

POLIUTO

Io piego

La fronte nella polve... e gemo... e prego.

D'un'alma troppo fervida

Tempra buon Dio gli affetti...

Tu che lo puoi, tu dissipa

Gli orrendi miei sospetti...

Nel combattuto core

Discenda il tuo favore,

Nè più lo scuota un palpito

Che indegno sia di te.

NEARCO

Vieni, e ti guidi un angelo
Del suo delubro a piè. *(Entrano.)*

SCENA III.

PAOLINA

Ove m'intendo?... Qual tremendo speco!...
Ah! vano il mio sospetto
Non fu! Qui certo han loco
I sanguinosi altari,
E le vietate orribili adunanze
Di lor, che Dio si fero un uom. Lo sposo
Anch'egli dunque?... O morte
Rapito m'hai l'amante, ora il consorte
Bieca sogguardi!... Gente appressa!... *(Si cela dietro un masso.)*

SCENA IV.

Nearco, seguito da un drappello di cristiani e detta.

NEARCO

Udiste?

Fin che si compia il rito
Cauti vegliate della rupe il varco.
In voi m'affido.

CRISTIANI

Non temer. *(Escono.)*

PAOLINA

Nearco? *(Avanzandosi.)*

NEARCO

Qual voce!... Che!... traveggo!...
Donna, tu qui?

PAOLINA

Sull'orme

Di Poliuto trassi. Omai più notti
Son, che le piume abbandonar furtivo
Lo scorsi: un dubbio, un fero dubbio è sorto
Nel mio pensier... La santa
Religion degli avi
Osato avria disdir?

NEARCO

T'apponi al vero.

PAOLINA

Numi!...

NEARCO

Fatal mistero

Tu penetrasti! – Una recente legge
Non più d'esilio, ma di pronta morte
I neòfiti coglie!
La tua virtù fia pegno
Del tuo silenzio, ed il periglio estremo
Di Poliuto!... Andar m'è d'uopo. (*Rientra.*)

PAOLINA

Io tremo!...

ALCUNE VOCI DALLO SPECO

Infiamma quest'alma, o spirito di Dio,
Che piena di speme a te ricovrò:
E il premio le serba che avanza il desio,
Che il figlio celeste col sangue marcò.

PREGHIERA GENERALE

Signor, le tue leggi prostrati adoriamo,
Le sante tue leggi di pace, d'amor.
Per noi, per le spose, pe' figli preghiamo,
Pe' nostri nemici preghiamo, Signor.

PAOLINA

Un turbamento arcano
Io provo!... – Al cor mi scende
Quella preghiera!... – È forza,
È forza ch'io m'atterri!... – Oh che mai sento!...
Fin pe' nemici lor!... Divino accento!
Di quai soavi lagrime
Aspersa è la mia gota!...
Qual mi ricerca l'anima
Dolce potenza ignota!...
Somiglia una speranza...
L'umana gioia avanza...
Par che dal ciglio infranto
Mi cada un fosco vel!...
Par che il devoto canto
Ritrovi un eco in ciel! –

SCENA V.

Poliuto, Nearco, quindi gli altri Cristiani.

NEARCO

Mira...

POLIUTO

Donna!...

PAOLINA

O sposo mio...

Di'... rispondi... Abbandonasti

Il tuo culto?...

POLIUTO

Un vero Dio

Me raccolse.

PAOLINA

Ed obbliasti

Qual rigor...

POLIUTO

Nol temo.

(Odesi lieta musica guerriera: i Cristiani ricompariscono.)

ALCUNI CRISTIANI

Echeggia

Lunge ancora un suon giulivo!...

GLI ALTRI

Surse l'alba... Si festeggia

Del Proconsole l'arrivo.

NEARCO

A noi tutti sulla chioma

Pende il ferro già snudato:

Delle folgori di Roma

Qui Severo giunge armato.

PAOLINA

Ah!... Severo!... E combattendo

Ei sul campo non morì?

NEARCO

Egli vive.

PAOLINA

(Ciel!... che intendo!...)

Ma la fama?...

NEARCO

Il ver menti.

PAOLINA

(I suoi occhi sfavillano della più viva gioia, ma volgendosi a Poliuto cerca reprimersi.)

(Perchè di stolto giubbilo

Mi balzi o cor nel petto?...

Vive l'amato oggetto,

Ma spento egli è per me!

Condanna questi palpiti

Il mio dover... la sorte...

Il palpito di morte

Meglio s' addice a te)

CRISTIANI

Sfidar saprem la morte

Eterno Iddio per te. *(Partono.)*

SCENA VI.

(Questa scena si è rinvenuta omessa nella Partizione.)

Magnifica piazza di Melitene: da un lato vestibolo del tempio di Giove, dall'altro la soglia del palagio municipale.

Scorgesi nel fondo gran movimento di Popolo che move all'incontro del Proconsole. Callistene, e Felice, da opposte vie.

CALLISTENE

Ognun gioisce, tu soltanto hai gravi
Di mestizia le ciglia!

(Felice mette un profondo sospiro.)

Oh! narra.

FELICE

Oscuro cittadin, la figlia

Mi chiese un dì Severo:

La mia repulsa disperato il trasse

Tra l'armi, e spento lo narrò la fama...

CALLISTENE

Grido bugiardo, ch'ei ferito cadde,

Non estinto in battaglia.

FELICE

Ed io lo seppi;

Ma nol dissi alla figlia, e quì da Roma

Giunto a regger le sorti

Dell'armena provincia, ella costretta

Dal paterno voler, di Poliuto

Strinse la man.

CALLISTENE

Creduto

Mai non avresti che Severo in alto

Poggiasse tanto!... E forse

L'acquistato poter, la sua guerriera

Gloria, d'amor le fiamme

Spensero in lui. Fa cor. De' magistrati

Alla schiera t'aggiungi: omai le trombe,

Odi, squillan dappresso.

FELICE

È ver!...

CALLISTENE

T'affretta.

(Felice entra nel palagio municipale.)

Donna, spregiasti l'amor mio! Vendetta

Piena, feroce ne trarrò... La vidi

Lampeggiar fra gli accenti

Di quel codardo, e mi colmò di gioja!

(Mettendo l'indice sul cuore.)

Qui scritto io porto: chi m'offende, muoja.

(Si reca nel tempio.)

SCENA VII.

La scena si riempie di popolo, quindi comparisce Severo, preceduto dalle sue legioni.

CORO

Plausi all'inclito Severo,
Lauri eterni alla sua chioma,
Egli è vita dell'impero,
Scudo e brando egli è di Roma.
Saggio in pace, e prode in guerra
Fra i mortali un Dio sembrò:
Ed ogni eco della terra
Del suo nome rimbombò!

SEVERO

Decio, signor del mondo,
Popolo Armeno, a te m'invia: felice
Egli ti brama, ed a tal uopo ingiunto
M'ha d'estirpar l'iniqua
Sacrilega genia ribelle ai numi,
Che s'annida fra voi, come tra i fiori
Malvagia serpe. (In breve
Ti rivedrò, mia speme!... Il sen mi scuote
Un palpitar frequente!...
La tua dolce presenza il cor già sente!
Di tua beltade immagine
È questo Sol ch'io miro;
Piena è di te quest'aura,
Piena del tuo respiro...
Ah! tutto in queste arene
Parla contento e amor!
Celeste Iddio propizio
Chiuse la mia ferita,
Pur da te lunge, ah! misero!
Io non sentia la vita...
Dappresso a te, mio bene
Saprò che vivo ancor!)

SCENA VIII.

Callistene, Felice, Poliuto, Sacerdoti, Magistrati, e detti.

CALLISTENE

Come fausta è a noi l'aurora
Che in Armenia te conduce,
A' tuoi voti Giove ognora
Fausto arrida, invitto duce.

SEVERO

Grato appien!... (*Scorge Felice.*)

Sei tu?... M'abbraccia. —

E la figlia?

FELICE

(Ciel!... che mai,
Che dir posso?... il cor s'agghiaccia!...)

SEVERO

Non rispondi!

FELICE

La vedrai...
(*Con sommo turbamento.*)

SEVERO

Ella forse?...

FELICE

Al tuo cospetto
Mira intanto il suo consorte.

SEVERO

Il consorte!... (*Come tocco dal fulmine.*)

POLIUTO

(Qual sospetto!...)

FELICE

(Oh momento!...)

SEVERO

(Oh colpo!...)

CALLISTENE

(Oh sorte!)

SEVERO

(Non deliro?... altrui porgesti
Donna rea, la mano, e il cor?...)

FELICE

(Freme!...)

SEVERO

(O cruda, e lo potesti?...)

POLIUTO

(Si coverse di pallor!)

SEVERO

(No, l'acciar non fu spietato
Che spargeva il sangue mio,
Ma il destino avverso e rio,
Che la vita mi serbò!
Ah! gioisci, o core ingrato,
Gel di morte in sen mi piomba...
Questo avanzo della tomba
Alla tomba io renderò.)

CALLISTENE

(La vendetta che giurai,
Donna ingrata, compirò.)

FELICE

(Ah! per me del giorno i rai
Densa nube circondò!)

POLIUTO

(Fredda mano il cor m'afferra!...

Luce orrenda balenò!...)

CORO

Ei fu grande in pace e in guerra:

Fra i mortali un Dio sembrò!

(Severo entra nel palagio municipale; tutti lo seguono.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

IL NEOFITO.

SCENA PRIMA.

Atrio nelle case di Felice: in fondo deliziosi giardini.

Severo, Callistene.

CALLISTENE

Inoltra il piè. Ne' lari

Siam di Felice: ov'egli assente or fosse

A te dirà la figlia:

L'atrio varcar tu la vedrai, che l'ora

È questa in cui si tragge

A' suoi penati.

SEVERO

Oh! dimmi... (*Esitante.*)

CALLISTENE

Parla.

SEVERO

Quai giorni dello sposo accanto

Mena costei?

CALLISTENE

Nel pianto

Solinga vive. Il padre

A me svelò ch'ella d'amor sul Tebro

Ardea... ma nella tomba

Scese l'oggetto sospirato... – E forse

D'Imene al tempio suo malgrado spinta

Fu dal paterno cenno

SEVERO

(Qual benda egli mi strappa!... Oh ciel!...)

CALLISTENE

Ma denno

Fra poco arder gl'incensi al re de' Numi.

Uopo è ritrarmi all'ara: ivi t'aspetto.

(*Compiasi l'opra*) (*Parte.*)

SEVERO

Sventurata è dunque!

Sventurata, non rea!... Qualcun s'appressa!...

Gelo, ed avvampo!... Non m'inganno, è dessa!

SCENA II.

Paolina, e detto.

SEVERO

Donna...

PAOLINA

Che!... Possenti numi!...

Tu, tu stesso!... Ah! non seguirmi...

SEVERO

Odi... arresta... Invan presumi,
Dispietata, invan fuggirmi...
Varca il centro della terra,
Scendi al regno della morte,
Io ti seguo.

PAOLINA

(Eterna guerra

Mi farai tremenda sorte!...)

SEVERO

Tremi!

PAOLINA

(Un gel mi sta sul core!...)

SEVERO

Io ti veggo impallidir!
Un oggetto di terrore
Son per te?

PAOLINA

(Vorrei morir!)

SEVERO

Il più lieto de' viventi
Fui giungendo in queste arene!
Un olimpo di contenti
Io sperai dal nostro imene!...
La mia gioja è volta in pianto...
Gronda sangue il core infranto...
Fu delirio la mia speme!
D'egra mente un sogno fu!

PAOLINA

(Ei non vegga il pianto mio,
Le mie smanie non intenda...
Se pietoso in ciel v'è un Dio,
Da me stessa mi difenda.
Tutto, ah! tutto il primo ardore
Si ridesta nel mio core...
Io son donna, ed ha pur troppo
Un confine la virtù!)

Ah! chi ti guida, incauto?

SEVERO

Mel chiedi? l'amor mio.

PAOLINA

Entrambi siam colpevoli,
Tu se prosegui, ed io
Se più t'ascolto. Involati...
Esci...

SEVERO

E potrei lasciarti?

PAOLINA

Lo devi.

SEVERO

Oh! cruda!...

PAOLINA

Un ultimo

Addio ricevi, e parti.

SEVERO

Ultimo!

PAOLINA

Sì.

SEVERO

Nè spargere

T'odo un sospir! No, mai,

Mai non mi amasti!...

PAOLINA

(Con trasporto inconsiderato.)

E leggere

Mi puoi nell'alma? e sai

Qual rio contrasto?... (Ahi misera!

Che parlo!...)

SEVERO

Il vero intendo!...

Tu m'ami ancora? Oh! dimmelo...

PAOLINA

(Strazio di morte orrendo!)

SEVERO

Mira, lo chieggo in lagrime...

PAOLINA

Ah! cessa...

SEVERO

Ed al tuo piè...

(Poliuto e Callistene traversano la scena in fondo.)

PAOLINA

Quest'alma è troppo debole

In così rio cimento!...

Fuggi... nol sai che perdere

Mi puote un sol momento?

Ah! d'un rimorso orribile

Non far ch'io sparga il pianto...

Lasciami, o crudo, gemere,

Ma di dolor soltanto...

Pura, innocente lasciami

Spirar lontan da te.

SEVERO

No, vivi, esulta, o barbara,

Del tuo consorte a fianco...
Disperdi, obblia d'un misero
Il sovvenir pur anco...
Non io, non io dimentico
Sarò di te giammai:
Fin che gli resta un palpito
In questo cor vivrai...
Sepolto, ignudo cenere
Avvamperò per te.
(Parte disperato, Paolina si ritira.)

SCENA III.

POLIUTO
Veleno è l'aura ch'io respiro!... È fiamma
Il sangue mio!... – L'indegna
Quì l'invitò... Non mente
No, Callistene... Io stesso, io vidi!... E un brando
Un pugnàl non avea!... –
Ma trema, o coppia rea...
Morte ad entrambi!... Ove trascorro?... Il Giusto
Perdonava i nemici
Che fatto avean di lui sì crudo scempio!...
Imitarne io promisi il grande esempio!
Ah! non posso... egli era un Dio,
Io son uom, son polve abietta,
Fu macchiato l'onor mio!...
Necessaria è la vendetta...
Spargerà di sangue un rivo
La mia destra punitrice...
Sul codardo semivivo
Ferir vo la traditrice,
E strapparle il cor dal petto,
Il perverso, infido cor...
Ah! l'amai d'immenso affetto!...
Ora immenso è il mio furor!...

SCENA IV.

Un Cristiano, e detto

CRISTIANO

Signor?...

(Nella massima agitazione.)

POLIUTO

Che vuoi?

CRISTIANO

Nearco...

POLIUTO

Ebben?...

CRISTIANO

Di ceppi carco

Fu strascinato...

POLIUTO

Ahi! dove?...

Mi trema il cor!...

CRISTIANO

Di Giove

Al tempio.

POLIUTO

Eterno Iddio...

Che sento!

CRISTIANO

In gran periglio

Stanno i fratelli. *(Parte rapidamente.)*

POLIUTO

Ed io!...

(Resta un momento assorto ne' suoi pensieri, quindi si riscuote ad un tratto.)

Cessa fatal consiglio

Dell'ira... Il ciel mi schiude

La via che tragge a sè!...

M'infiamma una virtude

Che pria non era in me!...

Sfolgorò divino raggio,

Da' miei lumi è tolto un velo...

Voce santa come il cielo

Di perdono a me parlò!

Obbliato è già l'oltraggio,

Più vendetta il cor non chiede...

Dio quest'anima mi diede,

Pura a Dio la renderò. *(Parte.)*

SCENA V.

Tempio di Giove; nel mezzo gran simulacro del Nume, innanzi al quale un'ara ardente.

Callistene, Severo, Felice, Paolina, Sacerdoti e Popolo Armeno.

SACERDOTI *(in tuono di fanatico zelo.)*

Celeste un'aura

Pel tempio move!

Al sacrificio

Presiede Giove,

Che il giusto premia,

E l'empio atterra,

Che può dai cardini

Scuoter la terra,

Le stelle innumeri
Strappare al ciel!

POPOLO

Ver noi propizio
Abbassa i lumi
Rettor del fulmine,
Primier de' Numi:
Tu dell'Armenia
Veglia su i fati,
Qual padre tenero
Su i figli amati;
Proteggi un popolo
A te fedel.

CALLISTENE (*Gettando nuovi incensi sull'ara.*)

La tua possanza colga gli audaci
D'un falso Nume stolti seguaci.

SACERDOTI

Sia maledetto chi reca insulto
Del gran Tonante al sacro culto.
Muojà deserto, e fra tormenti,
Gli sia negata la tomba ancor.
La polve iniqua sperdano i venti...
Di lui non resti che infamia e orror.

CALLISTENE

Magistrati, guerrieri,
Popolo, è surto alfin delle celesti
Vendette il giorno! io l'affrettai, chiamando
L'armi di Roma. Tribunal migliore,
A difendere il tempio,
Non v'ha del tempio istesso.

POPOLO

È ver.

(*Ad un cenno di Callistene si avvanza.*)

SCENA VI.

Nearco tra le guardie, e detti.

CALLISTENE

Quest'empio

Nemico è degli Dei: sicuro avviso
Ebbi, che aggiunse, nella scorsa notte,
Uno a tanti seguaci
Del suo vietato culto.
Quel reo di morte, ch'ei discopra imponi.
(*A Severo.*)

SEVERO

L'accusa udisti?

NEARCO

E la confermo.

SACERDOTI

Estrema

Baldanza!

PAOLINA

(Il cor mi trema!...)

SEVERO

Il neòfito appella.

NEARCO

Io?

SEVERO

Sì: lo ingiungo

A nome di colui che temprava i fati

Dell'impero latino.

NEARCO

Ed io potrei

Tradire un mio fratello?

Bruttar di tanto eccesso

Potrei quest'alma?... Inorridisco! – Il sangue

Chiedimi, il sangue mio...

L'anima no, che l'anima è di Dio!

SEVERO

Ti può quel reo silenzio

Costar tremende pene!

SACERDOTI

Omai favella.

PAOLINA

(Un brivido

Ricerca le mie vene!...)

(Un momento di pausa: Nearco persiste nel silenzio.)

SEVERO

Entro il più nero carcere

L'indegno strascinate,

E fra tormenti orribili

Discopra il ver.

(Le guardie circondano Nearco, che muove intrepido per uscire.)

SCENA VII.

Poliuto, e detti.

POLIUTO

Fermate.

PAOLINA

(Oh numi!...)

POLIUTO

Quel neòfito

Da voi richiesto...

GLI ALTRI (tranne Paolina e Nearco)

Ebben?

POLIUTO

Son io.

CALLISTENE e FELICE

Tu stesso!...

SACERDOTI

Ah perfido!...

SEVERO

Egli!...

PAOLINA

Ho la morte in sen!...

SEVERO, CALLISTENE, FELICE, SACERDOTI, POPOLO

La sacrilega parola

Nel delubro ancor rimbomba,

Ed il giorno non s'invola?

E la folgore non piomba?

Troncherà supplizio infame (*A Poliuto.*)

Di tua vita il nero stame!

Pena eterna fra gli estinti

È serbata, iniquo, a te!

PAOLINA

(Qual preghiera omai disciolgo?

Tutti irati son gli Dei!...

Nazareno, a te mi volgo;

S'egli è ver che nume sei,

Tu soccorri al mio consorte,

Tu lo scampa dalla morte...

E gridar m'udrà la terra

Che altro Dio non v'ha per me.)

POLIUTO

(Dell'iniqua, del protervo

No, la vista io non sostengo!...

Dio, proteggi l'umil servo...

A morir per te qui vengo,

Ma gli affetti della terra

Sorgon ferì a nuova guerra!...

Questo ardor che il sen m'infiamma

Tutto ardor del ciel non è!)

NEARCO

Non compiangi la tua sorte,

Ma l'invidia, la desio.

Sulla terra oltraggi e morte,

Gloria e vita in grembo a Dio!

La tua lingua, ed il tuo core

Porgan laudi al Creatore...

Già de martiri la palma
 S'apparecchia in ciel per te!
 SEVERO
 Alla morte lo serbate.
(Le guardie si avanzano per impadronirsi di Poliuto.)
 PAOLINA
 No, crudeli...
 SACERDOTI
 E che pretendi!
 CALLISTENE
 S'obbedisca.
 PAOLINA
 V'arrestate...
 Padre, ah! padre lo difendi.
 FELICE
 Egli è reo.
 PAOLINA *(A Callistene.)*
 Deh! Tu...
(Non potendo vincere la sua ripugnanza.)
 Non trovo
 La parola... forza ignota
 Mi respinge! – Il duol ch'io provo...
 La mia smania il cor ti scuota...
(A Severo prostrandosi.)
 SEVERO
 Che!... gemente a piedi miei!...
 PAOLINA
 Qui morirò, se a me tu nieghi
 La sua vita...
 SEVERO
 Ed io potrei?...
 POLIUTO
 Tu, per me, costui tu preghi!
 Empia! *(Prorompendo.)*
 PAOLINA
 Sposo!...
 POLIUTO
 Il fui.
 PAOLINA
 Qual detto!...
 POLIUTO
 Sciolgo, esecro il rio legame
 Onde un giorno a te mi ha stretto
 Questo Dio bugiardo, infame...
(Rovesciando l'ara.)
 Le tue colpe un Dio verace,
 Scellerata, punirà!

SACERDOTI

Alle fiere il reo, l'audace...

PAOLINA

Innocente io son...

(Nell'estrema disperazione, e volendo gettarsi fra le braccia di Poliuto.)

POLIUTO

Tu?... Va... *(Respingendola.)*

Morire in pace mi lascia omai...

T'odio, ti sprezzo quanto t'amai...

Nel ciel, che m'apre un Dio clemente,

Mi fia d'ogn'altra gioia maggior

L'esser diviso eternamente

Da te, macchiata d'impuro amor.

PAOLINA *(Tratta di senno)*

No, gl'infelici non hanno un Dio!...

È sol mio fallo il destin mio!...

Se alcun di voi pietà conosce,

Mi vibri un ferro in mezzo al cor...

A me la vita fra tante angosce

Di cento morti saria peggior.

SEVERO

(Sparger quel sangue m'è d'uopo in breve...

Ella abborrirmi, fuggir mi deve!

È ognor funesto, non cangia tempre

Il mio destino persecutor!...

Me sventurato! Son io per sempre

Morto alla speme, morto all'amor!)

SACERDOTI

Sia maledetto chi reca insulto

Del gran Tonante al sacro culto.

Muoja deserto, e fra tormenti,

Gli sia negata la tomba ancor.

La polve iniqua sperdano i venti...

Di lui non resti che infamia e orror.

FELICE

Fra queste braccia ricovra o figlia...

A te rimane un padre ancor.

NEARCO

Tu, quella mente gran Dio consiglia,

Tu, di costanza arma quel cor.

(Poliuto e Nearco partono fra le guardie: intanto Felice tragge seco a viva forza la figlia.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.
IL MARTIRIO.
SCENA PRIMA.

Bosco sacro: muro in fondo che lo divide dalla città: da un lato parte del tempio di Giove.
Odoni da lontano confuse voci popolari.
Vieni, vieni... – Al circo andiamo... –
Stringe il tempo!... – Su, corriamo... –
Di tai mostri sgombro il mondo,
Vendicato il ciel sarà!... –
Oh! spettacolo giocondo!...
Sangue a rivi scorrerà!...

SCENA II.

Giungono Sacerdoti da parti diverse, quai persone chiamate ad un convegno indi, Callistene.

SACERDOTI

Ecco il sommo Pontefice.

CALLISTENE

S'avanza

L'ora solenne del supplizio, ed una
La vittima non fia!

SACERDOTI

Come?

CALLISTENE

L'esempio

Di Poliuto altri seguir, cui morte
Pel nuovo Dio non atterrisce.

SACERDOTI

Oh stolti!

CALLISTENE

Il suo dolore, e l'onta,
Nel domestico tetto,
Felice asconde... ma la figlia corse
Del proconsole a' piè!

SACERDOTI

Dubiti forse

Che il pianto femminil pietà ritrovi
Nell'alma di Severo?

CALLISTENE

È debil sempre

Alma schiava d'amor. – Cauti nel volgo
Disseminarci fia prudenza, e viva
Tener la brama, che già ferve in esso
Dell'imminente strage, onde prorompa,
Se vien deluso, in tutto il suo tremendo
Furor. La plebe un'arme

Vana è per sè, ma quando
La tratta il saggio, è formidabil brando! –
Alimento alla fiamma si porga,
Tal che incendio vorace ne sorga.
Il poter degli altari che langue
Col terrore afforziamo e col sangue:
Ed agli occhi del mondo insensato
L'util nostro, util sembri del ciel.
SACERDOTI
Ben t'avvisi! all'intento bramato
La vendetta de' Numi sia vel. (*Partono.*)

SCENA III.

Prigione del Circo.
Poliuto, immerso nel sonno.
Donna!... – Malvagio!... – (*Si desta.*) Vision gradita!...
Bella, e di sol vestita,
Qual puro incenso dagli altari, al cielo
Salì la sposa, e il ciel schiudeasi, e voce
N'uscì soave alla virtude onore!
Con subito fragore
L'inferno spalancato
Predava intanto orribil mostro, ed era...
Callistene! – Fu questo
Del Signore un avviso? Ed innocente
Ella saria?... Chi giunge!

SCENA IV.

Paolina e detto.
PAOLINA
La tua sposa infelice,
Ma non rea di spergiuro... Ah! son contati
Gl'istanti!... Odimi. – È vero,
Prima d'esser consorte, amai Severo,
Lo piansi estinto... dalla tomba uscito
Egli a me riede: usbergo
Ebbi virtù nel periglioso incontro...
Pugnai, ma vinsi.
POLIUTO
E fra' paterni lari
Nol trasse un cenno tuo?
PAOLINA
Che parli! Ah! d'onde
Sì rio sospetto?
POLIUTO

Callistene...

PAOLINA

Or basti.

Tal nome pronunciasti
Che ricorda ogni colpa!
Egli perder mi volle!... – Arcan tremendo
Svelarti è forza: d'esecrabil fiamma
Arde colui... per la tua sposa!

POLIUTO

Oh vile!

Creder poss'io tanta perfidia?...

PAOLINA

Il giuro...

E qual nume tu vuoi del giuramento
Vindice al par, che testimone imploro.

POLIUTO

(È nella più viva commozione: ricorre al suo pensiero quanto gli parve nel sogno, cade in ginocchio, ed inondato di lagrime, e non potendo formar parole, alza le mani al cielo come in rendimento di grazie, quindi sorge ed abbraccia Paolina.)

Questo pianto favelli!... – Or pago io moro!

PAOLINA

Tu non morrai.

POLIUTO

Che dici!...

PAOLINA

Le provocate, ultrici
Folgori, ancor sospende
Chi può. Riedi all'antico, al vilipeso
Culto de' numi, e la tua vita è salva.

POLIUTO

Ma l'anima perduta!

PAOLINA

O sposo mio...

POLIUTO

Taci...

PAOLINA

No...

POLIUTO

Vanne...

PAOLINA

A' piedi tuoi son io...

Ah! fuggi da morte orribil cotanto...
All'anima ti giunga l'acerbo mio pianto...
Lo sparge la piena d'immenso dolore...
È pianto d'un core – squarciato per te.

POLIUTO

Lasciando la terra il giusto non muore;

Nel cielo rinasce a vita migliore. –
Ma cessa... ma tergi l'amaro tuo pianto...
Quel duolo soltanto – è morte per me.

PAOLINA

T'arrendi...

POLIUTO

Nol deggio...

PAOLINA

Pietà d' un affanno

Che m'apre l'avello...

(Poliuto cerca nascondere la sua commozione.)

Non torcere il viso...

Mi dona i tuoi giorni, e tutti saranno,
In grembo all'amore, di gioia un sorriso.

POLIUTO

È lampo fugace la gioja mortale,
Ma sede l'Empiro d'eterna esultanza.

PAOLINA

Pensasti agli orrori del punto fatale?

POLIUTO

Iddio con la fede ci dà la costanza.

(Paolina è vivamente colpita dallo zelo di Poliuto.)

PAOLINA

Coraggio inaudito! – Un fulgido lume
Sul ciglio mi striscia e l'ombra dirada!...
Spirarti que' sensi non puote che un Nume!... –
Lo credo... Lo adoro... – Al circo si vada.

POLIUTO

Che parli!... Oseresti?...

PAOLINA

Sfidar la tua sorte.

POLIUTO

Un orrido gelo mi piomba sul core!...
A sposo che t'ama puoi chieder la morte?

PAOLINA

Il giusto rinasce a vita migliore.

POLIUTO

La terra i suoi beni ancora t'appresta.

PAOLINA

È sede l'Empiro d'eterna esultanza.

POLIUTO

Non temi lo strazio dell'ora funesta?

PAOLINA

Iddio con la fede ci dà la costanza.

POLIUTO

Fia vero!... La grazia nell'alma ti scende!...

(La pone in ginocchio, ed alzando gli occhi al cielo, stende la destra sul capo di lei in atto solenne.)

La via di salute fu schiusa per te.
(La rialza, e cadono uno fra le braccia dell'altro.)
Insieme si muoia... Un premio ne attende
Là, dove possanza di tempo non è!
A 2 *(Rapiti in estasi divina.)*
Il suon dell'arpe angeliche
Intorno a me già sento!...
La luce io veggo splendere
Di cento Soli e cento!...
Di me non ho che l'anima!...
Già son del Nume a piè!...
Eternamente vivere
M'è dato in Ciel con te!

SCENA ULTIMA.

Si aprano le porte: vedesi l'anfiteatro rigurgitante d'immenso popolo.
Severo, Callistene, altri Sacerdoti, ed alcune Guardie entrano nella prigione.

POPOLO

Alle fiere chi oltraggia gli Dei...
Sia punito l'orrendo misfatto...

SEVERO

Fra la vita e la morte ancor sei. *(A Poliuto.)*
Scegli.

POLIUTO

Morte.

SEVERO

Nel circo sia tratto. *(Alle guardie.)*

PAOLINA

Io lo seguo: mertata ho la pena...
Del suo Nume la fede abbracciai.

SEVERO, CALLISTENE, SACERDOTI

Tu! *(Con immensa sorpresa.)*

PAOLINA

Lo giuro.

SACERDOTI

All'arena, all'arena...

CALLISTENE

Ella mora.

(Mal frenando la sua gioja infernale.)

SEVERO

No, crudi giammai...

CALLISTENE

A difender gli altari venisti,
O le colpe?

SEVERO

Un istante concedi!... –

Ah! ti cangia... se ancora persisti

Guai!... (*A Paolina.*)

PAOLINA

Non cangio.

CALLISTENE

Proconsole!...

SEVERO

Oh! cedi...

No, d'amor non favello gli accenti,

Non domando che vivi per me...

Tu sei figlia... del padre sovvenienti...

Ah! se muori, egli muore con te!...

PAOLINA

A pregar vado in cielo per lui.

CALLISTENE

Più s' indugia?

SEVERO

Tu dunque?...

PAOLINA

(*Accennando Callistene.*)

Costui

Abborrisco, ed esecro, detesto

I suoi Numi.

CALLISTENE

Empia donna!...

SACERDOTI

Che orror!...

POLIUTO

O mia sposa!...

SEVERO

Qual giorno funesto!...

SACERDOTI

Nè gettata alle belve fu ancor?

(*Le guardie circondano Paolina e Poliuto.*)

SEVERO

(*Nell'estrema disperazione.*)

Giove crudel, famelico

Di sangue e di vendetta,

Ancor vi son colpevoli...

Punirli a te s'aspetta...

La donna rea, sacrilega

Adoro più di te...

Se giusto sei, la folgore

Vibra dal ciel su me.

PAOLINA e POLIUTO

Il suon dell'arpe angeliche

Intorno a me già sento!...

La luce io veggio splendere
Di cento Soli e cento!...
Di me non ho che l'anima!...
Già son del Nume a piè!...
Eternamente vivere
Mi è dato in ciel con te!

CALLISTENE

(Tu vero nume, ed unico,
Vendetta, sei per me!)

POPOLO

(Con grida ferocissime.)

A morte, a morte, o perfidi...
Il vostro Dio dov'è?

CRISTIANI

(Che odonsi dalle prigioni contigue.)

Signore, a te sia gloria!

Lieti moriam per te!

CALLISTENE

(Protendendo la mano in atto di maledizione verso Poliuto e Paolina, mentre son condotti al supplizio.)

Su voi perversi, cada

L'infamia!

SEVERO

Ed io vivrò?

PAOLINA e POLIUTO

A trionfar si vada!

CALLISTENE

(Oh gioia!...)

SEVERO

Morte!...

(Snuda il brando per trucidarsi.)

GUARDIE

Ah!... no...

(Disarmandolo. Intanto si abbassa la tenda.)

FINE.

LA BATTAGLIA DI LEGNANO

Tragedia lirica in quattro atti

Musica di Giuseppe Verdi – Roma, Teatro Argentina, 1849

PERSONAGGI E INTERPRETI

FEDERICO BARBAROSSA	Sottovia Pietro (Basso profondo)
I. CONSOLE DI MILANO	Lanzoni Alessandro (basso secondario)
II. CONSOLE DI MILANO	Testi Achille (basso secondario)
IL PODESTA' DI COMO	Giannini Filippo (2° Basso)
ROLANDO	Colini Filippo (1° Baritono)
LIDA	De Giuli Borsi Teresa (1° Soprano)
ARRIGO	Fraschini Gaetano (1° Tenore)
MARCOVALDO	Buti Lodovico (2° Baritono)
IMELDA	Marchesi Vincenza (2ª donna)
ARALDO	Ferri Luigi (2° Tenore)

LA BATTAGLIA DI LEGNANO|*TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO ATTI*|DI|SALVADORE CAMMARANO|POSTA IN
MUSICA|DA|GIUSEPPE VERDI| MILANO|DALLO STABILIMENTO NAZIONALE|TITO DI GIO. RICORDI

Epoca di composizione: maggio-dicembre 1848.

Prima rappresentazione: 27 gennaio 1849.

RIASSUNTO
ATTO PRIMO: EGLI VIVE!

I soldati della Lega Lombarda entrano a Milano, accolti dal popolo in festa. Tra loro c'è Arrigo, felice di rivedere la donna amata (I, 1). Rolando gli si avvicina con altri rappresentanti lombardi, stupito di vederlo vivo: lo credeva morto in battaglia. Arrigo racconta di essere stato ferito, imprigionato e poi liberato. Commossi, s'abbracciano (I, 2). Arrivano i consoli e tutti giurano di cacciare gli invasori austriaci (I, 3). Lida, invece, rimane appartata in giardino: ama la patria ma è sopraffatta dal dolore per la perdita della famiglia e non riesce a gioire (I, 4). Marcovaldo le dichiara il suo amore, ma lei lo respinge indignata (I, 5). Imelda annuncia l'arrivo di Rolando con Arrigo; Lida, sentendo quel nome, sussulta ed arrossisce: lo credeva morto, ma l'ama ancora (I, 6). Quando se lo trova davanti, trema e trascolora, ma il frastuono delle trombe distrae tutti (I, 7). Entra un araldo ad annunciare che l'esercito imperiale sta avanzando e Rolando è atteso dai consoli. Trovandosi soli, Lida e Arrigo possono confidarsi: lui l'accusa di averlo tradito, lei cerca di giustificarsi, ma lui s'infuria e fugge, preferendo morire in battaglia piuttosto che vederla sposata (I, 8).

ATTO SECONDO: BARBAROSSA.

Nel Municipio di Como sono riuniti Duci e Magistrati per discutere come proseguire la lotta contro lo straniero (II, 1). Il Podestà annuncia l'arrivo di messaggeri della Lega Lombarda (II, 2). Entrano Rolando e Arrigo ed invitano la città di Como ad unirsi a Milano nella lotta contro Barbarossa, nemico comune assai più pericoloso delle antiche rivalità tra le due città italiane (II, 3). Federico entra all'improvviso e dichiara spavaldo che nessun esercito può vincere il suo. La sua arroganza suscita un unanime grido di guerra allo straniero in nome della libertà (II, 4).

ATTO TERZO: L'INFAMIA.

Nei sotterranei del tempio di S. Ambrogio sono riuniti i Cavalieri della Morte per il giuramento solenne di combattere fino alla vittoria o alla morte (III, 1). Arrigo s'unisce a loro (III, 2).

Lida s'aggira turbata tra le stanze di casa. Imelda cerca di calmarla e lei le porge una lettera da consegnare in assoluto segreto ad Arrigo (III, 3). Entra Rolando e chiede di abbracciare il figlio prima di partire per la pericolosa battaglia (III, 4). Sopraggiunge Arrigo, che egli ha convocato per chiedergli di prendersi cura della moglie e del figlio, qualora perisse sul campo. Arrigo dapprima esita imbarazzato, poi lo abbraccia (III, 5).

Nel frattempo, Marcovaldo ha pagato Imelda per entrare in possesso della lettera di Leda, si reca da Rolando e gliela mostra. Egli legge: sua moglie chiede all'amico un appuntamento. Incredulo e offeso, giura di vendicarsi (III, 6).

Nella sua stanza, Arrigo scrive una lettera alla madre (III, 7). Lida lo raggiunge, dispiaciuta che non abbia risposto al suo biglietto. Egli dice di non aver ricevuto nulla e lei cerca di dissuaderlo dal proposito di morte; poi ammette d'amarlo, ma s'appella al senso del dovere. Sentono la voce di Rolando e Lida si nasconde sul verone (III, 8). Il marito entra per sollecitare l'amico a scendere in campo; spalanca il verone e scopre la moglie (III, 9). Furente, l'insulta; Arrigo la proclama innocente, lui sguaina la spada e l'amico gli offre il petto. Udendo uno squillo di trombe, Rodrigo arresta il braccio e decide di punire con l'infamia il traditore: lo chiude nella stanza, impedendogli di presentarsi a combattere e poi si precipita fuori di casa (III, 10).

ATTO QUARTO: MORIRE PER LA PATRIA!

Imelda assicura Leda che Arrigo s'è unito ai compagni e lei prega per la salvezza di Rolando, di Arrigo e della patria (IV, 1). Arriva un console e annuncia la vittoria; tutti esultano, ma Leda ha un infausto presagio (IV, 2). Alcuni cavalieri conducono Arrigo ferito che, morente, giura a Rolando che sua moglie è innocente (IV, 3), poi addita la bandiera come suo ultimo desiderio e muore stringendola a sé (s.u.).

LA BATTAGLIA DI LEGNANO

Tragedia lirica in quattro atti

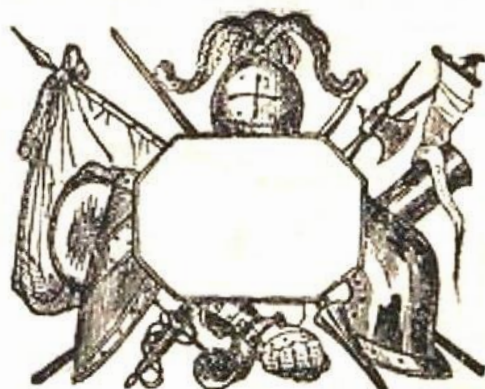
DI

SALVADORE CAMMARANO

posta in musica

DA

GIUSEPPE VERDI



MILANO

DALLO STABILIMENTO NAZIONALE

TITO DI GIO. RICORDI

Avvertimento

Il presente libretto, essendo di esclusiva proprietà dell'editore Tito di Gio. Ricordi, come venne annunciato nella Gazzetta Ufficiale di Milano ed in altri Giornali d'Italia, restano diffidati i signori Tipografi e Libraj di astenersi dalla ristampa dello stesso o dalla introduzione e vendita di ristampe non autorizzate dall'editore proprietario, dichiarandosi dal medesimo che procederà con tutto il rigore delle Leggi verso chiunque si rendesse colpevole di simili infrazioni dei suoi diritti di proprietà a lui derivati per legittimo acquisto, e quindi protetti dalle vigenti Leggi, e più particolarmente tutelati dalle Sovrane Convenzioni fra i diversi Stati italiani.

PERSONAGGI E INTERPRETI.

FEDERICO BARBAROSSA,
Signor *Sottovia Pietro*.

I. CONSOLE di Milano,
Signor *Lanzoni Alessandro*.

II. CONSOLE di Milano,
Signor *Testi Achille*.

IL PODESTA' di Como
Signor *Giannini Filippo*.

ROLANDO, Duca milanese
Signor *Colini Filippo*.

LIDA, sua moglie
Signora *De Giuli Borsi Teresa*.

ARRIGO, guerriero veronese
Signor *Fraschini Gaetano*.

MARCOVALDO, Prigioniero alemanno
Signor *Buti Lodovico*.

IMELDA, ancella di Lida
Signora *Marchesi Vincenza*.

UN ARALDO
Signor *Ferri Luigi*.

CORI E COMPARSE

Cavalieri della Morte, Magistrati e Duci Comaschi, Ancelle di Lida, Popolo Milanese, Senatori di Milano, Guerrieri di Verona, di Brescia, di Novara, di Piacenza, e di Milano, Esercito Alemanno.

Parte I. Egli vive!

Parte II. Barbarossa

Parte III. L'Infamia

Parte IV. Morire per la patria!

La I, III e IV parte hanno luogo in Milano. La II, a Como.
L'epoca 1176.

(Gli attori suddetti sono quelli che eseguirono quest'opera per la prima volta al teatro Argentina in Roma nel Carnevale 1848 al 1849)

ATTO PRIMO.

EGLI VIVE!

SCENA PRIMA.

Parte della riedificata Milano, in vicinanza delle mura.

Da una parte della città s'inoltrano i Militi piacentini, ed alcune centurie di Verona, di Brescia, di Novara e di Vercelli: la contrada è gremita di popolo, come i soprastanti veroni, da cui pendono arazzi variopinti e giulive ghirlande: un grido universale di esultanza, un prolungato batter di palme, ed un nembo di fiori cadente dall'alto sulle squadre attesta le festevoli accoglienze ad esse prodigate. Arrigo è tra i guerrieri veronesi.

CORO

Viva Italia! Un sacro patto
Tutti stringe i figli suoi:
Eso alfin di tanti à fatto
Un sol popolo d'eroi! –
Le bandiere in campo spiega,
O Lombarda invitta Lega,
E discorra un gel per l'ossa
Al feroce Barbarossa.
Viva Italia forte ed una
Colla spada e col pensier!
Questo suol che a noi fu cuna
Tomba sia dello stranier!

ARRIGO

(O magnanima e prima
Delle città lombarde,
O Milan valorosa, io ti saluto,
Io dalla tomba sorto
Al par di te! S'accese
All'ombra delle sacre
Tue rinascenti mura il fuoco, ond'io
Eternamente avvamperò. Divina
Cagion dei miei sospiri,
Io bevo l'aure alfin che tu respiri!
La tua materna mano
Chiuse la mia ferita;
Eppur da te lontano
Io non sentia la vita:
Come in un mar di pianto
Parea sepolto il cor...
Ah! solo a te d'accanto
Saprò che vivo ancor. –
Ecco Rolando!...

SCENA II.

Rolando, altri Duci Milanesi, e detti.

ARRIGO

Amico...

ROLANDO

Ciel!... Non deliro?... Non è sogno il mio?...

Vivi!... Sei tu?...

ARRIGO

Son io (*Stringendogli la mano.*)

Ferito caddi, non estinto: a lungo

Prigion di guerra fui, ma reso quindi

Alla natia Verona,

Materna cura m'infondea nel petto

Nuova salute.

ROLANDO

Spento

Tra le fiamme di Susa

La fama ti narrò... Lagrime sparsi,

Cui l'amarezze non temprar d'imene

Per me le accese faci,

Né sul pargolo mio gl'impresi baci...

Ah! m'abbraccia... d'esultanza

Tutta l'anima ho compresa...

In te vive, in te mi è resa

Una parte del mio cor.

Oh buon Dio, la tua possanza

Adorando io benedico,

Tu ridoni a me l'amico,

All'Italia un difensor!

(*Odesi uno squillo di tromba.*)

CORO

Giulive trombe!

ROLANDO

I consoli.

SCENA III.

I Consoli con seguito e detti.

PRIMO CONSOLE

Salve o Guerrieri.

SECONDO CONSOLE

A voi

Fia d'accoglienze prodiga,

Siccome a figli suoi,

Milan, che dalla polvere

Già rialzaste.

ARRIGO e GLI ALTRI DUCI

Ed ora

Tutti giuriam difenderla,
Col sangue nostro ancora.

ROLANDO

S'appressa un dì che all'Austro
Funesto sorgerà,
In cui di tante ingiurie
A noi ragion darà!

TUTTI

Domandan vendetta gli altari spogliati,
Le donne, i fanciulli dall'empio svenati...
Sull'Istro natio cacciam queste fiere,
Sian libere e nostre le nostre città.
Il cielo è con noi. Fra l'itale schiere,
Dai barbari offeso, Iddio pugnerà.

(I consoli muovono i primi, tengon dietro le schiere, quindi il popolo. Arrigo è condotto da Rolando.)

SCENA IV.

Sito ombreggiato da gruppi d'alberi in vicinanza delle fossate, colme d'acque, che circondano i muri; essi veggonsi torreggiare nel fondo.

Lida si avvanza come assorta in profondi pensieri, alcune Donne la seguono, ella siede al rezzo, e quivi rimane estatica, figgendo gli occhi al cielo.

DONNE

Plaude all'arrivo Milan dei forti,
Cui si commettono le nostre sorti;
Sui prodi a spargere nembi di rose
Corron festose – le donne ancor.
Tu sola fuggi sì lieta vista,
Come da scena orrenda e trista?
Pur della patria senti l'affetto,
Pur t'arde in petto – italo cor!

LIDA

Voi lo diceste, amiche,
Amo la patria, immensamente io l'amo!
Ma dove sponde un riso
La gioia, per me loco
Ivi non è. Sotterra
Giacciono i miei fratelli, ambo i parenti,
E troppo in sen m'aperse orrendo fato
Insanabili piaghe!... A me soltanto
È retaggio il dolor, conforto il pianto!

(I suoi occhi riempionsi di lagrime: le donne, onde concedere libero sfogo al suo cordoglio, si aggruppano in fondo.)

Quante volte come un dono
Al signor la morte ho chiesta!
L'esistenza è a me funesta,
È la tomba il mio sospir.

Ma son madre!... madre io sono!
Darmi un figlio Iddio volea!
Ah! per me divenne rea
Sin la brama di morir!

SCENA V.

Marcovaldo e dette

LIDA

(Indignata in vederlo.)

Che, signor! Tu qui? Tu stesso?

MARCOVALDO

Della torre a me le porte

Sol confin, t'è noto, ha messo

Generoso il tuo consorte.

LIDA

(A voce bassa ma fremente.)

E tu ardisci, ingratamente,

Sguardi alzar frattanto audaci

Sulla sposa!

MARCOVALDO

(Sommessamente.)

Un cieco amore

Per te nudro...

LIDA

Cessa... taci... *(In atto di allontanarsi.)*

SCENA VI.

Imelda e detti.

IMELDA

(Accorrendo frettolosa.)

Ah! Signora!

LIDA

Imelda, ebbene?...

IMELDA

Fede al ver non presterai...

Il tuo sposo...

LIDA

Parla...

IMELDA

Ei viene...

E lo segue...

LIDA

Ciel!... Chi mai?...

Chi? Rispondi...

IMELDA

Arrigo!

LIDA

Come!

Egli vive!...

IMELDA

Ah! sì...

MARCOVALDO

(Quel nome

La scuotea!... Di vivo foco

Il suo volto rosseggiò!)

LIDA

(Vive! Oh gioia... Qui fra poco

Qui... Fia ver?... Lo rivedrò?

(A frenarti, o cor, nel petto

Più potere in me non trovo:

Sì quei palpiti ch'io provo

Sono i palpiti d'amor!

Ah! se colpa è questo affetto

Che mi parla un solo istante,

A punirla sia bastante

Una vita di dolor.)

MARCOVALDO

(Leggerò nel tuo sembiante

segreti del tuo cor)

IMELDA

(Par che tregua un breve istante

Le conceda il suo dolor!)

SCENA VII.

Rolando, Arrigo e detti.

ROLANDO

Sposa...

LIDA

(O momento!)

ARRIGO

(Lida!)

ROLANDO

Il tuo bel cor divida

La gioia del cor mio... Vive l'amico

Lagrimato cotanto!

Eccolo... Ciel!... Che fu?... Tremi!... Scolori!...

LIDA

(Oh Dio!)

MARCOVALDO

(Che à seguito attentamente i moti di Lida e di Arrigo.)

(No, non m'inganno)

ARRIGO

Ti rassicura... Un brivido talvolta
Di mie ferite avanzo
Mi scorre in sen... Ma passaggier... Lo vedi...
Cessò.

MARCOVALDO

(Mentisci!)

LIDA

(Qual terror m'invase!)

ROLANDO

(Accennando Lida.)

Del padre suo nelle ospitali case,
Messaggier di Verona,
Soggiornasti altra volta, or dell'amico
A te fia stanza la magion...
(S'ode tocco di tamburo, e chiamata di trombe.)
Chi viene?

SCENA VIII.

Un Araldo e detti

(Ad un cenno di Rolando le Donne e Marcovaldo si ritirano.)

ROLANDO

Ebben?

ARRIGO

Giunser dall'Alpi

Esploratori: avanza
L'imperiale esercito possente.
Ad assembrar Duci e Senato un cenno
Dei consoli provvede.

ROLANDO

Ti lascio, Arrigo... il mio dover lo chiede.

(Parte affrettatamente, seguito dall'Araldo. Lida è rimasta come incatenata al suolo. Arrigo si accosta vivamente ad essa, scuotendola d'un braccio.)

ARRIGO

È ver?... Sei d'altri?... Ed essere
Per sempre mia giurasti!
Il ciel t'udiva! E frangere
Quel giuramento osasti!
D'altri sei tu? Per credere
A verità sì orrenda,
È d'uopo che ripetere
Dai labbri tuoi l'intenda.
Dillo... Che tardi?... Uccidimi...
L'uccidermi è pietà!

LIDA

Spento un fallace annunzio

Ti disse in aspra guerra...
Mancava il padre... ed orfana
Io rimaneva in terra...
Ei fra gli estremi aneliti
Formò le mie ritorte...
Peso la vita, il talamo
Letto mi fu di morte!
Mai sopportato un'anima
Più della mia non à!

ARRIGO

(In tuono di violenta ironia.)

Quanto la nuova infausta
Di mia caduta, oh! quanto
All'alma tua sensibile
Lutto costava e pianto!
Alta n'è prova il subito
Imene!

LIDA

Arrigo... *(Singhiozzando.)*

ARRIGO

E fede

Ebbi da te, rammentalo,
Che dell'Eterno al piede
Il difensor d'Italia
Raggiungeresti, ov'esso
Per lei cadrebbe!

LIDA

Ahi misera!

(Coprendosi il volto d'ambo le mani.)

ARRIGO

Parla... Rispondi adesso...
Scolpar ti puoi?... Rispondimi. *(Furente.)*

LIDA

(Volgendo gli occhi al cielo con fremito angoscioso.)

Padre!

ARRIGO

Lo stil dei rei

Ecco! In altrui ritorcere
Le proprie colpe!

LIDA

Ah! sei

Tremendo, inesorabile
Più del mio fato ancor!

ARRIGO

Spergiura! *(In atto d'allontanarsi.)*

LIDA

M'odi!

ARRIGO

Scostati...

Va... tu mi desti orror! *(Nel colmo dell'ira.)*

T'amai, t'amai qual angelo,

Or qual demòn t'abborro!

Per me la vita è orribile...

Nel campo a morte io corro. —

In tua difesa, o Patria,

Cadrò squarciato il seno...

Fia benedetto almeno

Il sangue mio da te!

LIDA

A così lungo strazio

Regger può dunque un core?...

No, non è ver che uccidono

Gli eccessi del dolore —

Son rea son rea, puniscimi,

Quel ferro in sen mi scenda...

D'un'esistenza orrenda

Meglio è spirarti al piè!

(Arrigo la respinge ed esce velocemente: ella si allontana nella più viva desolazione.)

FINE DELL'ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

BARBAROSSA.

SCENA PRIMA.

Sala magnifica nel Municipio di Como: veroni chiusi nel fondo.

A poco a poco vanno assembrandosi Duci e Magistrati.

ALCUNI

Udiste? La grande, la forte Milano

A patti discende!

ALTRI

Ma tardi ed invano.

TUTTI

Sì tardi ed invano. Scordò la superba

I danni mortali a Como recati!

Ma qui la memoria ogni uomo ne serba!

Ma l'odio qui vive ne' cori oltraggiati!

Quest'odio col sangue ribolle confuso,

Nè volger di tempo scemarli potrà!

Dai padri, dagli avi in noi fu trasfuso!

Ai figli, ai nepoti trasfuso verrà!

SCENA II.

Il Podestà e detti.

PODESTA'

Invia la baldanzosa

Lombarda Lega messaggieri a Como:

Ascoltarli vi piaccia. *(Tutti seggono.)*

SCENA III.

Ad un cenno del Podestà vengono introdotti Rolando ed Arrigo. I suddetti.

ROLANDO

Novella oste di barbari minaccia

La sacra Italia; il varco

Dell'Adige contende l'agguerrito

Veronese a quell'orda; essa le terre

De' Grigioni attraversa, e Federico

Raggiungerla non può, ch'entro Pavia

Stassi: ben lieve fia

Respingere quindi l'Alemanno, siepe

D'armi e d'armati ergendo in sulla riva

Del vostro lago. —Taccia

Il reo livore antico

Di Milano e di Como: un sol nemico,

Sola una patria abbiamo,

Il Teutono e l'Italia; in sua difesa

Leviam tutti la spada.
PODESTA' e CORO

Ed obliasti

Qual patto ne costringe
A Federico?

ROLANDO

Vergognoso patto,
Cui sacra mano infranse... Ah! rammentarlo,
O Comaschi, potete
Senza arrossirne?... Ed Itali voi siete?
Ben vi scorgo nel sembiante
L'alto, ausonico lignaggio;
Odo il numero sonante
Dell'italico linguaggio;
Ma nell'opre, nei pensieri
Siete barbari stranieri!
(*Movimento dell'assemblea.*)

ARRIGO

Tempi forse avventurosi
Per Italia volgeranno,
E nepoti generosi
Arrossir di voi dovranno!
Oh! la storia non v'appelli
Assassini dei fratelli!
Della patria non vi gridi
Traditori e parricidi!

ROLANDO e ARRIGO

Infamati e maledetti
Voi sareste in ogni età!

PODESTA'

Favellaste acerbi detti!

ROLANDO

Ma più acerbe verità!

ARRIGO

Qual risposta a chi ne invia
Recar dessi?

SCENA IV.

Federico e detti.

FEDERICO

Io la darò!

(*Presentandosi d'improvviso, e lasciando cadere il suo lungo mantello.*)

TUTTI

Federico!

(*Sorgendo e nella più viva sorpresa.*)

ROLANDO e ARRIGO

(Ah! da Pavia
Qui l'inferno lo guidò!...)

FEDERICO

(Avanzandosi fieramente verso Rolando ed Arrigo.)

A che smarriti e pallidi
Vi scorgo al mio cospetto?
Sul labbro temerario
A che vien manco il detto? –
Lombardi, estremo fato
Ha già per voi segnato
Un cor che non perdona,
Di Federico il cor!

ROLANDO e ARRIGO

Detti non val rispondere
A' tuoi superbi modi,
Pugna di vane ingiurie,
Pugna non è di prodi.
Dell'armi al fero lampo
Ci rivedremo in campo:
Col brando sol ragiona
L'oppresso all'oppressor!

PODESTA' e CORO

(Su te, Milan, già tuona
Il fulmin punitor!)

(Odesi rimbombo di militari strumenti, che sempre più si approssima.)

FEDERICO

Le mie possenti armate
S'appressan già!

(Ad un suo cenno vengono dischiusi i veroni, a traverso dei quali scorgonsi le colline circostanti ingombre di falangi Alemanne.)

CORO

Mirate!

(A Rolando ed Arrigo.)

Oh quale e quanto esercito!

FEDERICO

Risposta e ben tremenda
Eccovi – Ormai l'annunzio
Di sua caduta intenda
Milan.

(Accennando agli ambasciatori di partire.)

ROLANDO

Di tue masnade
Le mercenarie spade
Non vinceranno un popolo
Che sorge a libertà.

ARRIGO

Nè il gran destin d'Italia

Per esse cangerà!

FEDERICO

Il destino d'Italia son io!

(Con terribile accento.)

Soggiogata essa in breve fia tutta!

E Milano due volte distrutta

Di ribelli spavento sarà!

ROLANDO, ARRIGO

Un possente diletto da Dio

Ne promette vittoria in suo nome!

Tu cadrai, le tue squadre fian dome!...

Grande e libera Italia sarà.

ROLANDO, CORO

Ite omai... la ragion del più forte

Tanta lite nel campo sciorrà.

TUTTI

Guerra dunque!... terribile – a morte –

(Con grido ferocissimo.)

Senza un'ombra di stolta pietà!

(Rolando ed Arrigo partono.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

L'INFAMIA.

SCENA PRIMA.

Volte sotterranee nel tempio di S. Ambrogio sparse di recenti sepolcri: gradinata in fondo per la quale vi si discende: una fioca lampada getta intorno qualche incerto raggio.

I Cavalieri della Morte scendono a poco a poco, ed in silenzio: ognun d'essi porta una ciarpa ad armacollo, su cui avvi effigiato il capo d'uno scheletro umano.

CAVALIERI

Fra queste dense tenebre
Fra il muto orror di questi consci avelli,
Sull'invocato cenere
Dei padri qui giacenti e dei fratelli,
Ripetasi l'accento
Del sacro e formidabil giuramento.

SCENA II.

Arrigo e detti.

ARRIGO (*Sull'alto della scala.*)

Campioni della morte, un altro labbro
A proferir s'accinge
Il magnanimo voto, un altro core
A mantenerlo è presto,
Pugnando al nuovo di contro al rapace
Fulvo Signor, che avanza
Pe' campi di Legnano.

CAVALIERI

Arrigo... E vuoi?...

ARRIGO

Con voi morire, o trionfar con voi.

CAVALIERI

Lombardo, e prode egli è!

ARRIGO

Son per valore

Ultimo forse, ma per santo amore
Della Patria comun primier m'estimo,
O secondo a nessuno.

CAVALIERI

Sia, qual ei chiese, del bel numer'uno.

(Al più anziano fra essi, che pone Arrigo in ginocchio a pie' d'una tomba, e lo fregia della propria ciarpa: allora tutti i cavalieri incrocicchiano i brandi sul capo di Arrigo, quindi lo sollevano e gli porgono l'amplesso fraterno: da ultimo denudata anch'egli la spada, si pronunzia ad una voce il seguente)

GIURAMENTO

Giuriam d'Italia por fine ai danni,
Cacciando oltr'Alpe i suoi tiranni.

Pria che ritrarci, pria ch'esser vinti,
Cader giuriamo nel campo estinti. —
Se alcun fra noi, codardo in guerra,
Mostrarsi al voto potrà rubello,
Al mancatore nieghi la terra
Vivo un asilo, spento un avello:
Siccome gli uomini Dio l'abbandoni,
Quando l'estremo suo dì verrà:
Il vil suo nome infamia suoni
Ad ogni gente, ad ogni età.
(Partono.)

SCENA III.

Appartamenti nel castello di Rolando

Lida ed Imelda

(Lida si avvanza a rapidi passi; pallida è la sua fronte, incerto il suo sguardo.)

IMELDA

Lida, Lida?... Ove corri?

LIDA

Ove? — Che dirti,

S'io medesima lo ignoro?

IMELDA

Ahimè, turbata

Sei tanto!... Dianzi, fra singulti, un foglio
Vergasti...

LIDA

(Con impeto.)

Un foglio?... Non è ver... Che ardisci?

Qual foglio?... Tu mentisci,

Innocente son io...

IMELDA

Ripor lo scritto

In sen ti vidi.

LIDA

(Con delirio sempre crescente.)

E il seno

Qual aspide mi squarcia, e il suo veleno

Del cor le più segrete

Fibre mi tenta! Or vanne ... il fallo svela,

M'accusa... Ed accusarmi

A chi potresti? A Dio?

Ma Dio mi volle ad ogni costo rea!

Agli uomini? E qual pena

Dar ponno i crudi? Morte? E morte io bramo,

Morte, qual sommo ben, domando e chiamo!

(Gettandosi convulsa sopra un seggio.)

IMELDA

Vaneggi!...

LIDA

(Risorge, guarda all'intorno, fissa Imelda, prorompe in lagrime, e si abbandona nelle braccia di lei.)

Aita!...

IMELDA

Parla...

LIDA

Un forsennato

S'avventa nella tomba, e seco tragge

La sua madre infelice,

Che Lida maledice,

Con l'ultimo singhiozzo!

IMELDA

(O mio sospetto!...)

Svelami... Arrigo forse?...

LIDA

Ah! tu l'hai detto. –

Questo foglio stornar potria cotanta

Sciagura.

IMELDA

Porgi.

LIDA

Oh, bada

Che non ti scerna occhio mortal d'Arrigo

Varcare la soglia!

IMELDA

Non temer, lo scritto

Alcun de' suoi gli recherà... *(Per uscire.)*

SCENA IV.

Rolando, e dette.

ROLANDO

T'arresta.

LIDA

(Oh ciel!...)

(Imelda celsa rapidamente il foglio.)

ROLANDO

Pria di partir, te donna, e il frutto

Del nostro imene a riveder mi trasse

Amor! – L'adduci al sen paterno.

(Ad Imelda che rientra.)

(Il ciglio

Molle ha di pianto!...)

(Commosso e cercando reprimersi.)

LIDA

(Chi mi regge?...)

ROLANDO

O figlio!...

(Imelda riede col fanciullo, lo depone in braccio a Rolando, ed esce veloce per l'opposto lato. Rolando sta in lungo amplesso tra il figlio e la sposa.)

Vittoria il ciel promise

All'armi nostre, ma vittoria è prezzo

Di sangue! e dove il mio

Tutto spargessi...

LIDA

Non seguir!

ROLANDO

Tu resti

Insegnatrice di virtude a lui. *(Accennando il figlio.)*

LIDA

(Ed a tanti martir serbata io fui!)

ROLANDO

Digli ch'è sangue italico,

Digli ch'è sangue mio,

Che dei mortali è giudice

La terra no, ma Dio!

E dopo Dio la Patria

Gli apprendi a rispettar.

LIDA

Sperda ogni tristo augurio

La man che temprà il fato;

Non sai che a tanto strazio

Mal regge il cor spezzato;

Che il dì novello un orfano

Potrebbe in lui trovar!

(Serrandosi al petto il fanciullo.)

ROLANDO

(Fa inginocchiare il fanciulletto, ed alzati gli occhi al cielo, stende la destra sul capo di lui.)

Deh! meco benedici

Il figlio mio, Signor!

LIDA

Dall'ire de' nemici

Gli salva il genitor!

(Rolando ritorna il fanciullo nelle braccia materne; Lida si ritragge col fanciullo.)

SCENA V.

Arrigo e detto.

ARRIGO

(Non cinge la negra ciarpa.)

Tu m'appellasti?...

ROLANDO

(Va incontro ad Arrigo, lo conduce sul davanti, ed osserva attentamente all'intorno che altri non possa udirlo.)

Su lombardi campi

Più volte allato noi pugnammo...

ARRIGO

E salva

In un di quei conflitti ebbi la vita

Dal tuo valor.

ROLANDO

Ben sai di quale ardita

Esultanza guerriera io sfavillava,

Quando all'armi chiamava

La tromba, ed or!... le pieghe

Più riposte dell'alma

E te svolger poss'io – fremito arcano

Tutto m'investe! Or son marito e padre!

ARRIGO

O Rolando...

(Si asciuga una lagrima.)

ROLANDO

Di equestri elette squadre

A capo muover deggio innanzi l'alba

Precursor dell'esercito: rimani

Coi Veronesi tu, chè della guerra

Il Consesso vi scelse

Di Milano custodi.

ARRIGO

(Ignaro è ch'io pocanzi!...)

ROLANDO

(Stringendo la mano ad Arrigo, e portandola al suo cuore.)

Arrigo... m'odi...

Se al nuovo dì, pugnando

Al giorno io chiudo il ciglio,

Affido e raccomando

A te la sposa e il figlio.

È pegno sacro ed ultimo

Che all'amistade imploro!...

Esser tu dèi per loro

L'angelo tutelar!

ARRIGO

(Ho pieno il cor di lagrime,

Nè posso lagrimar!)

ROLANDO

A me lo giura.

(Arrigo pone la sua nella destra di Rolando, come in segno di giuramento.)

M'abbraccia adesso...

Che! dell'amico fuggi l'amplesso?...

(Arrigo lo abbraccia.)

Addio!

(Arrigo rientra singhiozzante e precipitoso: Rolando s'avvia per l'opposto lato e già varca la soglia, quando ascolta sommessamente richiamarsi.)

SCENA VI.

Marcovaldo e detto.

MARCOVALDO

Rolando? – M'ascolta – Offeso

Tradito fosti!

ROLANDO

Io!

MARCOVALDO

Vilipeso

È l'onor tuo!

ROLANDO

Gran Dio! l'onore!

MARCOVALDO

Da un'empia!

ROLANDO

Come?

MARCOVALDO

Da un seduttore!

ROLANDO

Nomali.

MARCOVALDO

Arrigo, Lida.

ROLANDO

(La sua destra corre sul pugnale, ma s'arresta ad un tratto.)

Ti giova

L'essere inerme!

MARCOVALDO

Secura prova

Ecco del fallo. *(Gli porge un foglio.)*

ROLANDO

Cifre di Lida!

MARCOVALDO

Del ver presago vegliai l'infida...

La man che il foglio recar dovea

Fu da me compra.

ROLANDO

(Legge con voce tremula e rotta dal furore.)

» Tutto apprendea...

» Fra i Cavalieri sacri alla morte

» Ti sei votato... Move il consorte

» Ei primo incontro a Federigo...

» Anzi la pugna vederti, Arrigo,
» M'è d'uopo... Vieni... te ne scongiuro...
» Pel nostro...

MARCOVALDO

Segui.

ROLANDO

» Antico... amor...

(La parola vien meno sul di lui labbro, ma l'occhio scintillante e le membra convulse attestano l'estremo della rabbia.)

MARCOVALDO

(Di mia vendetta è già maturo
L'ambito istante!)

ROLANDO

Mi scoppia il cor.

Ahi! scellerate alme d'inferno,
Sposo ed amico tradir così!
Nè la tua folgore, o Nume eterno,
Le inique teste inceneri?
Ma trema, ah! trema, coppia esecrata...
Se il ciel t'assolve, io punirò!
L'ira tremenda in me destata
Nel reo tuo sangue io spegnerò!

MARCOVALDO

(La tua repulsa, donna ostinata,
In odio atroce l'amor cangiò)
(Partono.)

SCENA VII.

Una stanza sull'alto della torre: ferrea porta da un lato, in fondo verone che risponde sulle fossate delle mura.

La bruna ciarpa d'Arrigo pende dallo schiniere d'un seggio.

Arrigo, sul verone.

ARRIGO

Regna la notte ancor; nè s'ode intorno
Che il mormorar del fiume
Scorrente a piè di queste mura! Il foglio
Alla madre infelice
Compiasi. *(Siede presso un tavolino e scrive.)*

SCENA VIII.

Lida e detto.

LIDA *(S'inoltra tacitamente e figge gli sguardi sullo scritto.)*

Vuoi morir!

ARRIGO

Che! *(Corre smarrito alla porta e la chiude.)*

LIDA

Morir vuoi,
Ed alla madre puoi
Scrivere la tua parola? O crudo, ignori
Che sia l'amor de' figli!...

ARRIGO

Ah! Lida...

LIDA

Fra i perigli
Di guerra, il forte per la patria espone
La vita, e s'egli cade,
Al pianto del cordoglio
Mescono i cari suoi pianti d'orgoglio.
Ma tal non è di te, di te che fermo
Ad ogni costo hai di morir.

ARRIGO

Cessasti

D'amarmi, viver più non posso.

LIDA

Arrigo!...

Io t'amo!

ARRIGO

Ciel!

LIDA

Sì, t'amo...

ARRIGO

Lida!

LIDA

Ma noi dobbiamo
Fuggirci, e viver sin che Dio lo impone,
Tu per la madre, ed io pel figlio!

ARRIGO

Ah!

LIDA

Sordo

Fosti al mio scritto, e quindi
La speme di cangiarti
Qui mi trasse...

ARRIGO

Io non ebbi...

(Odesi battere alla porta, essi tendono l'orecchio silenziosi: la voce di Rolando appella.)

ROLANDO

(Dentro la scena)

Arrigo?

(Arrigo e Lida restano come tocchi da fulmine. La voce ripete.)

ROLANDO

(Come sopra.)

Arrigo?

ARRIGO

Su... quel... veron... (*Lida fugge sul verone, ed Arrigo ne serra le imposte, quindi apre la porta.*)

SCENA IX.

Rolando e detto.

ROLANDO (*Dopo aver guardato all'intorno.*)

M'è noto

Che fra i guerrieri della morte il voto
Di combatter sciogliesti, e pio riguardo
Ti consigliò poc'anzi
Certo il silenzio coll'amico.

ARRIGO

È vero...

ROLANDO

Ma stringe il tempo, e vengo
Ad affrettarti...

ARRIGO

Sì... Pur denso il velo

È della notte ancor... Va... mi precedi...

ROLANDO

T'inganni: l'alba già si mostra... Vedi –
(*Sì dicendo spalanca il verone.*)

SCENA X.

Lida e detti.

LIDA

(*Cercando dissimulare invano il suo terrore, e tremando da capo a piedi.*)

Qui trassi... Volli scorgere...

Sì... le falangi armate...

Che in breve... (*Uno sguardo di Rolando la costringe tacersi.*)

ROLANDO

(*Con forzata calma.*)

Io non v'interrogo,

Perchè vi discolpate?

(*Un momento di spaventevole silenzio. Lida non reggendo più alla sua terribile confusione cade genuflessa a piè del marito. Arrigo è come strascinato a seguirne l'esempio*)

Ah! d'un consorte, o perfidi,

Scempio faceste orrendo!...

Ma sacro è questo titolo,

Sacro, e del par tremendo,

Poi ch'ambo nella polvere

Vi tengo, ed al mio piè!

LIDA, ARRIGO

(*E non mi coglie un fulmine?...*)

Non s'apre il suol per me?...)

LIDA

Rolando?...

ROLANDO

Taci... arretrati...

Esci dai lari miei...

È franto il nostro vincolo,

Più sposa mia non sei.

ARRIGO

Ciel!

LIDA

Che dicesti?

ARRIGO

Ah! placati...

Ella è innocente... io giuro...

ROLANDO

Ed osi tu difenderla?...

Chiudi quel labbro impuro...

Paventa le mie furie!...

(Stringendo l'elsa del pugnale.)

ARRIGO

Colpisci... *(Offrendogli il petto.)*

Morte io vo'...

ROLANDO

Empio!

(Sguainando la lama, e scagliandosi contro Arrigo.)

LIDA

T'arresta... *(Trattenendolo.)*

ARRIGO

Uccidimi...

LIDA

Oh Dio!...

ARRIGO

M'uccidi...

ROLANDO

(La porta ricorre al suo sguardo; egli come preso da una nuova risoluzione si ferma ad un tratto.)

No.

Vendetta d'un momento

Sarebbe il trucidarti...

Poco dal sen strapparti

A brani a brani il cor...

Di cento morti e cento

Supplizio avrai maggior!

ARRIGO

Ah! no! trafitto, esangue

Ai piedi tuoi m'atterra...

Purgar tu dei la terra

D'un vil..., d'un seduttor...
Non può lavar che il sangue
La macchia dell'onor!...

LIDA

Ah! cessa, tu t'inganni... *(Ad Arrigo.)*

La rea soltanto io sono... *(A Rolando.)*

Non grazie, non perdono...

Mi vibra il ferro in cor...

Se a viver mi condanni

È troppo il tuo rigor!

(Odesi un appello di trombe.)

ROLANDO

Le trombe i prodi appellano

ARRIGO

È ver.

(Correndo a guardar presso il verone, mentre Rolando avvicinasì alla porta.)

LIDA

Terribil di!...

ROLANDO

Tua pena sia... l'infamia!...

ARRIGO

Come! l'infamia?

ROLANDO

Sì!

(Esce con la rapidità d'un baleno, e serrata la porta, ascoltasi per di fuori strepito di chiavi e catenacci.)

ARRIGO

(Nel colmo dello spavento si slancia sulla porta, la percorre con gli occhi, la tocca con le mani, cerca indarno ogni modo d'apirla)

Ah! Rolando!... Il ciel ne attesto,

L'onor tuo non fu macchiato...

Schiudi...

LIDA

Arrigo...

ARRIGO

S'io qui resto,

D'ignominia fia notato

Il mio nome!...

LIDA

Più non reggo...

(Cade sopra un seggio. Comincia a sentirsi rumore d'armati, e scalpito di cavalli)

ARRIGO

(Tornando al verone.)

Di Rolando la coorte

Già procede...

(Echeggian prolungati squilli di trombe.)

Ah!

(Con grido acutissimo, e cacciandosi le mani fra i capelli.)

Sì... lo veggo...

È il drappello della morte!...

(La disperazione e il delirio si pingono nel suo volto.)

O furor! Quei prodi vanno

A salvar la patria, ed io!...

Ov'è Arrigo? – Sclameranno –

Si nascose...

LIDA

O giusto Iddio!...

(Levando desolata le mani al cielo.)

ARRIGO

Teme il ferro dei nemici...

Un infame un vile egli è! –

No... vi seguo... *(Afferrando la ciarpa.)*

LIDA

Ciel! Che dici?... *(Balzando in piedi.)*

ARRIGO

Viva Italia!

(Si precipita dal verone.)

LIDA

Arresta... Ohimè!

(Cade tramortita.)

FINE DELL'ATTO TERZO.

ATTO QUARTO.

MORIRE PER LA PATRIA!

SCENA PRIMA.

Piazza di Milano ove sorge un vestibolo di tempio.

Le imbelli donne, i tremuli vecchi, e gli innocenti fanciulli son parte nel vestibolo, e parte nella via. Lida vi è pur essa con Imelda e tutti genuflessi odono il religioso raccoglimento le salmodie che partono dall'interno.

LIDA

Sei certa dunque?

IMELDA

Non temer: fu visto

(Sommessamente fra esse.)

A raggiunger le squadre.

LIDA

(Alzando gli occhi al cielo irrigati di lagrime riconoscenti.)

Io ti ringrazio, o dei portenti Padre.

POPOLO

O tu che desti il fulmine,

Che ciel governi e terra,

I figli della patria

Reggi nell'aspra guerra.

« Il dritto e la vittoria

« Congiunti sian per te.

Noi l'imploriamo in lagrime

Dei sacri altari a piè.

LIDA

(Ah se d'Arrigo, se di Rolando

A te la vita io raccomando,

Salvi d'Italia, pietoso Iddio,

Gli eroi più grandi io chieggo a te.

Voto d'un popolo è il voto mio!

Amor di patria favella in me!)

(Odoni lontane voci che sembrano gridar vittoria: tutti sorgono: un'ansia vivissima si dipinge in ogni volto.)

Tu pur l'udisti?... o mi tradì la speme?...

Lontan lontano un grido

Non suonò di vittoria?...

GLI ALTRI

E più dappresso,

Più distinto si fa!...

SCENA II.

Secondo Console e Senatori, seguiti da grossa calca di cittadini, e detti.

SECONDO CONSOLE

Popol, gioisci!

Vincemmo.

LIDA, IMELDA, POPOLO

Dio clemente!

SECONDO CONSOLE

Or or giungea

Da Legnano un messaggio... appien sconfitto

Egli disse il nemico...

Lo stesso imperador spento, e piagato

Fu di sella sbalzato

Dal veronese Arrigo!

IMELDA

Udisti? (*A Lida.*)

LIDA

(O core,

Una volta di gioia in sen mi balzi!...)

CONSOLE

Inno di grazie al Re dei Re s'innalzi...

(Entra nel tempio coi Senatori. I cittadini si abbracciano l'un l'altro, mescendo baci e lagrime di giubilo e di tenerezza. Intanto veggonsi passare in lontano alcune coorti reduci dalla battaglia, e l'aria echeggia di giulivo clangore dei bellici strumenti ed al rintocco dei sacri bronzi sonanti a festa.)

TUTTI

Dall'Alpi a Cariddi echeggi vittoria!

Vittoria risponda l'Adriaco al Tirreno!

Italia risorge vestita di gloria!...

Invitta e regina qual era sarà!

LIDA

Non può questa gioia intendere appieno

Chi sangue Lombardo in petto non à!

(Odoni lugubri squilli di trombe.)

Qual mesto suon!...

IMELDA

Che fia?...

ALCUNI DEL POPOLO

Tratto qui viene

Ferito un cavalier!...

LIDA

Perchè le vene

Gelar m'intesi?

ALTRI POPOLANI

Gli è feral corteggio

Il drappel della morte...

LIDA

Oh qual presagio!

(Movendo qualche passo incontro ai sopravvegnenti.)

Arrigo!

IMELDA

Infausta sorte!

SCENA III.

Arrigo ferito mortalmente, è sorretto da alcuni cavalieri della morte: più duci Milanesi lo seguono, fra i quali Rolando, che si avvanza tacitamente ed a capo chino, e detti.

ARRIGO

Qui... qui presso il trofeo di quell'Eroe,

Nel cui nome il gran colpo

Vibrai... render già l'alma

Al suo Fattor desio...

(Lo adagiano sui gradini del tempio: Lida prorompe in diretto pianto, egli si rivolge udendone i singhiozzi.)

(Ahi!... sventurata) (Scorge Rolando.)

Questa man... Rolando...

Pria che l'agghiacci... della morte il gelo...

Stringer non vuoi?... – L'ora è suonata!

LIDA

(O cielo!)

(Rolando muto, incerto, come tratto da invincibile potere si accosta ad Arrigo.)

ARRIGO

(Si getta al collo di Rolando: i Cavalieri indietreggiano alquanto, e raccogliendo le forze estreme, dice.)

Per la salvata Italia,

Per questo sangue il giuro...

Siccome è puro un Angelo,

Il cor di Lida è puro...

Non mento... error nefando

Saria mentir... spirando...

Chi muore per la patria

Alma sì rea non à!

LIDA

(Che si è pur ella avvicinata al morente.)

Ti parli a pro del misero

Il dolce affetto antico...

Ch'ei fra gli estremi aneliti

Ritrovi ancor l'amico...

Non mente... error nefando

Saria mentir spirando...

Chi muore per la patria

Alma sì rea non ha.

ROLANDO

(Pietà mi scende all'anima...)

L'ire gelose ammorza...

Quel detto... quell'anelito

A lagrimar mi sforza...
Non mente... error nefando
Saria mentir... spirando...
Chi muore per la patria
Alma sì rea non ha)
(Nella più viva commozione stringe Lida al cuore, e porge ad Arrigo la destra.)
GLI ALTRI
(Di sua virtude il premio
In ciel fra poco avrà!)

SCENA ULTIMA.

Il primo Console seguito da lunga tratta di Armati, e dal carroccio trionfante.
ARRIGO
Ah!... quell'insegna...
(Accennando il vessillo di cui è sormontato il carroccio.)
È l'ultimo
Voto d'un cor... morente!...
GLI ALTRI
Qual mai, qual perde Ausonia
Nobil guerrier possente!
(I cavalieri porgono ad Arrigo lo stendardo: intanto dal tempio intuonasi l'inno di grazie.)
ARRIGO
È salva Italia!... io spiro...
E... benedico... il... ciel!...
(Bacia la bandiera e cade morto, stringendone il lembo sul cuore.)
TUTTI
Apri, Signor, l'Empiro
Al tuo guerrier fedel.

FINE.

LUISA MILLER

Melodramma Tragico, in tre atti

Musica di Giuseppe Verdi – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1849

PERSONAGGI E INTERPRETI

IL CONTE DI WALTER	Antonio Selva (basso)
RODOLFO	Settimio Malvezzi (tenore)
FEDERICA	Teresa Salandri (contralto)
WURM	Marco Arati (basso)
MILLER	Achille De Bassini (baritono)
LUISA	Marietta Gazzaniga (soprano)
LAURA	Maria Salvetti (mezzosoprano)
UN CONTADINO	Francesco Rossi (tenore)

LUISA MILLER|*MELODRAMMA TRAGICO*| *IN TRE ATTI*|ATTO I. AMORE|ATTO II. INTRIGO|ATTO III. VELENO| DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1849.

Epoca di composizione: aprile 1849 - settembre 1849.

Presentazione ai censori: 17 settembre 1849. Autorizzazione: 24 settembre 1849.

Prima rappresentazione: 8 dicembre 1849.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO: AMORE.

In una splendida mattina di primavera, un intero villaggio è in festa per il compleanno di Luisa (I, 1). Suo padre Miller la conduce a messa, ma lei si guarda intorno in attesa di Rodolfo, un giovane che ha da poco conosciuto e subito amato (I, 2). Egli arriva e Luisa lo presenta al padre, che ha un cattivo presagio; poi tutti entrano in chiesa (I, 3), ma Miller viene avvicinato da Wurm che lo rimprovera di non aver acconsentito alle nozze tra lui e sua figlia e lo mette in guardia da quel giovane, che è figlio del suo nemico Walter (I, 4).

Al castello, Wurm e Walter confabulano per evitare il matrimonio dell'erede con Luisa, umile contadina (I, 5). Giunge Rodolfo e suo padre gli impone di sposare la Duchessa Federica, sua cugina (I, 6), ma lui dichiara di voler essere fedele ad un'altra donna (I, 7).

Nella sua casa, Muller è preoccupato. A distanza si odono le grida e i rimbombi di una battuta di caccia (I, 8). Luisa è in attesa di Rodolfo e suo padre le rivela ch'egli è un traditore, figlio di Walter e prossimo alle nozze con una cugina. Per difendere il suo onore, egli giura di vendicarsi (I, 9). Rodolfo, che ha udito le ultime parole, entra impetuoso e rassicura Luisa, poi s'inginocchia ai suoi piedi e si dichiara suo sposo (I, 10). Viene interrotto dal padre, che accusa Miller d'aver ordito una tresca contro di lui (I, 11) e dà ordine alle guardie di arrestare Luisa e suo padre. Rodolfo sussurra al padre che è disposto a svelare l'orribile segreto che lo riguarda, se non libera immediatamente Luisa. Il padre ubbidisce: Miller è portato via in catene, Luisa s'accascia a terra, gli altri se ne vanno (I, 12).

ATTO SECONDO: INTRIGO.

Laura e un gruppo di contadini avvisano Luisa che suo padre viene brutalmente trascinato in ceppi dagli sgherri (II, 1). Compare Wurm che promette di liberare Miller se lei acconsente a sposarsi con lui che la ama da tempo; poi le porge un foglio da sottoscrivere, lei firma ed accetta di seguirlo subito al castello (II, 2).

Nel frattempo Walter rimugina sul da farsi e decide che è suo dovere imporsi al figlio (II, 3). Arriva Wurm e gli comunica che Luisa ha firmato il foglio che già è stato consegnato a Rodolfo. Walter gli rende noto che Rodolfo sa che loro due, anni prima, hanno ucciso il legittimo signore della contea per usurparne il potere (II, 4). Arriva la Duchessa, convocata da Walter perché Rodolfo ha rinunciato a colei che lo aveva ingannato e ora vorrebbe chiedere la sua mano (II, 5). Da una porta segreta entrano Wurm e Luisa; la Duchessa osserva e interroga la ragazza, che ammette di aver ingannato Rodolfo per ambizione (II, 6).

Rodolfo giunge precipitoso dal suo appartamento, interroga il contadino che gli ha consegnato la lettera e, avuto conferma che la stessa Luisa gli ha chiesto di consegnarlo a lui, s'accascia su una sedia e piange la perdita di colei che si è rivelata traditrice (II, 7). Poi convoca Wurm (che Luisa ha indicato come suo vero amante) e lo sfida a duello; egli però urla e fugge (II, 8). Accorrono in molti, tra cui suo padre, che nuovamente insiste di sposare la Duchessa e Rodolfo accetta (II, 9).

ATTO TERZO: VELENO.

Nella casa di Miller, Luisa si consuma in solitudine. (III, 1). Suo padre la ringrazia per aver rinunciato a Rodolfo, ma s'insospettisce vedendo la sua profonda tristezza; getta uno sguardo al foglio che sta scrivendo e vede che è il suo testamento. Lei conferma l'intenzione di cercare la pace della tomba e lui l'implora di vivere per amor suo. Luisa gli chiede perdono e suggerisce di fuggire. Decidono di partire alle prime luci dell'alba e il padre va a riposare (III, 2). Rimasta sola, Luisa prega, ma è interrotta da Rodolfo che le mostra la lettera chiedendole se davvero la firma è sua; lei conferma e lui dice d'aver sete, versa del veleno nel bicchiere, beve e l'offre a lei. Poi l'invita a pregare perché prossima alla morte. Luisa gli rivela allora tutta la verità e lui le chiede perdono, impreca contro il crudele destino (III, 3). Sopraggiunge Miller, sua figlia gli dà l'estremo addio e spira (III, 4). Arrivano Walter e Wurm: Rodolfo uccide il rivale e spira ai piedi del padre (s.u.).

LUISA MILLER

Melodramma Tragico,

IN TRE ATTI

ATTO I. AMORE.

ATTO II. INTRIGO.

ATTO III. VELENO.

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REAL TEATRO S. CARLO



NAPOLI

Dalla Tipografia Plantina.

1849.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

La Poesia è di SALVADORE CAMMARANO.

La Musica è di GIUSEPPE VERDI.

Cav. D. ANTONIO NICCOLINI, architetto de' Reali Teatri.

Capo scenografo, inventore e direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Pietro Venier*.

Pittori scenografi, Signori *Leopoldo Galluzzi, Luigi Deloisio, Vincenzo Baldini, Luigi Mari, e Marco Corazza*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie de' libri de' Reali Teatri, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Proprietari degli spartiti in partitura pel Regno gli editori di musica, Signori *Girard e Compagni*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Queriau*.

Capo Macchinista, Sig. *Michele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita dal Signor *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

PERSONAGGI E INTERPRETI.

IL CONTE DI WALTER
Signor *Selva*.

RODOLFO, suo figlio
Signor *Malvezzi*.

FEDERICA, Duchessa d'Ostheim, nipote di Walter
Signora *Salandri*.

WURM, Castellano di Walter
Signor *Arati*.

MILLER, vecchio soldato in ritiro
Signor *De Bassini*.

LUISA, sua figlia
Signora *Gazzaniga*.

LAURA, contadina
Signora *Salveti*.

UN CONTADINO
Signor *Rossi*.

CORI E COMPARSE
Damigelle di Federica, Paggi, Familiari, Arcieri, Abitanti del Villaggio.

L'avvenimento ha luogo nel Tirolo, nella prima metà del secolo XVII.

ATTO PRIMO.

AMORE.

SCENA PRIMA.

Ameno villaggio: da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro rustico tempietto; in lontananza, ed a traverso degli alberi, le cime del castello di Walter.

Un'alba limpidissima di primavera è sull'orizzonte: gli abitanti del villaggio si adunano per festeggiare il dì natalizio di Luisa. - Laura è fra dessi.

CORO e LAURA

Ti desta o Luisa, regina de' cori;
I monti già lambe un riso di luce:
D'un giorno sì lieto insiem con gli albori
Qui dolce amistade a te ne conduce.
Leggiadra è quest'alba sorgente in Aprile,
Ma come il tuo viso leggiadra non è:
È pura, soave quest'aura gentile,
Pur meno è soave, men pura di te.

SCENA II.

Luisa, Miller, e detti.

MILLER

Ecco mia figlia...

LUISA

O care amiche...

CORO

Il Cielo

A te sia fausto.

LAURA

In breve

Ad invocarlo uniti andrem nel tempio.

MILLER

Il vostro affetto dal mio ciglio esprime

Pianto di tenerezza...

Al cor paterno è sacro

Il dì che spunta... esso mi diè Luisa!

(Abbracciandola.)

LUISA

Padre!... – Nè giunge ancor!...

(Volgendosi d'intorno inquieta.)

Da lui divisa

Non v'ha gioja per me!

MILLER

Figlia, ed amore

Appena desto in te, sì vive fiamme

Già spande! Oh! mal non sia

Cotanto amor locato!

(Luisa vorrebbe parlare.)

Del novello

Signor qui giunto nella corte ignoto

A tutti è questo Carlo.

Io temo!

LUISA

Non temer: più nobil spirto,

Alma più calda di virtù non mai

Vestì spoglia mortal. M'amò... l'amai.

Lo vidi, e il primo palpito

Il cor sentì d'amore:

Mi vide appena, e il core

Balzò del mio fedel.

Quaggiù si riconobbero

Nostr'alme in rincontrarsi

Formate per amarsi

Le aveva un nume in ciel!

CORO e LAURA

Luisa un pegno ingenuo

Dall'amistade accetta.

(Presentandole tutti, pria le donne poi gli uomini un mazzettino di fiori.)

LUISA

Grata è quest'alma, o tenere

Compagne... Ah!...

(Scorgendo un giovane cacciatore, che anch'esso fra gli altri le porge i suoi fiori.)

SCENA III.

Rodolfo, e detti.

RODOLFO

Mia diletta...

MILLER

(Desso!) (Turbato.)

RODOLFO

Buon padre...

(Andando verso Miller.)

LUISA

Abbraccialo...

T'ama qual figlio!

RODOLFO

Amici... *(Salutando i contadini.)*

Sei paga? *(A Luisa.)*

LUISA

Di letizia

Colma son io!

LAURA e CORO

Felici

Appien vi rende amore
LUISA e RODOLFO
Appien felici?... E' ver!...
A te dappresso il core
Non vive che al piacer.
T'amo d'amor ch'esprimere
Mal tenterebbe il detto!...
Nè gel di morte spegnere
Può sì cocente affetto:
Ha i nostri cori un Nume
Di nodo eterno avvinti,
E sulla terra estinti
Noi ci ameremo in ciel!

MILLER

(Non so qual voce infausta
Entro il mio cor favella...
Misero me, se vittima
D'un traditor foss'ella!...
Ah! non volere, o cielo
Che a tal destin soccomba...
Mi schiuderia la tomba
Affanno sì crudel!)

CORO e LAURA

Un'alma, un sol desio
Ad ambo avviva il petto!
Mai non si vide affetto
Più ardente, più fedel!
(Odesi la sacra squilla.)
Udiste? i bronzi squillano:
Andiam, me invita il ciel.

(Tutti entrano nel tempietto; Miller li segue lentamente, ed è già presso a toccare il sacro limite, quando alcuno lo arresta.)

SCENA IV.

Wurm e detti.

WURM

Ferma, ed ascolta.

MILLER

Wurm!...

WURM

Io tutto udia!...

Furor di gelosia
M'arde nel petto!... Amo tua figlia... eppure,
Un anno volge, io la sua man ti chiesi:
Non dissentisti, ed or che più fortuna
A me spira seconda, or che il novello

Signor più che l'estinto
M'è largo di favor, tu la promessa
Calpesti, ed osi!...

MILLER

Ah! cessa...

Il mio paterno assenso
Promisi, ove la figlia
T'avesse amato.

WURM

E non potevi forse

Alle richieste nozze
Astringerla? non hai
Dritto sopr'essa tu?...

MILLER

Che dici mai?

Sacra la scelta è d'un consorte,
Essere appieno libera deve:
Nodo che sciorre sol può la morte
Mal dalla forza legge riceve.
Non son tiranno, padre son io,
Non si comanda de' figli al cor.
In terra un padre somiglia Iddio
Per la bontade, non pel rigor.

WURM

Costarti, o vecchio debole
Caro il tuo cieco affetto
Dovrà, ben caro!

MILLER

Spiegati.

WURM

Sotto mendace aspetto
Il preferito giovine
Si mostra a voi.

MILLER

Fia vero?...

E tuosci?...

WURM

Apprendilo:

Ei figlio è dell'altero
Walter!

MILLER

Oh ciel!... – Dicesti

Figlio?...

WURM

Del tuo signor.

Addio.

MILLER

Pur...

WURM

M'intendesti. *(Parte.)*

MILLER

Ei m'ha spezzato il cor!...

(Rimane silenzioso qualche momento, come oppresso dal dolore.)

Ah! fu giusto il mio sospetto!...

Ira e duol m'invade il petto!...

D'ogni bene il ben più santo,

Senza macchia io vo l'onor. –

D'una figlia il don soltanto

Ciel mi festi, e pago io sono...

Ma la figlia, ma il tuo dono

Serba intatto al genitor.

D'ogni bene il ben più santo

Senza macchia io vò l'onor.

(Parte.)

SCENA V.

Sala nel castello di Walter, con porta in fondo.

Walter e Wurm. Alcuni familiari, che rimangono al di là della soglia.

WALTER *(Inoltrandosi seguito da Wurm.)*

Che mai narrasti!... Ei la ragione adunque

Smarrì!

WURM

Signor, quell'esaltato capo

Voi conoscete?

WALTER *(Agitato.)*

La Duchessa intanto

Mi segue!... – Digli ch'io lo bramo.

(Wurm si ritira co' servi.)

Ah! Tutto

M'arride... tu mio figlio, tu soltanto

Osi!... La tua felicità non sai

Quanto mi costi!... *(E' preso da subito tremore.)*

Oh! mai nol sappia, mai!...

(Coprendosi il viso d'ambo le mani. Lungo silenzio.)

Il mio sangue, la vita darei

Per vederlo felice, possente!...

E a' miei voti, ed agli ordini miei

Si opporrebbe quel cor sconoscente? –

Di dolcezze l'affetto paterno

A quest'alma sorgente non è...

Pena atroce, supplizio d'inferno

Fato avverso l'ha reso per me!

SCENA VI.

Rodolfo, e detto.

RODOLFO

Padre...

WALTER

M'abbraccia... – Portator son io

Di lieto annunzio. Federica in breve

Sarà tua sposa.

RODOLFO

Oh Cielo!...

WALTER

Insiem cresciuti

Nel tetto istesso, più di te quel core

Apprezzar chi potria? Come l'offerta

Della tua man le feci, ebbra di gioja

Mi rivelò, ch'ella per te nudria

Segreta fiamma, pria

Che il paterno comando

Al Duca la stringesse.

RODOLFO

(O me perduto...)

WALTER

Fra l'armi estinto quel guerrier canuto,

Il nome ed il retaggio

A lei ne resta, a lei cui man d'amica

Porge l'augusta donna

Che preme il trono di Lamagna. Il varco

S'apre a te della corte!

RODOLFO

Ambiziose

Voglie non alimento

In cor, t'è noto!

WALTER

In questo debil core

Trema che il guardo mio non scenda.

RODOLFO

Io voglio

A te scoprirlo...

(Odoni lieti suoni.)

WALTER

Taci... E' la Duchessa!...

RODOLFO

Oh Padre!...

WALTER

Incontro ad essa

Moviam, quindi le nozze

Chiederne a te s'aspetta...

RODOLFO

E credi?... e speri?...

WALTER

Obbedisci... Son legge i miei voleri!

(Traendolo per mano all'incontro della Duchessa.)

SCENA VII.

La Duchessa con seguito di Damigelle: Paggi, Familiari, Arcieri.

CORO

Quale un sorriso d'amica sorte

Gentil venite fra queste porte.

É senza orgoglio in voi bellezza,

É senza fasto in voi grandezza.

Ma pur modesta siccome bella

Nacque la rosa ad olezzar.

La pudibonda romita stella

É' destinata a sfolgorar.

DUCHESSA

(Nella più viva commozione.)

Congiunti!... amici miei!...

WALTER

Nobil Signora...

(La Duchessa gettasi amorosamente fra le sue braccia.)

Bella nepote, il mio Rodolfo implora

L'onor di favellarti.

Io la bandita caccia

Intanto affretterò. – M'udisti?

(Piano al figlio: ad un suo cenno tutti partono con esso: Rodolfo e la Duchessa rimangono soli.)

RODOLFO

(É d'uopo

Al suo cor generoso

Fidarsi appien) Duchessa...

DUCHESSA

Duchessa tu m'appelli!

Federica son io... non ho cessato

Per te d'esserla mai!

Se cangiò la fortuna, io non cangiai.

Dall'aule raggianti di vano splendore

Al tetto natio volava il desir...

Là dove sorgea dal vergin mio core

La prima speranza, il primo sospir!

RODOLFO

Degli anni primieri le gioje innocenti

Con me dividesti, divisi con te...

Le pene segrete degli anni più ardenti

Or deggio svelarti, prostrato al tuo piè.

DUCHESSA

Deh! sorgi Rodolfo... Tu sembri turbato!...

RODOLFO

Non giova negarlo... pur troppo lo sono!

DUCHESSA

Ah! parla!...

RODOLFO

M'astringe un padre spietato

Di fallo non mio a chieder perdono...

DUCHESSA

Che intendo!

RODOLFO

Sì vaga, sì eccelsa consorte

A me destinata il cielo non ha...

DUCHESSA

Oh! spiegati.

RODOLFO

Ad altra mi avvince la sorte...

DUCHESSA

Ad altra!...

RODOLFO

Giurai...

DUCHESSA

Ad altra!...

RODOLFO

Pietà!...

Deh! la parola amara

Perdona al labbro mio...

Poss'io condurti all'ara,

Mentir con te poss'io?

Prima d'offrirti un core

Che avvampa ad altro amore,

La destra mia trafiggerlo

A' piedi tuoi saprà!

DUCHESSA

Arma se vuoi la mano,

In sen mi scaglia il brando...

M'udrai, crudele, insano,

Te perdonar spirando...

Ma da geloso core

Non aspettar favore:

Amor sprezzato è furia

Che perdonar non sa!

(Partono da opposte vie.)

SCENA VIII.

Interno della casa di Miller. Due porte laterali; una mette alla stanza di Miller, l'altra a quella di Luisa; accanto alla prima pende una spada ed una vecchia assisa da soldato: nel prospetto l'ingresso ed una finestra, da cui scorgesi parte del tempio.

Odonsi per le montagne e le vallate circostanti grida, e rimbombo di strumenti da caccia.

VOCI IN LONTANANZA

Sciogliete i levrieri... – spronate i destrieri... –

Allegra, gioconda la caccia sarà... –

Si cingan le selve... – snidiamo le belve... –

La preda è sicura, fuggir non potrà...

SCENA IX.

Luisa, quindi Miller.

LUISA (*Accostandosi alla finestra.*)

Nol veggo... Allontanarsi dalla caccia

E qui venir promise...

(*Entra Miller, e si getta sopra un seggio.*)

O Padre mio!...

Che fu?... Sembri agitato!...

MILLER

Il mio timore

Non era vano... Sei tradita! (*Sorgendo.*)

LUISA

Io?... Come?...

Narra...

MILLER

Sembianza, e nome

Colui menti!...

LUISA

Carlo?... Fia ver?...

MILLER

Del Conte

Di Walter figlio, qual comanda il padre,

Egli a stringer si appresta

Splendide nozze...

LUISA

Ria menzogna è questa...

Esser non puote...

MILLER

Dal Castello io vengo...

Giunta è la sposa...

LUISA

Taci...

Uccider vuoi tua figlia?...

MILLER

Un traditore

Accolse dunque il tetto mio?

(Aggirandosi per la stanza pieno d'ira, trovasi d'innanzi alla sua vecchia divisa.)

Per questa

D'onore assisa, che il mio petto un giorno

Copri, vendetta io giuro!...

LUISA

Padre!... *(Spaventata.)*

SCENA X.

Rodolfo e detti.

RODOLFO

(Ancor sulla soglia, d'onde ha udito l'ultima parte della scena precedente.)

Luisa non temer...

(Miller fa un passo per andargli incontro, la figlia si frappone.)

Non furo *(Avanzandosi.)*

Bugiarde le promesse

Di questo labbro... Il velo

Ben veggo è tolto; ma cangiato il nome,

É sempre il cor lo stesso.

MILLER

Che intendi?

LUISA

Ahimè!

RODOLFO

(Pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e prostratosi anch'esso, stringe nella sua la destra di lei, esclamando con tutto l'ardore della passione.)

Son io

Tuo sposo! Il padre testimone, e il cielo

Chiamo del giuramento.

MILLER

Ahi, sconsigliato!...

E chi sottrarci all'ira

Potrà del Conte?

LUISA

Io gelo!...

RODOLFO *(Con accento solenne.)*

A me soltanto, e al cielo

Arcan tremendo è manifesto! Arcano

Che da me rivelato, a piè cadermi

Farebbe... il Conte!

LUISA

Alcun s'avanza...

RODOLFO

(Che si è portato verso la soglia.)

É desso!...

Mio padre!...

LUISA

Ah!... Son perduta!...

MILLER

Egli?... egli stesso?...

SCENA XI.

Walter, e detti.

RODOLFO

Tu, signor fra queste soglie!...

A che vieni?

WALTER

A che? Nol rese

Lo spavento che vi coglie

Assai chiaro, assai palese?

Del mio dritto vengo armato

A stornar colpevol tresca.

MILLER e LUISA

Che!...

RODOLFO

L'accento scellerato

Più dal labbro mai non t'esca! –

Puro amor ne infiamma il petto...

Oltraggiarlo ad uom non lice.

WALTER

Puro amor, l'amore abbietto

Di venduta ingannatrice? –

MILLER, LUISA e RODOLFO

Ah!

(Luisa cade fra le braccia del padre: Rodolfo snuda la spada.)

RODOLFO

La vita mi donasti!... *(Ripone il ferro.)*

Lo rimembra... ti ho pagato

Ora il dono!

MILLER

(Che ha posto Luisa sopra una sedia.)

A me portasti

Grave insulto!... Io fui soldato!...

Trema...

LUISA

Ohimè!... *(Levandosi.)*

MILLER

Mi ribollisce

Nelle vene il sangue ancor...

WALTER

Ardiresti?...

MILLER

Tutto ardisce
Padre offeso nell'onor!
WALTER
Folle, or or ti pentirai
Dell'audacia!... Olà?

SCENA XII.

Accorre un drappello d'Arcieri, seguito da molti contadini, e detti.

ARCIERI

Signore?...

LUISA

Giusto ciel!...

LAURA e CONTADINI

Che avvenne mai?...

RODOLFO

E potresti, o genitore?...

LAURA e CONTADINI

Ei suo figlio!...

WALTER

Arretra, insano...

RODOLFO

Odi prima...

WALTER

Udir non vo...

Ambo in ceppi...

(Accennando Miller e Luisa agli Arcieri.)

RODOLFO, LAURA e CONTADINI

Ah!

MILLER

Disumano!...

LUISA

Al tuo piè...

(Cadendo alle ginocchia di Walter.)

MILLER

Prostrata!... No. *(Rialzandola.)*

Fra i mortali ancora oppressa

Non è tanto l'innocenza

Che si vegga genuflessa

D'un superbo alla presenza.

Solo al ciel ti prostra innante

De' malvagi punitor,

Non a tal, che ha d'uom sembiante,

E di belva in petto il cor.

RODOLFO

Foco d'ira è questo pianto...

Cedi... cedi a un casto amore...

Non voler quel nodo infranto,
O paventa il mio furore!...
Negro vel mi sta sul ciglio!
Ho l'inferno in mezzo al cor!...
Un istante ancor son figlio!
Un istante ho padre ancor!

WALTER

Tu piegarti, tu, non io,
Devi o figlio cieco, ingrato:
Il mio cenno il voler mio
É immutabil come il fato! –
Fra il suo core, e il cor paterno
Frapponeste un turpe amor... (*A Miller e Luisa.*)
Non può il ciel, non può l'inferno
Involarvi al mio furor!

LUISA

(*Alzando al cielo gli occhi lagrimosi.*)
Ad immagin tua creata,
O Signore, anch'io non fui?
E perchè son calpestata
Or qual fango da costui?
Deh! mi salva... deh! m'aita...
Deh! non m'abbia l'oppressor...
Il tuo dono, la mia vita
Pria ripigliati Signor!

LAURA e CONTADINE

(Il suo pianto al pianto sforza!...
Il suo duolo spezza il cor!...)

ARCIERI

Obbedirlo a tutti è forza:
Egli è padre, egli è signor. –

WALTER

I cenni miei si compiano. (*Agli Arcieri.*)

RODOLFO

(*Mettendosi innanzi a Luisa col ferro sguainato.*)
Da questo acciar svenato
Cadrà chi temerario
S'avanza...

WALTER

Forsennato!...

(*Prende Luisa e la spinge fra gli Arcieri.*)

In me lo scaglia.

RODOLFO

Oh rabbia!...

Se tratta è fra catene
La sposa mia, nel carcere
Giuro seguirla.

WALTER

Ebbene,

La segui

RODOLFO

Ah! pria che l'abbiano

Quei vili in preda, il core

Io le trapasso.

(Lanciandosi fra gli Arcieri, e mettendo la punta della spada sul petto di Luisa.)

WALTER

Uccidila.

Che tardi?

RODOLFO

Oh mio furore!...

Tutto tentai... non restami

Che un infernal consiglio...

Se crudo, inesorabile

Tu rimarrai col figlio... –

(All'orecchio di Walter con terribile accento.)

Trema! – svelato agli uomini

Sarà dal labbro mio

Come giungesti ad essere

Conte di Walter! *(Esce rapidamente.)*

WALTER

Io!...

(Sembra colpito da folgore.)

Rodolfo... m'odi... arrestati...

(Tutto m'ingombra un gel!...)

Costei lasciate... è libera...

(Convulso e pallido in volto più della morte, cerca raggiungere il figlio.)

LAURA, CONTADINI e ARCIERI

Fia ver!...

LUISA e MILLER

Pietoso ciel!

(Gli Arcieri partono: Luisa cade in ginocchio mezzo svenuta: gli altri le accorrono d'intorno.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

INTRIGO.

SCENA PRIMA.

Interno della casa di Miller.

Laura e contadini, poi Luisa.

LAURA e CONTADINI (*Accorrendo agitati.*)

Ah! Luisa, Luisa ove sei?...

LUISA (*Uscendo.*)

Chi m'appella?...

(*Notando lo smarrimento che si mostra negli atti, e nel volto di ognuno.*)

Voi certo recate

Tristo annunzio!

LAURA

Pur troppo...

CORO

E tu dei,

Ascoltarlo...

LUISA

Parlate... parlate...

LAURA e CORO

Al villaggio dai campi tornando

Della roccia pel ripido calle,

Un fragor, che veniasi accostando,

A noi giunse dall'ima convalle:

Eran passi e minacce di armati,

Cui d'ambascia una voce frammista;

Al ciglion della rupe affacciati

Ne colpì deplorabile vista!...

Crudi sgherri traenti un vegliardo

Fra catene!...

LUISA

Ah! mio padre!...

LAURA e CORO

Fa cor...

Havvi un Giusto, un Possente che il guardo

Tien rivolto sui miseri ognor!

LUISA

(*Rimasta oppressa dal cordoglio, scuotesi ad un tratto, e s'incammina per uscire.*)

Oh! padre; oh padre mio!...

LAURA

Dove?

LUISA

Al castello...

TUTTI

Wurm!...

SCENA II.

Wurm, e detti.

WURM

Ascoltarmi è d'uopo (*A Luisa.*)

Uscite (*Ai contadini che partono.*)

LUISA

(Io gelo!)

WURM

Il padre tuo!... –

LUISA

Finisci.

WURM

Langue in dura prigion.

LUISA

Reo di che fallo?

WURM

Ei del Conte Vassallo,

Farlo d'oltraggi e di minacce segno

Ardi! Grave il delitto,

Grave la pena fia!

LUISA

D'interrogarti

Tremo!...

WURM

Che val tacerlo?

Sul canuto suo crin pende la scure

LUISA

Ah!... Taci... taci...

WURM

Eppure,

Tu puoi salvarlo.

LUISA

Io!... Come?

WURM

A te m'invia

L'offeso Conte: un foglio

Vergar t'impone, e prezzo

Ne fia lo scampo di tuo padre

LUISA

Un foglio?...

WURM

Scrivi.

(*Accennando a Luisa una tavola, su cui v'ha l'occorrente per scrivere.*)

» Wurm, io giammai (*Dettando.*)

Rodolfo non amai. –

(*Luisa guarda Wurm un istante, quindi abbassa gli occhi come rassegnata al sacrificio, e scrive.*)

Il suo lignaggio erami noto, – e volli
Stringerlo fra mie reti... »

LUISA

E deggio?...

WURM

Dei

Salvar tuo padre. *(Luisa scrive.)*

» Ambizion mi vinse... –

Tutto svanì. – perdona. –

Ritorno al primo affetto, –

E di Rodolfo ad evitar gli sdegni, –

Come la notte regni, –

Vieni, ed insieme fuggirem. »

LUISA

Che!

WURM

Scrivi.

LUISA

E segnar questa mano

Potrebbe l'onta mia?...

(Sorgendo con indignazione.)

Lo spero invano. –

Tu puniscimi, o Signore

Se t'offesi e paga io sono,

Ma de' barbari al furore

Non lasciarmi in abbandono.

A scampar da fato estremo

Innocente genitor,

Chieggon essi... – A dirlo io fremo! –

Della figlia il disonor!

WURM

Qui nullo s'attenta imporre al tuo core:

Tu libera sei. Ti lascio.

(In atto di partire.)

LUISA *(Trattenendolo.)*

Spietato!...

E il misero vecchio?

WURM

L'udisti: egli muore. *(Freddamente.)*

LUISA

E libera io sono!

(Torcendosi convulsivamente le mani, quindi si accosta alla tavola e scrive.)

Il foglio è vergato. *(Dandolo a Wurm.)*

WURM

(Dopo averlo letto.)

Sul capo del padre, spontaneo lo scritto,

Luisa mi giura che all'uopo dirai.

LUISA

Lo giuro.

WURM

Un sol cenno ancor t'è prescritto

LUISA

Io t'odo.

WURM

Al castello venirne dovrai,

Ed ivi al cospetto di nobil signora

Accesa mostrarti di... Wurm.

LUISA

Di te?

WURM

Acerba è la prova!

LUISA

No.

WURM

Duolmi!...

LUISA

Ed allora?...

WURM

Allora...

LUISA

Mio padre?...

WURM

Fia salvo.

LUISA

– Mercè. –

(Un sorriso diabolico spunta sul labbro di Wurm.)

A brani, a brani, o perfido

Il cor tu m'hai squarciato!... *(Prorompendo.)*

Almen t'affretta a rendermi

Il padre sventurato...

Di morte il fero brivido

Tutta m'invade omai...

Mi chiuda almeno i rai

La man del genitor!

WURM

Coraggio: il tempo è farmaco

D'ogni cordoglio umano.

Di stringer la tua mano

Speranza io nudro ancor. *(Escono.)*

SCENA III.

Il Castello: appartamenti di Walter.

WALTER

Egli delira: sul mattin degli anni
Vinta da cieco affetto
Spesso è ragion! Del senno empia il difetto
Pel figlio il padre. = L'opra mia si compia
Nulla cangiar mi debbe:
Esser pietoso crudeltà sarebbe.

SCENA IV.

Wurm e detti.

WALTER

Ebben?...

WURM

Tutte apprestai

Della trama le fila.

WALTER

Oh! di: Luisa?

WURM

Come previdi già, vinta, conquisa
Da credulo spavento,
Alle minacce s'arrendea: per calle
Recondito qui tratta
Verrà.

WALTER

Ma il foglio?...

WURM

Compra man recarlo

Deve a Rodolfo: la vittoria è certa.
Eppur dal primo assalto
Qual poter vi respinse io non intendo!

WALTER

Inatteso periglio!...
Del figlio una minaccia!... Ingrato figlio!...
L'alto retaggio non ho bramato
Di mio cugino, che sol per esso!...
Ad ottenerlo, contaminato
Mi son pur troppo di nero eccesso.

WURM

In punto feci del mio Signore
Nel palesarvi la mente ascosa!
A me, cui sempre fidava il core,
Scovò la scelta ei d'una sposa!...

WALTER

Timori nacquero in me ben tristi...

WURM

Aver quel nodo figli potea!...

WALTER

Ad acquetarmi tu suggeristi
Orribil mezzo!...

WURM

Varcar dovea
L'irta foresta notturno il Conte!
Noi l'appostammo, e ...

WALTER

Non seguir...
Sento drizzarsi le chiome in fronte...
Tutto il mio sangue rabbrivir!...

WURM

É ver, che giova parlar d'evento
Cui notte eterna tra' suoi misteri
Ha già sepolto?

WALTER

Sepolto?

WURM

Spento

Il Sire antico da' masnadieri,
Qual noi spargemmo, tutti han creduto...

WALTER

Non tutti! (*Sorpresa e turbamento di Wurm.*)
Al rombo mio figlio accorse
Dell'armi nostre ... Non era muto
Ancor quel labbro!...

WURM

Che intendo!... Ah! forse?...

WALTER

In quel supremo, terribil punto
Walter nomava!...

WURM

Chi?

WALTER

Gli assassini!

WURM

Oh me perduto!

WALTER

Sol tu? Congiunto
Non t'ha il misfatto a' miei destini?...
O meco incolume sarai, lo giuro,
O sul patibolo verrò con te.

WURM

(Più questo capo non è sicuro!
Potria del ceppo cadere a piè!)

WURM

Vien la Duchessa!...

(*Ad un segno di Walter si ritira.*)

SCENA V.

La Duchessa, e detto.

DUCHESSA

Conte...

WALTER

Il detto mio confermo:

Di Rodolfo nel sen, qual d'un infermo

Il delirio, s'apprese

Amor che spento fia...

DUCHESSA

Spento?...

WALTER

Ed in breve.

DUCHESSA

Io temo!...

WALTER

Indarno: di Luisa il core

Mai Rodolfo non ebbe;

D'altri è colei.

DUCHESSA

Fia vero?... E chi potrebbe

Attestarlo?

WALTER

Ella stessa.

DUCHESSA

Ella!...

WALTER

Qual tu chiedesti

Qui fu condotta.

DUCHESSA

Già!...

WALTER

Non lo volesti?

SCENA VI.

La Duchessa siede, cercando ricomporsi dal turbamento. Walter apre una porta segreta, d'onde esce Luisa, accompagnala da Wurm.

WALTER

Presentarti alla Duchessa

Puoi Luisa. – Intendi?

DUCHESSA

Appressa.

(Con sussiego.)

WURM

Ti rammenta in qual periglio
É tuo padre! (*Piano a Luisa.*)

LUISA

(O mio terrore!...)

(*Si avvanza.*)

DUCHESSA

(Dolce aspetto!... Il volto, il ciglio...
Tutto spira in lei candore!)

LUISA

(A costei sarà concesso
Quanto il ciel m'avea promesso!)

DUCHESSA

Par che manchi in te coraggio
D'erger gli occhi al mio semblante!

WALTER

Ella nata in un villaggio!...

WURM

D'alta Dama or tratta innante!...

LUISA

(Rea fucina d'empie frodi
Son costor!...)

DUCHESSA

(*Sorgendo, ed accostandosi a Luisa.*)

Luisa, m'odi.

Farmi puote un sol tuo detto
Sventurata, o appien felice!
Non mentir!... Ma no, l'aspetto
Non hai tu di mentitrice!

LUISA

(Chi soffrì maggiore affanno!...)

DUCHESSA

(*Prendendo Luisa per mano, ed affigendole avidamente lo sguardo negli occhi.*)

Ami tu?

LUISA

(Destin tiranno!...)

Amo.

DUCHESSA

E chi? Chi?

LUISA

— Wurm.

(*Mostrandolo. Wurm s'inchina modestamente.*)

(Indegno!)

DUCHESSA

Ma Rodolfo?...

LUISA

Fra noi venne

Sconosciuto. A qual disegno

Io lo ignoro...

DUCHESSA

E non ottenne

Mai d'amor lusinghe, accenti

Da Luisa?

WALTER

(Quai momenti!...)

DUCHESSA

Dì.

LUISA

No, mai.

DUCHESSA

(La speme in core

Mi si avviva!...)

LUISA

(Esulta!)

(Con fremito di gelosia.)

DUCHESSA

Parmi!...

Sì... cangiasti di colore!...

Ah! che fia?... Non ingannarmi!...

Non tradir te stessa!

LUISA

(Oh Cielo!...)

WALTER

(Oserebbe?...)

DUCHESSA

Parla...

WURM

(Io gelo!)

DUCHESSA

Dell'arcano squarcia il manto...

Se un arcano in sen tu chiudi.

LUISA

Io... *(In procinto di svelare il segreto.)*

DUCHESSA

Favella.

WALTER

Sì, per quanto

Ami il padre!

LUISA

(Reprimendosi ad un tratto.)

(Il padre...)

(Gli sguardi di Walter e Wurm stanno immobili sopra Luisa.)

(Oh crudi!...)

WURM

Via, che tardi?

DUCHESSA

Ebben?...

LUISA

Lo stesso

Da Luisa udrete ognor,
Che alimento sol per esso (*Accennando Wurm.*)
Fido, immenso, ardente amor.
(Come celar le smanie
Del mio geloso amore?...
Ahimè, l'infranto core
Più reggere non può!...
Se qui rimango, esanime
A' piedi suoi cadrò!)

DUCHESSA

(Un sogno di letizia
Par quel ch'io veggo e sento!...
No, mai sì gran contento
Quest'alma non provò!...
Frena mio core i palpiti,
O di piacer morirò)

WALTER e WURM

(*Notando la gioia, che si manifesta in volto alla Duchessa.*)

(Pinto ha di vivo giubbilo
Il sorridente viso!
Fortuna in quel sorriso
Propizia balenò!...
Ben io fermarla, e stringerne
L'infido crin saprò.)

(*La Duchessa si ritira, seguita da Walter; Wurm riconduce Luisa per l'uscio segreto.*)

SCENA VII.

Giardino pensile del Castello: porta nel fondo, che mette agli appartamenti di Rodolfo.
(*Rodolfo viene precipitoso dal suo appartamento; ha il foglio di Luisa tra mani: un Contadino lo segue.*)

RODOLFO

Il foglio dunque?

CONTADINO

Io tutto

Già vi narrai.

RODOLFO

Mi giova

Udirlo ancor.

CONTADINO

Segreta, e viva prece

A man giunte mi fece

Luisa, onde recarlo

a Wurm...

RODOLFO

E d'evitar la mia presenza...

CONTADINO

Mi ripetè più volte.

Sospetto incerto di non so qual trama,

E speme di mercede

A voi m'han tratto.

RODOLFO (*Gettandogli una borsa.*)

Esci.

(*Il contadino si ritira.*)

Olà?

(*Comparisce un servo.*)

Wurm.

(*Il servo parte.*)

Oh! fede

Negar potessi a gli occhi miei!... Se cielo

E terra, se mortali

E celesti attestarmi

Volessen ch'ella non è rea – mentite –

Io risponder dovrei – tutti mentite –

Son cifre sue! – (*Mostrando il foglio.*)

Tanta perfidia!... un'alma

Sì nera! sì mendace!...

Ben la conobbe il padre!... Io cieco, audace

Osai!... – Ma dunque i giuri,

Le speranze, la gioja,

Le lagrime... l'affanno?...

Tutto menzogna, tradimento, inganno! –

Quando le sere, al placido

Chiaror d'un ciel stellato,

Meco figgèa nell'etere

Lo sguardo innamorato,

E questa mano stringermi

Dalla sua man sentia...

Ah!... mi tradia!...

Allor, ch'io muto, estatico

Da' labri suoi pendea,

Ed ella in suono angelico

– Amo te sol – dicea,

Tal che sembrò l'empireo

Aprirsi all'alma mia!...

Ah!... mi tradia!

SCENA VIII.

Wurm, e detto.

WURM

Di me chiedeste?

RODOLFO

Appressati. —

Leggi.

(Gli porge il foglio: quando Wurm ha finito di leggere lo riprende.)

Ad entrambi è questa

Ora di morte.

WURM

(Oh!...)

RODOLFO

Scegliere

Tu dei. *(Presentandogli due pistole.)*

WURM

Signor...

(Cercando allontanarsi.)

RODOLFO

T'arresta...

(Ponendogli fra mani una delle armi.)

Meco, ad un punto solo

Spento cadere al suolo

T'è forza... *(Inarcando la pistola.)*

WURM

(Inganno, aiutami...)

(Fa qualche celere passo verso il fondo, e scarica la pistola in aria.)

SCENA IX.

Accorrono d'ogni parte Armigeri e Familiari; quindi Walter.

CORO

Che avvenne?... Oh ciel!

RODOLFO

Codardo!...

(Wurm, confondendosi tra i sopravvenuti, sparisce.)

L'ali ha viltade!...

CORO

Orribile

D'ira vi splende il guardo!...

WALTER

Rodolfo!...

RODOLFO

Padre!...

WALTER

Oh Dio!

Calmati...

RODOLFO

Ah! padre mio!...

(Cadendo a' suoi piedi.)

WALTER

Deh! sorgi... M'odi... Abbomino
Il mio rigor crudele...
Abbia virtude un premio...
Cedo: alla tua fedele
Porgi la man...
RODOLFO

Che ascolto!

Tu vuoi!...
WALTER

Gioisci!...

RODOLFO

Ah! stolto

Io diverrò!...
(*Aggirandosi disperatamente per la Scena.*)
CORO

Quai smanie!...

WALTER
Figlio! Nè pago sei?
RODOLFO
Pago?...
WALTER

Sperai...

RODOLFO

Compiangimi!...

Tradito m'ha colei!
WALTER
Tradito!...
RODOLFO

A me t'affretta

O morte!
WALTER

No... vendetta!

RODOLFO
Come?
WALTER

Altre nozze attestino
Il tuo disprezzo ad essa.
RODOLFO
Che intendi?
WALTER

All'ara pronuba

Conduci la Duchessa.
RODOLFO
Io?... Sì, lo vo... lo deggio... –
Che parlo?... Ahimè, vaneggio!...
WALTER

Rodolfo, non pentirti...

RODOLFO

Ove mi sia non so!...

WALTER

T'arrendi a me... tradirti

Il padre tuo non può...

RODOLFO

L'ara, o l'avello apprestami...

Al fato io m'abbandono...

Non temo... non desidero...

Un disperato io sono!...

Or la mia brama volgere

Nemmeno al ciel potrei,

Che inferno senza lei

Sarebbe il ciel per me!

WALTER

Quell'empio cor dimentica,

Quell'alma ingannatrice...

Che un dì sarai felice

Promette il padre a te.

CORO

Del genitor propizio

Al senno v'affidate...

Nell'avvenir sperate;

Eterno il duol non è.

(Walter seco tragge Rodolfo: tutti li seguono.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

VELENO.

SCENA PRIMA.

La casa di Miller: la finestra è aperta, ed a traverso di essa vedesi il Tempietto internamente illuminato.

(Luisa scrive presso una tavola, su cui arde una lampada: havvi sulla tavola medesima un cesto con frutta, ed una tazza colma di latte: in un canto della stanza Laura ed altre paesane, che mestamente contemplano Luisa.)

LAURA e CORO *(Fra esse.)*

Come in un giorno solo,
Come ha potuto il duolo
Stampar su quella fronte
Così funeste impronte?
Sembra mietuto giglio
Da vomere crudel,
Un angiol, che in esiglio
Quaggiù mandava il ciel!

LAURA *(Accostandosi a Luisa.)*

O dolce amica, e ristorar non vuoi
Di qualche cibo le affralite membra?

LUISA

No...

CONTADINE

Cedi... all'amistà cedi Luisa...

LUISA

La ripugnanza mia

(Sorgendo.)

Rispettate... lo imploro. (A questo labbro

Più non s'appresserà terreno cibo!

Già col pensier delibo

Le celesti dolcezze!...)

(Lo sguardo di lei ricorre involontariamente al tempio.)

Il tempio, amiche,

Perchè splende così?

(Le contadine confuse guardansi l'un l'altra.)

Tacete?

CONTADINE

Ignare

Siam...

LAURA

La novella Signoria con pompa

Sacra inaugura il Conte.

(Luisa torna a scrivere.)

Ah! l'infelice ignori

(Sommessamente alle compagne.)

Qual rito nuzial s'appresta, e quale

Esser lo sposo debbe!...
A sì crudele annunzio ella morrebbe!
CONTADINE e LAURA
Sembra mietuto giglio
Da vomere crudel,
Un angiol che in esiglio
Quaggiù mandava il ciel!

SCENA II.

Miller, e dette.

MILLER

Luisa!... figlia mia!

(Luisa gittasi nelle sue braccia.)

LAURA

Quel casto amplesso

Deh! non turbiam... sia testimon soltanto

Tra figlia e padre il Cielo.

(Si ritira con le compagne.)

MILLER

– Pallida... mesta sei!

LUISA

No, padre mio,

Tranquilla io son

MILLER

Del genitore, oh! quanto

Caro lo scampo a te costava!... Io tutto

Da Wurm appresi.

LUISA

Tutto!...

MILLER

All'amor tuo

Per me rinunziasti.

LAURA

È ver. (Ma in terra!)

(Va lentamente verso la tavola.)

MILLER

(Quella calma é funesta!... Il cor mi serra

Non so qual rio presagio!...)

(Luisa, che intanto ha piegato il foglio, ritorna presso Miller.)

Che foglio è questo?

LUISA

Al suo destin prometti,

Se m'ami, o padre, che recato ei fia.

MILLER

(Guarda fissamente Luisa, poi schiude il foglio, e legge.)

Orribil tradimento

Ne disgiunse, o Rodolfo... un giuramento
Più dir mi toglie... Havvi dimora, in cui
Nè inganno può, nè giuro
Aver possanza alcuna... ivi t'aspetto...
Come di mezzanotte udrai la squilla,
Vieni (*Gli cade il foglio di mano.*)
Sotto al mio piede il suol vacilla!...
(Resta un momento trambasciato e silenzioso, indi volgesi a Luisa con voce tremula)
Quella dimora... – Mancar mi sento!... –
Quella dimora saria?...

LUISA

La tomba.

(*Miller inorridisce.*)

Perchè t'invade sì gran spavento?

MILLER

Ah!... sul mio capo un fulmin piomba!

LUISA

La tomba è un letto sparso di fiori,
In cui del giusto la spoglia dorme:
Sol pei colpevoli, tremanti cori
Veste la morte orride forme;
Ma per due candide alme fedeli
La sua presenza non ha terror...
É dessa un angelo che schiude i cieli,
Ove in eterno sorride ancor!

MILLER

Figlia?... – Compreso d'orrore io sono! –
Figlia... e potresti... contro... te stessa?...
Del reo proposto chiedi perdono...
(*Accennando il cielo.*)

LUISA

É colpa amore?

MILLER

Cessa... Deh! cessa

(*Si allontana raccapricciato, e cade sopra un seggio: quindi prorompe in lagrime, sorge, e stretta la figlia per mano le dice con parole rotte dal singhiozzo.*)

Di rughe il volto... mira... ho solcato...
Il crin m'imbianca l'età più greve...
L'amor che un padre ha seminato
Ne' suoi tardi anni raccoglièr deye...
Ed apprestarmi crudel tu puoi
Messe di pianto e di dolor?... –
Ah! nella tomba che schiuder vuoi
Fia prino a scendere il genitor!

LUISA

Ah! no... Ti calma o padre mio...
Quanto colpevole, ahimè, son io!...

Non pianger... m'odi...

MILLER

Luisa...

LUISA

Il foglio

Lacero... annullo...

(Facendolo in pezzi.)

MILLER

Vuoi dunque?...

LUISA

Io voglio

Per te, buon padre, restare in vita...

MILLER

Fia ver!...

LUISA

La figlia, vedi, pentita

Al piè ti cade...

MILLER

No, figlia mia...

Sorgi... deh! sorgi... Qui, sul mio cor...

(La rialza, e se la stringe al seno con tutta l'effusione della tenerezza paterna.)

A DUE

In questo amplesso l'anima obblia

Quanti martiri, provò finor!... –

LUISA

Però fuggiamo... qui rio periglio

Mi cingerebbe...

MILLER

Sano consiglio!...

LUISA

I lumi al sonno chiudi brev'ora...

Ancor lontano è troppo il dì.

Come s'appressi la nuova aurora

Noi partiremo.

MILLER

Sì, figlia, sì.

(Avviasì alla sua stanza, poscia ritorna, ed abbraccia ancora una volta la figlia.)

A DUE

Andrem, raminghi e poveri

Ove il destin ci porta...

Un pan chiedendo agli uomini

Andrem di porta in porta...

Forse talor le ciglia

Noi bagnerem di pianto,

Ma sempre al padre accanto

La figlia sua starà!...

Quel padre, e quella figlia

Il Ciel benedirà!

(Miller entra nelle sue stanze.)

LUISA

(S'avvia lentamente all'opposto lato, quando la sua attenzione è richiamata dai sacri accordi che partono dal Tempietto.)

Ah! l'ultima preghiera

In questo caro suol dove felice

Trassi la vita!... e dove

– T'amo – ei mi disse!... Altrove

Domani pregherò!

(Inginocchiarsi. Intanto ch'ella è tutta immersa in tacita preghiera, un uomo avvolto in lungo mantello si è fermato sulla porta; un familiare lo segue.)

SCENA III.

Rodolfo, e detta.

RODOLFO

(Sommessamente.)

Riedi al castello,

E sappia il padre mio che presto il rito,

Io qui l'attendo

(Il servo dileguasi.)

(Prega!

Ben di pregare è tempo!)

(Si trae dal seno un'ampolla, e ne versa il liquore nella tazza. Luisa sorge, e vistosi Rodolfo d'innanzi trasalisce.)

Hai tu vergato questo foglio?

(Spiegandole sott'occhio la lettera scritta a Wurm: Luisa non può rispondere.)

Ebbene?...

L'hai... tu... vergato?

(Nel ripetere la domanda egli trema in tutta la persona, qual chi aspetta la sentenza di vita, o di morte.)

LUISA

(Con lo sforzo d'un morente che profferisce l'ultima parola.)

Sì!...

RODOLFO

(Cadendo su d'un seggio.)

M'arde le vene...

Le fauci... orrido foco... Una bevanda...

(Accennando verso la coppa: Luisa la porge ad esso.)

Amaro è questo nappo.

(Dopo aver bevuto.)

LUISA

Amaro?...

RODOLFO

Bevi.

(Luisa beve: esso impallidisce, e volge altrove lo sguardo.)

(Tutto è compiuto!)

LUISA

No...

(Silenzio terribile.)

RODOLFO

Fuggir tu devi...

Altr'uomo attende per seguirti: attende

Per seguirmi agli altari

Altra donna...

LUISA

Che parli?... Ah dunque!

RODOLFO

Invano

Attendon essi! –

(Percorre a gran passi la stanza, si strappa la ciarpa e la spada, e le getta lungi da sé.)

Addio

Spada su cui difender l'innocente,

E l'oppresso giurai!...

LUISA

Oh giusto ciel!... Che hai?

RODOLFO

Mi... si chiude... il... respir!...

LUISA

Deh! qualche stilla

Ne suggi ancor... ti fia

Ristoro...

(Volendo nuovamente offrirgli la tazza.)

RODOLFO

Ah! quel che m'offre

Par che sappia l'infame!

LUISA

Rodolfo, e puoi scagliar sì rea parola

Contro la tua Luisa?

RODOLFO

Oh! lungi, lungi

Da me quel volto lusinghier... quegli occhi

In cui splende degli astri

Raggio più vivo, e terso...

Fattor dell'universo

Perchè vestir d'angeliche sembianze

Un'alma tanto iniqua?

LUISA

E tacer deggio?

Deggio?

RODOLFO

T'arretra... In questi

Angosciosi momenti

Pietade almen d'un infelice, ah! senti!

(Prorompendo in lagrime.)

LUISA

Piangi, piangi... il tuo dolore

Più dell'ira è giusto, ah! quanto!...

Oh! discenda sul tuo core

Come balsamo quel pianto...

Se concesso al prego mio

È d'alzarsi fino al Cielo,

Otterrò che men funesto

De' tuoi mali sia l'orror.

RODOLFO

Allo strazio ch'io sopporto

Dio mi lascia in abbandono...

No, di calma, di conforto

Queste lagrime non sono...

Son le stille, il gel che piomba

Dalla volta d'una tomba!...

Gocce son di vivo sangue

Che morendo sparge il cor!

(L'oriuolo del Castello batte le ore. Rodolfo stringe Luisa per mano.)

Donna, per noi terribile

Ora squillò!... suprema!...

LUISA

Rodolfo!...

RODOLFO

Nel mendacio

Che non ti colga, oh trema!

– Amasti Wurm?

LUISA

Oh! calmati...

RODOLFO

Guai se mentisci!... guai!...

Prima che questa lampada

Si spenga, tu starai

Dianzi all'Eterno!

LUISA

Ah!... spiegati...

Parla...

RODOLFO

Con me bevesti

La morte.

(Additando la coppa: Luisa accenna di cadere, egli la pone sopra un seggio.)

Al ciel rivolgiti

Luisa...

LUISA

(Dopo qualche momento sorge come animata da un pensiero.)

Tu dicesti
La morte?... Ah! d'ogni vincolo
Sciolta per lei son io!...
Il ver disvelo... apprendilo...
Moro innocente!...

RODOLFO

(Con ispavento.)

Oh Dio!...

LUISA

Avean mio padre i barbari
Avvinto fra ritorte...
Ed io...

RODOLFO

Finisci.

LUISA

Io misera...

Onde sottrarlo a morte...
Come quel mostro... – Intendimi... –
Wurm imponeva a me...
Il foglio scrissi...

RODOLFO

Oh fulmine!

Ed io t'uccisi!

LUISA

Ahimè!...

RODOLFO

(Cacciandosi le mani fra' capelli, e col grido terribile della disperazione.)

Maledetto il dì ch'io nacqui...
Il mio sangue... il padre mio...
Fui creato = avverso Fato
Nel tremendo tuo furor!...

LUISA

Per l'istante in cui ti piacqui...
Per la morte che s'appressa
D'oltraggiar l'Eterno, ah! cessa...
Mi risparmi un tanto orror...

SCENA IV.

Miller, e detti.

MILLER

Quai grida intesi?... Chi veggo, oh cielo!

RODOLFO

Chi? L'assassino, misero, vedi
Del sangue tuo!...

MILLER

Che disse?... Io gelo!...

LUISA

Padre.

MILLER

Luisa...

RODOLFO

Ma voglio a' piedi

Colui svenarti... *(Raccogliendo la spada.)*

LUISA

Rodolfo... arresta...

Già mi serpeggia... la morte... in sen...

(Rodolfo getta la spada sulla tavola, e corre a Luisa.)

MILLER

La morte!... Ah!... dite...

RODOLFO

Scampo non resta!...

Un velen bevve!

MILLER

Figlia... Un velen!...

(Colto da quell'ambascia che non ha parola, si slancia verso la figlia, che annoda le braccia al collo paterno.)

LUISA

Padre... ricevi l'estremo... addio...

Mi benedici... o padre mio... –

La man Rodolfo... sento mancarmi...

Più non ti scerno... mi cinge un vel.

Ah! vieni meco... ah! non lasciarmi...

Insieme accogliere... ne deve... il ciel...

RODOLFO

Ah! tu perdona il mio delitto,

E il tuo perdono lassù fia scritto...

Ambo congiunge un sol destino...

Me pure investe di morte il gel...

Sì, teco io vengo, spirto divino...

Insieme accogliere ne deve il ciel.

MILLER

O figlia, o vita del cor paterno

Ci separiamo dunque in eterno?...

Di mia vecchiezza promesso incauto

Sogno tu fosti, sogno crudel!...

Ah! mio non era un ben cotanto...

Dal ciel discese, ritorna in ciel!...

(Luisa muore.)

SCENA ULTIMA.

Tutti gli altri personaggi, e detti.

VOCI CONFUSE

Profondi gemiti fra queste porte!

(Ancor dentro.)

Che avvenne?...

WALTER

(Che si è inoltrato il primo.)

Spenta!...

LE DONNE

Nume, pietà!...

(Si fanno intorno al cadavere di Luisa, presso il quale è rimasto Miller in ginocchio, immoto e pallido più del cadavere istesso.)

RODOLFO

(Scorto Wurm, ch'è rimasto sulla soglia, afferra velocemente la spada, e lo trafigge.)

A te sia pena, empio, la morte... –

(A Walter.) La pena tua... mira...

(Cade morto accanto a Luisa.)

WALTER

Figlio!...

TUTTI

Ah!...

FINE.

NON V'È FUMO SENZA FUOCO¹

Farsa in un atto

Musica di Luigi Cammarano – Napoli, Real Teatro del Fondo, 1850

PERSONAGGI E INTERPRETI

TIMOLEONE	n.n. (basso buffo)
SUSANNA	n.n. (soprano)
GENOVEFFA	n.n. (mezzosoprano)

NON V'È FUMO SENZA FUOCO|*FARSA IN UN ATTO*||DA RAPPRESENTARSI|NEL|REAL TEATRO DEL FONDO|NAPOLI,|[s.e.],|1843.

Epoca di composizione: 1850.

Presentazione ai censori: data ignota. Autorizzazione: data ignota.

Prima rappresentazione: 3 agosto 1850.

¹ Il libretto della prima rappresentazione di *Non v'è fumo senza fuoco* è irreperibile. Tuttavia, la relativa partitura manoscritta è conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano. Inoltre, è disponibile on line il libretto dello *Zigaro rivale*, con poesia di Salvatore Cammarano e musica di Lauro Rossi, rappresentato al Teatro della Cannobiana di Milano nella primavera del 1867. Le differenze tra il testo poetico di quest'ultimo libretto e di quello che si può desumere dalla partitura sono minime. Di conseguenza, in questa trascrizione si è tenuta come base la partitura e si sono riportate entro parentesi quadre le parti presenti soltanto nell'edizione del 1867.

RIASSUNTO
ATTO UNICO.

Timoleone e Susanna sono sposati da nemmeno tre settimane. Un giorno, egli rientra a casa prima del previsto perché sospetta che la moglie lo tradisca. Infatti non la trova ad attenderlo e la portinaia lo informa che da qualche giorno ella esce sempre alla stessa ora (I, 1). Egli avverte odore di fumo e le chiede se qualcuno è entrato in casa; lei nega, ma dice di aver visto un grosso sigaro, secondo lei appartenuto ad un signore che solitamente va dalla cravattinaia. Nel frattempo Susanna rientra, si sorprende di vedere il marito e si finge disinvolta, ma in effetti è poco credibile nelle sue improvvisate risposte alle domande del marito indagatore (I, 2). Sedendosi accanto alla moglie per la colazione, avverte che l'odore di fumo proviene dai suoi abiti. Si arrabbia, litigano, lui minaccia di uccidere lei e il suo amante, ma lei si ribella e lo graffia. Lui esce furioso (I, 3). Susanna si ritira da sola, s'accende un sigaro e ne esalta l'effetto rasserenante (I, 4). Timoleone si precipita nella stanza, scopre che l'unico suo rivale è il sigaro e, sebbene non abbia mai fumato prima d'allora, è contento di condividere quel vizio con l'amata moglie (I, 5). Genoveffa si sorprende nel vederli fumare, ma loro s'abbracciano e continuano felici (s.u.).

La poesia è del Sig. SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del maestro Sig. LUIGI CAMMARANO.

PERSONAGGI.

TIMOLEONE, commesso in una casa mercantile
n.n.

SUSANNA, sua moglie
n.n.

GENOVEFFA, portinaia
n.n.

La scena è a Madrid.

ATTO UNICO.
SCENA PRIMA.

Una stanza semplicemente ammobigliata: in fondo, a dritta porta d'ingresso; a sinistra una finestra: da un lato la camera da letto, dall'altro la cucina.

TIMOLEONE, indi GENOVEFFA

TIMOLEONE (*Da dentro.*)

Sarebbe vero! Ahimè tradito!

(*Spalanca violentemente la porta d'ingresso, ed entra frettoloso e turbato. Ha sotto il braccio un involto di carte. Osserva esserci la chiave dalla parte interna e dice:*)

Eppur la chiave sull'uscio sta. (*Sentesi dalla cucina rumore come chi rompa legna pel fuoco.*)

Dalla cucina, parmi, ho sentito...

(*Si accosta alla porta della cucina e pone l'orecchio presso la toppa; il rumore si fa più distinto.*)

Certo: che bestia! È qua: sta là:

Ma il cappellino col crespo rosa,

La veste scura, la taglia, il piè?

Inganno, equivoco: fida è la sposa:

Sposo più amato non v'ha di me.

(*Si frega allegramente le mani, saltellando e cantarellando ad una volta.*)

Chi pensa è uno stolido,

Bugiardo è chi dice

Che l'uomo dal connubio

È reso infelice.

Marito son io

E passo una vita

Che scorre qual rio

La valle fiorita.

In casa ritorno

Ed ecco la moglie

Mi viene all'incontro,

Giuliva m'accoglie:

E poi dalla fronte

Mi terge il sudore:

La mensa m'appresta,

Mi versa il liquore.

Per noi, mia Susanna,

Mia dolce metà,

La luna di miele

Eterna sarà.

Io voglio, essa vuole;

Son lieto, essa è lieta:

In collera io sono,

Mi placa, m'accheta.

E poi tutto, insomma,

Fra noi si divide:

Insieme si canta,
Si balla, si ride.
Per noi, mia Susanna,
Mia dolce metà,
La luna di miele
Eterna sarà.

(Picchia all'uscio della cucina che si apre.)

Cara... la portinaja! *(Meravigliato di trovare la portinaja invece della moglie)*

GENOVEFFA

Madama vostra moglie uscì, signore.

E volle che apparecchiassi.

TIMOLEONE

Uscì? (Dunque ingannato non m'era.)

GENOVEFFA

Son più giorni ch'ella esce

Sempre all'ora istessa.

TIMOLEONE

(E dove, diancine,

Andar può mai?)

GENOVEFFA

Volete

La vostra colazione?

TIMOLEONE *(Avviandosi alla stanza da letto.)*

Ripongo innanzi

Queste carte.

GENOVEFFA

Da me vi fia servito

Tutto frattanto.

TIMOLEONE

(Non ho più appetito.)

(Entra.)

SCENA SECONDA.

GENOVEFFA, *indi* TIMOLEONE; *a suo tempo* SUSANNA.

GENOVEFFA *(Avanzando una sedia a bracciuoli presso un tavolino su cui apparecchia una tazza)*

Esser potrebbe ch'ella

Sì buona, sì modesta, e non ancora

Scorse tre settimane

Dalle sue nozze... Oh! basta:

Ne' fatti altrui non vo' mischiarmi.

TIMOLEONE

Ah! Certo

Un uom qui fu... Puach!

(Imitando chi cuol sputare per nausea.)

Un fumatore!!

GENOVEFFA

Un fumatore? Puach!

TIMOLEONE

Puach!

(Afferra Genoveffa per un braccio, e le affigge avidamente lo sguardo negli occhi.)

Genoveffa?

GENOVEFFA,

Signore..

TIMOLEONE

Tremate.

GENOVEFFA

Io?

TIMOLEONE

Sì, tremate

Se a me non rivelate

L'arcan tremendo.

GENOVEFFA

Quale arcano?

TIMOLEONE

Ei venne

GENOVEFFA

Chi?

TIMOLEONE

Qualcuno.

GENOVEFFA

Ove?

TIMOLEONE

In casa mia.

GENOVEFFA

Bah!

TIMOLEONE

Un uom con sigaro.

GENOVEFFA

Ah! cospetto.

TIMOLEONE

L'avete visto?

GENOVEFFA

Un grosso!

TIMOLEONE

L'uom?

GENOVEFFA

No, il sigaro.

TIMOLEONE

Intendo. Ahi me perduto!

Un sigaro d'Avana!

GENOVEFFA

Eppur creduto

Ho sempre ch'egli andasse

Dalla Cravattinaja

Al quinto pian: del resto

Io non gli parlo

Ch'ei tre miglia lungi puzza di fumo.

TIMOLEONE

Ed io che odio, abborro,
Detesto, esecro il fumo.

GENOVEFFA

Ed io per tal cagione

Ho rifiutato

Tredici matrimonj.

SUSANNA (*Entrando [dalla porta comune].*)

Non mi vide nessun: quindi...

(*Si accorge del marito.*) (Oh!)

TIMOLEONE (*Vedendo la moglie.*)

(Ah!)

GENOVEFFA (*Prevedendo una discussione tra marito e moglie.*)

(Uh!)

TIMOLEONE

(Ecco la rea.)

SUSANNA

Tu sei tornato?

TIMOLEONE

E tu uscita sei?

SUSANNA (*Imbarazzata.*)

Uscita... io?... se rientro

È segno manifesto

Che...

TIMOLEONE

Che?

SUSANNA

Che sono uscita. (*Affettando disinvoltura.*)

TIMOLEONE

(Anch'io sapeva questo.)

GENOVEFFA

Io vado pel caffè. (*Entra in cucina.*)

TIMOLEONE

Dove, se lice.

Dove andasti?

SUSANNA

A comprar degl'aghi.

TIMOLEONE

Oh! fammi

un po' veder.

SUSANNA

Che cosa?

TIMOLEONE

Gl'aghi.

SUSANNA

Non ho trovato il mio numero.

TIMOLEONE

Ah! no?

SUSANNA

Pria dell'usato

Tornasti: hai fame?

TIMOLEONE

Fame?... sì (di vendetta.)

SUSANNA

Oh! presto Genoveffa.

GENOVEFFA

Madama, ecco qui tutto. (*Ponendo la caffettiera, il latte ed una brioche sulla tavola.*)

Io torno giù al mio posto. (*Guardando sott'occhio Timoleone.*) (Il caso è brutto) [(*Via.*)]

SCENA TERZA.

TIMOLEONE e SUSANNA.

SUSANNA

Servir posso il caffè?

TIMOLEONE (*Percorrendo la scena e senza badare a Susanna.*)

(Non è più dubbia.

Certa è la colpa.)

SUSANNA

Dunque?

TIMOLEONE

(Ma l'indegno sorprenderò: ghermirlo

Giuro.)

SUSANNA

Timoleone.

TIMOLEONE

(Nella fumante gola

Vo' troncarli il respiro e la parola.)

SUSANNA

Ebben? (*Alzando la voce.*)

TIMOLEONE

Che? (*Gridando.*)

SUSANNA

Vuoi tu ch'io mesca?

TIMOLEONE

Mesci... no... sparecchia... aspetta... (*Con forzata galanteria.*)

Di versar non ti rincresca.

(Vo' nudrirmi alla vendetta.)

(*Nel sedersi per la colazione trovasi vicinissimo alla moglie, e però qual persona che senta d'appresso un mal'odore, si leva in piedi bruscamente ed esclama:*)

Ah! (*Fiutando dalla parte di Susanna.*)

SUSANNA

Che avvenne?

TIMOLEONE (*Si accosta al naso un lembo della veste di Susanna.*)

(Sì, per Bacco!)

SUSANNA

Non vuoi dir che cosa è stato?

TIMOLEONE

(La sua veste di tabacco

Sente il puzzo abbominato.)

SUSANNA

(Ch'egli, o ciel, si fosse accorto...

Ah! mi trema il piede, il cor.)

TIMOLEONE

(La tradisce il volto smorto,

Quel silenzio, quel fetor.)

SUSANNA

(La mia testa si confonde:

Ei sospetta, io taccio ancor.)

TIMOLEONE

(A pensarvi quale un monte

Ho d'ambascia qui sul cor.

Mi si drizza il crine in fronte:

Mio rivale un fumator.)

SUSANNA

(Ah! pur troppo mal risponde

Il mio cor al suo bel cor.)

(Come decisa di svelare un segreto, ma vergognandosi di sé medesima e con occhi bassi.)

Timoleon...

TIMOLEONE

Che?

SUSANNA

Tu ben lo sai.

TIMOLEONE

Lo so, che cosa?

SUSANNA

Io t'amo.

TIMOLEONE

E poi?...

SUSANNA

Ma...

TIMOLEONE

Tu nudri una passione.

Parla, di, smentir mi puoi?

SUSANNA

No.

TIMOLEONE

(Comincio a dar di volta.)

SUSANNA

Ah! È un capriccio!

TIMOLEONE

(Ahimè son fritto!)

SUSANNA

È un capriccio di tre giorni.

TIMOLEONE

(Dò di volta.)

SUSANNA

Ascolta, ascolta.

Alla fin non è un delitto.

TIMOLEONE

Non ancora. (Meno male.)

Ah! Susanna e tu confessi?

SUSANNA

Ora mai negar che vale?

E se tu, se tu volessi...

TIMOLEONE

S'io volessi!

SUSANNA

Sì.

TIMOLEONE

Che cosa?

SUSANNA

Come gl'altri addattarti.

TIMOLEONE

Che addattarmi! A nessun patto.

Sciagurata, vo' strozzarti...

Vo'... (*Investendo Susanna.*)

SUSANNA

Sta fermo; sei tu matto?

TIMOLEONE

Trema.

SUSANNA

Ebben giocar fo l'ugna

E vedrem... (*Lo graffia.*)

TIMOLEONE

Graffiato ancor.

SUSANNA

L'hai voluto.

TIMOLEONE

Orrenda pugna.

Ardo, e scoppio dal furor.

Invan sperasti con turpe inganno

Nascosto il fallo tenermi ognora.

Ah! Se i mariti occhi non hanno

Il naso ad essi rimane ancora.

Chi ti sospinge a tanto eccesso

Io troverò, lo schiaccierò.

Te, malandrina, insiem con esso

Dalla finestra saltar farò.

SUSANNA

Più non mostrarti con me sì duro:

Ovver fa senno del mio ricordo:

Come una vipera, io son, lo giuro.

Tu mi calpesti, ed io ti mordo.

Al tuo geloso, pazzo furore

Lo sottrarrò, l'asconderò.

Lo fanno gl'uomini a tute l'ore.

Non casca il mondo s'io pur lo fo.

(*Timoleone esce infuriato.*)

SCENA QUARTA.

SUSANNA sola.

(Siede per calmare la sua agitazione.)

Dallo scandalo invero

Mortificata io son. Ma farmi addosso

Porre le mani... oh questo... *(Si alza.)*

A che ci espone

Una cieca passione!

Cento volte beati

Gl'uomini: a lor tutto è concesso, e a noi

Soltanto il necessario.

Guai s'egli penetrò ch'uscita io sono

Per avere il superfluo. *(Va a chiudere la porta.)*

Ma poss'io infine al vizio

Mio dar pieno sfogo. *(Siede sulla sedia a braccioli: trae di tasca una borsa, accende un fosforo, quindi un sigaro e fuma.)*

Ah! Quanto è buono. Ah! sento

L'alma d'ebbrezza oriental compresa.

(S'abbandona sulla sedia.)

Sopra tutto così, così distesa

Mirando come il fumo

I globi suoi in mille forme varia,

con gl'occhi semichiusi, il naso all'aria.

[(Si alza e dice:)]

Ah sì, ispirata io sono

E alla gioia del canto io m'abbandono.

Fumo! Con te fantastica

Volo nell'aria anch'io.

E teco errando oblio

Tutto che sia quaggiù!

Voliam, voliam nell'aria,

Più in alto, ancor più in su!

Ecco, già sento l'anima

Lieta allargarsi in giro,

E nettare respiro,

Fumo, per tua virtù!

Voliam, voliam nell'aria,

Più in alto, ancor più in su!

Come risplende il sigaro,

Tal brilla il mio pensiero,

Ah! Un astro l'emisfero

Può noverar di più!

Voliam, voliam nell'aria,

Più in alto, ancor più in su!

D'illusion più magica

Dato non è gioire...

Un sogno è l'avvenire,

Un sogno è quel che fu!

Voliam, voliam nell'aria

Più in alto, ancor più in su!]

SCENA QUINTA.

SUSANNA e TIMOLEONE

(Timoleone dalla finestra: apre pian piano metà della persiana, e resta dietro quella in modo che non vede e non è visto da Susanna.)

TIMOLEONE

Genoveffa mi disse

Ch'egli è salito. *(Fiutando.)* Infatti...

SUSANNA *(Sempre sulla sedia e fumando.)*

Oh! Caro, caro:

Sempre con te starei.

TIMOLEONE

Ah! *(Gettandosi [saltando] nella stanza.)*

SUSANNA

Che! *(Vede il marito e si pone dietro le reni la mano col sigaro.)*

TIMOLEONE

L'ho udito con gl'orecchi miei:

Lo sento col mio naso. *(Girando agitatamente per la scena passa vicino a Susanna: questa si volta in modo da celargli le reni.)*

SUSANNA

Ciel!

TIMOLEONE

Ma dove s'asconde?

(Richiude la finestra e si lancia nella stanza da letto.)

SUSANNA

Potessi... *(Volendo aprire la finestra per gettar via il sigaro, ma non ne ha il tempo perché Timoleone ricompare.)* *(Tremo tutta.)*

TIMOLEONE

Qui certo. *(Passando il capo a traverso della porta della cucina.)*

SUSANNA

(Io tremo.)

TIMOLEONE

Parla:

In che Bolgia mai

Lo nascondesti? *(Afferrandola per la mano in cui tiene il sigaro.)*

Ahi! Ahi! Mi son bruciato.

SUSANNA

Deh!

TIMOLEONE

(Le alza la mano.)

Ch'io vegga... Un sigaro. *(Freddamente e meravigliato.)*

SUSANNA

Un sigaro. *(Timida.)*

TIMOLEONE

Tu fumi?

SUSANNA *(Cadendo ginocchioni.)*

Io fumo – Grazia.

TIMOLEONE

No, no, Susanna:

Il torto è mio:

L'imbecille son io.

Sospettai che un amante, un fumatore...

SUSANNA

Ah! Geloso.

TIMOLEONE

Perdono. (*Mettendosi anch'egli ginocchione.*)

SUSANNA

Perdoniamo a vicenda, e se non vuoi

Ch'io fumi più...

TIMOLEONE

No, no.

Puoi quando e quanto n'hai voglia fumar.

SUSANNA

Oh! Giubilo.

TIMOLEONE

Anzi noi

Fumeremo insiem.

SUSANNA

Sì? (*Cavando di tasca un altro sigaro: Timoleone accende il suo al sigaro di Susanna, continuando sempre il dialogo.*)

Dunque prendi.

TIMOLEONE

Facciam la prova. (*Dimostrerà in tutti i modi d'esser un fumatore novizio.*)

SUSANNA

Tira il fiato più.

TIMOLEONE

Sino il vizio con te mi par virtù.

SUSANNA

Tira il fiato!

TIMOLEONE

Tiro.

SUSANNA

Caccia!

TIMOLEONE

Caccio.

SUSANNA

Più.

(*È picchiato premurosamente alla porta: essi balzano in piedi.*)

SCENA ULTIMA.

SUSANNA, GENOVEFFA e TIMOLEONE.

GENOVEFFA (*Di dentro.*)

Signor Timoleone.

TIMOLEONE

Ebben, che fu?

GENOVEFFA

Sapete, avea ragione quando dissi

Che il mostro, quel dagli enormi sigari,

Montava dalla cravattinaia. L'ho veduto

Or or. Alla finestra della predetta

Egli fuma.

(Intanto Timoleone apre la porta e Genoveffa, entrando, si meraviglia di tanto fumo nella stanza e se ne dimostra sofferente. Però se tutte le parole già dette da questa vi fosse pericolo non fossero bene intese, potrà la porta aprirlesi appena bussa, purché essa nell'entrare non si accorga che i due stavano fumando, ma se ne avvegga solo alle parole "fumo pur io", e Timoleone, nel dirle, allora soltanto, gli mostrerà il sigaro.)

TIMOLEONE

Lasciatelo fumare. Fumo pur io.

Fuma Susanna *(Mettendogli il sigaro quasi in faccia.)* E voi fumate ancora!

Tutto il mondo fumi!

GENOVEFFA

Che scandalo! Voi dunque! Oh rei costumi! *(Sorte scandalizzata.)*

TIMOLEONE

Oh! Susanna!

SUSANNA

La destra! Un amplesso!

TIMOLEONE

Un amplesso! Della gioia

M'opprime l'eccesso!

SUSANNA

Sei la vita, sei l'anima mia.

TIMOLEONE

M'ami?

SUSANNA

T'amo più ancora di pria.

TIMOLEONE

Più ancora di pria!

SUSANNA

Un altro amplesso!

TIMOLEONE

Un altro amplesso!

SUSANNA

Tranne il sigaro oh! Mai, lo prometto,

Il mio sposo rival non avrà.

TIMOLEONE

Non lo temo; son pago, l'accetto,

È un rivale che in fumo sen va.

(Sotto il braccio l'una dell'altro passeggiano allegramente sul davanti la scena, seguitando a fumare, se per buona sorte i sigari stassero tuttora accesi.)

SUSANNA

Fino agli estremi palpiti

Amore a noi sorrida:

Non più sospetti o collera:

La tua Susanna è fida.

Ah! Sempre a te pensando

I dì trarrò fumando;

Sempre il tuo nome e il sigaro

Sul labbro mio starà.

TIMOLEONE

Ah sì! Per noi saran, mio bene,

Fumo leggier le pene;

Ma sempre, acceso il sigaro,

Il nostro amor sarà.

FINE.

FOLCO D'ARLES

Melodramma Tragico in tre parti

Musica di Nicola de Giosa – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1851

PERSONAGGI E INTERPRETI

ELFRIDA	Eugenia Tadolini (soprano)
GOFFREDO	Marco Arati (basso)
ARTURO	Achille De Bassini (baritono)
OSVINA	Anna Salvetti (mezzosoprano)
GUIDO	Michele Memmi (tenore)
FOLCO	Gaetano Baldanza (tenore)

FOLCO D'ARLES|*MELODRAMMA TRAGICO IN TRE PARTI*|PARTE I. IL CAVALIERE|PARTE II. IL DUCE|PARTE III. IL SERVO| POESIA DI SALVADORE CAMMARANO|MUSICA DEL MAESTRO NICOLA DE GIOSA|DA RAPPRESENTARSI NEL|REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Dalla Tipografia Flautina,|1851.

Epoca di composizione: 1842; 1850.

Prima rappresentazione: 22 gennaio 1851.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: IL CAVALIERE.

All'alba, nel parco del castello di Arles, Elfrida si ristora in compagnia delle sue damigelle. Accanto a un muro scorge l'impronta di una mano insanguinata e vede in terra un foglio; lo legge e scopre che è dell'amante appassionato che una volta vide e che abitualmente le reca dei fiori nascostamente. Essendo Contessa fidanzata al Duca di Lorena, non può concedersi passioni insensate (I, 1).

Giunge Arturo e le dichiara di amarla da un anno. Lei lo rifiuta decisa ma lui insiste; allora lei chiama le guardie e lo fa allontanare (I, 2), poi raduna la corte e annuncia a tutti che lo bandisce per aver osato importunarla (I, 3).

Nel palazzo dei Rivers il servo Folco sta leggendo un libro di poesie d'amore, sospirando s'interrompe e mormora il nome di Elfrida, poi riprende la lettura ma ben presto s'addormenta (I, 4). Giunge Guido, cugino di Arturo, a chiedergli aiuto per il suo padrone Eginardo, prigioniero di pirati, e Arturo gli promette di provvedere. Guido esce e, nel silenzio della stanza, s'ode Folco bisbigliare il nome di Elfrida. Il padrone gli s'avvicina e lo sveglia, poi gli ordina di scrivere una lettera in cui dà ad Elfrida un appuntamento notturno, firmandosi con il nome di Eginardo. Infine ordina al servo di togliersi la livrea e gli promette di cambiare nettamente la sua sorte (I, 5).

In una sala del castello sono riuniti diversi signori della corte; giungono alcuni cavalieri e Goffredo annuncia una nuova ed aspra battaglia (I, 6). Compare Arturo, che desidera presentare il suo nobile cugino Eginardo (ovvero Folco in abito di cavaliere). Goffredo accoglie il giovane calorosamente, ricordando di aver giurato a suo padre morente di prendersi cura del figlio. Arturo gli chiede di accompagnarlo da Elfrida e poi se ne va (I, 7).

Le damigelle annunciano alla Contessa l'arrivo di Eginardo e lei accetta di vederlo immediatamente (I, 8). Incontrandosi, lei riconosce il giovane che aveva intravisto all'alba e lui vede sul suo seno il fiore che le aveva lasciato poco prima. Acuti squilli di trombe echeggiano e diversi cavalieri si presentano per congedarsi dalla Contessa. Eginardo si offre volontario per la battaglia ed Elfrida lo nomina Suo cavaliere (I, 9).

PARTE SECONDA: IL DUCE.

Negli appartamenti della Contessa le damigelle piangono l'esito infausto degli scontri: il Duca è stato ucciso e l'esercito battuto (II, 1). Al sopraggiungere della Contessa, si diffonde un cupo silenzio; anche lei rimane muta e si chiede quale sia stata la fine di Eginardo (II, 2). Goffredo irrompe esultante e dà la notizia della vittoria, merito dell'eroico Eginardo (II, 3).

Nelle strade il popolo festeggia il trionfo, accompagnando Eginardo fino al castello, dove la Contessa lo attende e gli offre la sua mano. Entrambi si dichiarano il reciproco amore, poi lei esce (II, 4). Sopraggiunge Arturo, che pronuncia con tono imperativo il nome di Folco e gli ordina di rifiutare le nozze con Eginarda (II, 5). Folco trasecola, ma quando la Contessa ritorna, circondata dalla corte, lui si rifiuta di condurla all'altare, senza addurre alcun motivo. Offesa, lei lo caccia (II, 6).

PARTE TERZA: IL SERVO.

Nel palazzo dei Rivers Folco giace a terra svenuto. Lentamente riprende coscienza, vede accanto a sé la fiala di veleno che intendeva bere, si trova addosso la livrea e inizia a togliersela. Poi riconosce la voce di Eginarda che lo chiama (III, 1). S'avvicina e lei dice di avergli portato aiuto come richiesto nel suo biglietto. Folco capisce l'inganno e l'esorta a fuggire, ma sulla porta appare Arturo (III, 2) che la minaccia: o accetta di sposare lui, o tutti sapranno che lei si è recata di notte nella stanza di un servo. La Contessa rimane allibita e, quando è sul punto di firmare il contratto di nozze, Folco si scaglia contro Arturo e l'uccide (III, 3), poi chiede perdono all'amata che si scosta sdegnata; allora lui beve la fiala e di nuovo invoca pietà. Eginarda gli confessa il suo amore e lo perdona (s.u.).

FOLCO D'ARLES

MELODRAMMA TRAGICO IN TRE PARTI

POESIA DI

SALVADORE CAMMARANO

MUSICA DEL MAESTRO

NICOLA DE GIOSA



MILANO

COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA.

Le copie non munite del presente Bollo saranno dichiarate contraffatte. Verso i contraffattori verranno provocate le disposizioni delle vigenti leggi.

Architetto decoratore de' Reali Teatri e della Real Soprintendenza de' Teatri e spettacoli, Sig. FAUSTO NICCOLINI,

Capo scenografo, inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Pietro Venier*.

Paesista, Signor *Leopoldo Galluzzi*.

Figurista, Sig. *Luigi Deloisio*.

Pittori Architetti, Signori *Marco Corazza, Giuseppe Castagna, Vincenzo Fico*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Queriau*.

Capo Macchinista, Sig. *Michele Papa*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita dal Signor *Filippo Colazzi*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Editore e proprietario esclusivo della poesia del presente libretto, Sig. *Salvatore Caldieri*.

Lo spartito è di proprietà assoluta per la stampa e per la rappresentazione degli Editori *Bernardo Girard e C.º*

PERSONAGGI.

ELFRIDA, Contessa di Provenza
Signora *Tadolini*.

GOFFREDO, Grande Scudiero
Signor *Arati*.

ARTURO, di Rivers
Signor *De Bassini*.

OSVINA, Damigella di ELFRIDA
Signora *Salveti*.

GUIDO
Signor *Memmi*.

FOLCO, servo di ARTURO
Signor *Baldanza*.

CORI E COMPARSE

Damigelle di Elfrida, Dame e Cavalieri della Corte, Magistrati, Trovatori, Paggi, Duci, Scudieri, Guardie, Soldati, Popolo.

L'avvenimento ha luogo in Arles, nel secolo XIV.

Alcuni versi omettonsi per brevità.

PARTE PRIMA.
IL CAVALIERE.
SCENA PRIMA.

Parco nel Castello signorile di Arles. Spunta il sole.

Elfrida, Osvina e Damigelle.

DAMIGELLE

Qui, dove splendono più lieti raggi,
Di gravi cure l'alma si sciolga:
De' cespi rosei, de' verdi faggi
La consapevole ombra t'accolga.
Qui geme l'aura soavemente,
Come il sospiro d'un primo amor;
Il rio qui mormora sì dolcemente,
Che sembra l'arpa del Trovator.

ELFRIDA

Fra queste amene siepi
Vagar potete.

(Le Damigelle si allontanano. Elfrida si accosta ansiosa ad un sedile in fondo; vi rinviene alcuni fiori azzurri, e qualche stilla di sangue: anche sul muro, che sormontato da punte di ferro circonda il parco, avvi come l'impronta d'una mano sanguinosa.)

Ah! stille

Di vivo sangue!...

OSVINA

Oh cielo!... Anche sul muro

D'una man sanguinosa

L'impronta!

ELFRIDA

Incauto, ah! certo

Ei nel discender si ferì!

OSVINA

L'ignoto

Qual fia, che non curando
Perigli, a te notturno il fior gradito
Arreca? Il fior cui sol dischiude l'aura
Soave di Tolosa,
Là dove l'amorosa
Ava ti crebbe?...

ELFRIDA

Un foglio!... *(Scovrendolo tra i fiori.)*

– » A' piedi tuoi fra l'ombra, e nella polve
Un misero s'avvolge,
Che t'adora, qual verme
Innamorato d'una stella... Oh! quanto
Lieto, divina Elfrida,
Egli per te morrebbe! – Alma gentile,
Come le forme in cui ti chiudi!

OSVINA

Ah! dunque

Tu lo vedesti?

ELFRIDA

Un giorno,

Il primo albor d'intorno

Appena sorridea, tacita mossi

Al par dell'ora, e fra le piante ascosa,

Fuggir lo vidi... Oh dolce incanto!... Appieno

Esprimerti non può labbro terreno!...

Qual visione eterea

S'offerse al ciglio mio!...

Ed un istante l'anima

S'inebriò d'amor!

Non mai la cara immagine

Dimenticar poss'io...

Fuggì dal guardo estatico,

Ma non fuggì dal cor!

OSVINA

(Tutti, vassalli e principi,

Tutti soggioghi amor!)

ELFRIDA

Le mie donne raggiungi: entro la reggia

Tornar m'è d'uopo.

OSVINA

Vado.

(Parte.)

ELFRIDA

Ah! di Provenza

Io Contessa regnante, io fidanzata

Al Duca di Lorena

Un insensato amore

Nudir potrei?... Ma chi dà leggi al core?...

(Siede profondamente assorta ne' suoi pensieri.)

SCENA II.

Arturo e detta.

ARTURO

(Ella è sola!... Qual momento!...

Di che temi o core incerto?

Non tremar... dell'ardimento

Esser può mercede un serto!)

ELFRIDA

Parmi udir!... Chi a me s'appressa [?]

(Rivolgendosi.)

ARTURO

Io... Perdonami Contessa...

ELFRIDA

A me innanzi, Cavaliere,
T'appresenti non chiamato.

ARTURO

Ah! Mi tragge tal potere
Cui resistere non è dato...

ELFRIDA

Quale?

ARTURO

– Amore!

ELFRIDA

Amore!... Oh! come?...

ARTURO

Sì; d'Elfrida il caro nome,
Volge l'anno, ed io qui porto,
Qui scolpito in mezzo al petto.

ELFRIDA

(Ed io taccio... Ed io sopporto?...
Lo stupor mi toglie il detto!...)

ARTURO

Ah! d'amor le fiamme ardenti
Io tentai, ma invan sopir...
Se di me pietà non senti,
Non mi resta che morir.

ELFRIDA

(Dopo avergli lanciato uno sguardo terribile, ed in atto di partire.)
Stolto!

ARTURO

Ferma...

ELFRIDA

Ed osi?...

ARTURO

Ah! vedi;

Cado supplice a' tuoi piedi...
(Ponendosi ginocchioni ed afferrando la mano di Elfrida.)

ELFRIDA

Guardie, olà?...

ARTURO

Contessa...

ELFRIDA

Io fremo!...

SCENA III.

Osvina, Damigelle, Goffredo, Signori della Corte, Guardie e Detti.
GOFFREDO, OSVINA, CORO

Oh! che avvenne

(Accorrendo.)

ARTURO

(Son perduto!)

(Levandosi nel massimo disordine.)

ELFRIDA

Odan tutti: ardire estremo

Punir deggio.

(Accennando Arturo.)

Egli ha potuto

Temerario alzar la mente

Sino... a me!

GOFFREDO, OSVINA, CAVALIERI

Tu!...

ELFRIDA

Quel demente

Io bandisco da' miei stati:

Qui nol vegga il nuovo dì.

ARTURO

Deh! ti placa... gli emanati

Cenni tuoi, deh! cangia...

ELFRIDA

Io?

ARTURO

Sì...

ELFRIDA

Abbassa nella polvere

Que' torvi sguardi audaci:

Al cenno irrevocabile

Servi tremando, e taci.

Dovrei scagliare, indegno,

Pena maggior su te...

Ma sprezzo, più che sdegno

Tu desti, o folle, in me!

ARTURO

(M'arde tremenda rabbia,

E deggio in sen celarla!...

Vorrei l'altera perdere,

Col guardo avvelenarla!...

Contento spingerei

Entro l'inferno il piè,

Se trarvi pur costei

Si concedesse a me!...)

GOFFREDO, OSVINA, CAVALIERI

Vanne... sprezzato ed esule

Espia le voglie ardite:

È giusta la sua collera,

La tua condanna è mite.
Di nubi l'astro è cinto
Che risplendea per te!
Tu stesso, insano, hai spinto
Nel precipizio il piè!
(*Tutti partono.*)

SCENA IV.

Una stanza nel palagio Rivers.
Un Servo coperto della livrea di Arturo si avvanza leggendo in un volume: ha la sinistra ferita ed avvolta d'una benda; è Folco.
O gentili d'amore
Teneri e dolci carmi! O di valore
Sublimi esempi! –
(*Depone il libro sur una tavola.*)
E dato
A me non era, che in lontana spiaggia
Raccogliere pochi fiori,
E a lei recarli, fra dense ombre ascoso,
Come ribaldo che a mal'opra intenda!
Oh sorte mia tremenda!...
Oh fato ingiusto!... e perché sul mio core
Questa d'obbrobrio e servitù insegna
Ponesti? Sul mio cor, d'ogni più vivo,
D'ogni più grande affetto
Capace! Sul mio core
Tutto pieno d'Elfrida?...
(*Troncando la parola ad un tratto.*)
Qual nome proferisti o lingua infida!
È delirio che mi preme,
E delirio più che amore!...
E desio che senza speme
Non accende, strugge il core!
Oh! trovarmi a lei d'innante
S'io potessi un solo istante,
E prostrato a' piedi suoi
Dirle – Io t'amo! – e poi morir...
Tutti, o sorte, i beni tuoi
Mi parrebbe conseguir!...
(*Siede presso la tavola e riapre il libro, ma qual persona travagliata da lunghe veglie, a poco a poco si addormenta*)

SCENA V.

Arturo, Guido e detto.
ARTURO

Ei dunque? mio cugin?...

(Preoccupato: lo sguardo di lui è fisso, come di chi favella ed intenda ad altro pensiero.)

GUIDO

L'udiste; geme

Cattivo ancor.

ARTURO

Qual mai

Destin vi trasse in servitù?

GUIDO

Ben sai

Che il mio giovin signor pungea vaghezza

Di lontani viaggi. Orrido nembo

Un dì ne' mari d'Affrica la nave

Mal conca spinse...

ARTURO

Ed ivi?...

GUIDO

Ivi predati

Da barbari pirati,

Condotti fummo tra catene, appunto

Compion due lustri. A me soltanto il cielo

Fuggir concesse.

ARTURO

Intesi...

D'Eginardo allo scampo

Provvederò. – Ritratti.

(Guido si ritira.)

Acerbo fato

È il suo!... più acerbo, ah! quanto il mio! – Scacciato! –

(La sua voce è cupa, la sua fronte aggrottata.)

Più sprezzo che sdegno, o folle in me desti...

Più sprezzo che sdegno! – l'altera mi disse!

Qual marchio rovente quei detti funesti!

Un odio mortale in core mi scrisse!

Ah! luce io sognava, possanza, grandezza.

E notte, rovina, intorno si fè!

D'un trono sperai raggiunger l'altezza,

Quel trono ascondea l'abisso per me!

FOLCO *(Sognando.)*

Sì, t'amo, Elfrida.

ARTURO

Elfrida!...

FOLCO

Non ti sdegnar... non sdegna il ciel clemente

I voti dei mortali... ed io t'adoro

Siccome il ciel...

ARTURO

(Ansante, agitato, in una confusione di affetti e pensieri diversi.)

Quai detti!... e che discopro!... –

Costui!... Vaneggio! Eppur!...

(Percorre la stanza più volte con celeri passi, poi si arresta immantinate; i suoi occhi scintillano di sinistra luce, un riso diabolico gli spunta sulle labbra.)

Sì, sì, comprendo

Inferno il tuo consiglio! –

Folco?... Folco?... *(Lo scuote.)*

FOLCO

Signor?... *(Destandosi.)*

ARTURO

Scrivi.

(Folco scrive quanto gli detta Arturo) Periglio

Di morte mi circonda – e tu salvarmi,

Tu sola puoi – come la notte a mezzo

Giunga – nel mio palagio –

Celata ad ogni sguardo –

Vieni o spento son' io... spento!... – Eginardo.

(Legge e ripone il foglio.)

– Io t'amo; un fido servo

Giovin tu sei: cangiar vo' la tua sorte.

FOLCO

Cangiarla! Oh ciel!... Che intendi?...

ARTURO

Quella veste servil spoglia, e m'attendi.

(Folco sorpreso, incerto s'inchina ed esce.)

Ah! di speme si avvalora

Il mio sdegno provocato!...

Come serpe calpestato

Dalla polve io sorgerò!

O superba, è d'ombre ancora

Cinto il fato che ne aspetta...

Ma d'Arturo la vendetta

Fra quell'ombre balenò!

(Esce frettoloso.)

SCENA VI.

Sala del Castello: grandi invetrate nel fondo le quali mettono ad una loggia, che attraversa tutto il teatro, nascosta da immense cortine.

Goffredo, ed altri Signori della Corte

(Odoni squilli di trombe.)

ALCUNI CAVALIERI

All'aura echeggiano trombe guerriere!...

ALTRI

Della rassegna l'ora s'appressa.

GOFFREDO

Movono al campo novelle schiere,
Qual chiese il Duce alla Contessa.

CAVALIERI

Or di Lorena il duca invito
Più ardite pugne combatterà.

TUTTI

Ed il nemico appien sconfitto,
Il mirto ai lauri s'intreccerà.

SCENA VII.

Arturo, Folco e detti.

CAVALIERI

Arturo!...

GOFFREDO

In queste soglie!

ARTURO

Al nuovo giorno

Lungi esser deggio, e sarò lungi: or vengo,
Pria di lasciar la Corte, a presentarvi
Il nobil mio cugino,
Eginardo di Rivers.

(Presentando Folco in abito di Cavaliere.)

GOFFREDO, CAVALIERI

Egli!...

FOLCO

(Ah!... Come?...)

ARTURO

{ *(Piano fra loro.)*

(I detti miei seconda...)

GOFFREDO

Il figlio di Raul!... Dieci lunghi anni
Nuova di lui non seppi.

ARTURO

Ei sul lido affrican, carico di ceppi
Languì...

GOFFREDO, CAVALIERI

Schiavo!...

ARTURO

L'esiglio

Mi separa da lui: vegliar ti piaccia
Del giovane il destin.

GOFFREDO

Fra queste braccia

Raul spirava, ed io
Secondo padre esser giurai del figlio:
Il giuramento adempirò.

ARTURO

Lo traggi

Al cospetto d'Elfrida, e il suo favore

Chiedi per Eginardo.

(In atto d'accommiatarsi.)

FOLCO

(Io tratto ad essa!...)

GOFFREDO

Tutto per lui farò: va...

(Nuovi squilli di trombe: le cortine si aprono.)

CAVALIERI

La Contessa!

(Arturo si allontana: i signori schieransi presso i veroni: La Contessa con magnifico seguito di Grandi, Paggi, e Scudieri, attraversa la loggia. Folco è quale rapito in estasi.)

FOLCO

Certo un incanto, un fascino

L'alma sorprese e vinse!...

Tanto non mai si finse

L'ardente mio desir!...

Ah! se il poter mi domina

D'un sogno lusinghiero,

Pria che destarmi al vero

Deh! fammi, o ciel morir.

(I Cavalieri si ritirano. Folco è condotto da Goffredo. Per qualche intervallo di tempo la scena resta vuota.)

SCENA VIII.

Elfrida, Osvina, Damigelle.

(La Contessa inoltrasi taciturna e siede presso un tavolino: le Damigelle restano in fondo.)

OSVINA

Sei mesta?

ELFRIDA

Mesta?... No... *(Tuttor presente*

È quell'immagine agli occhi miei!...)

GOFFREDO

Contessa,

Dell'inclito Raul, che regia stirpe

Vantava, e brando e scudo

Fu di tuo padre, il figlio

Ritornato è fra noi.

ELFRIDA

Che intendo!...

GOFFREDO

A' piedi tuoi

Ei di venirne implora.

ELFRIDA

D'un prode il figlio a me ben giunge ognora.
(*Goffredo fa cenno verso la soglia ed entra Folco. Goffredo si ritira.*)

SCENA IX.

Folco e detti.

FOLCO

(Fia vero?... a lei d'appresso...
M'investe un foco... un gel!...
(*Non osando inoltrarsi.*)

ELFRIDA

T'avanza.

FOLCO

(*Avvicinandosi scorge il suo fiore in seno alla Contessa.*)
(Il fiore!)

ELFRIDA

(*Riconoscendolo.*)

(Ah!... – È desso!...)

FOLCO

(Io fui rapito in ciel!...
Non sogno... i rai si pascono
Di quel leggiadro volto!...
Ancora il suono magico
Di quella voce ascolto!...
È mio, sì mio quel fiore
Ch'ella si preme al core!...
Ah! non si muor di giubilo
Se in vita io resto ancor!)

ELFRIDA

(Il viso, il guardo in estasi
Parla d'amore in esso!...
D'amor loquace indizio
È quel silenzio istesso!...
Non posso a me negarlo,
Sento pur io d'amarlo,
E del suo cuore i palpiti
Sento pur io nel cor!) –
Del padre la memoria
Onoro in te: concessa
Oggi ti fia qual grazia
Chieder vorrai.

FOLCO

Contessa... (*Confuso.*)

OSVINA, DAMIGELLE

Qual suono?... (*Udendo annunzio di trombe.*)

SCENA X.

Goffredo, Duci, Cavalieri, Uomini d'armi e detti.

GOFFREDO

I duci.

DUCI

A togliere

Veniam da te commiato.

FOLCO

(Oh qual pensier!...) Concedimi,

Donna, seguire il fato

De' prodi.

ELFRIDA

E vuoi?

FOLCO

Combattere

In tua difesa io voglio!

GOFFREDO, OSVINA, DAMIGELLE

O generoso!

ELFRIDA

– Prostrati –

(Guidato da Goffredo, Folco si pone in ginocchio a piè di Elfrida, ed essa lo cinge della propria ciarpa.)

Nuovo campion del soglio,

Magnanimo Eginardo,

T'acclamo.

GOFFREDO, DUCI, CAVALIERI

Gloria! onor!

ELFRIDA

Su te vegliante il guardo

Terrò da lungi ancor.

FOLCO

(Sorgendo con entusiasmo.)

Dono sì caro e nobile

Pegno del tuo favore,

Sin che gli resta un battito,

Io porterò sul core.

Corro fra l'armi a spargere

Il sangue mio da forte...

Bella sarà la morte

Se morirò per te!

ELFRIDA

Sì, vanne al campo, e d'egida

Possente il ciel ti copra.

Prode, ma non incauto,

Senno e valore adopra,

Pensa ch'io stessa un lauro

Cingerti al crin prometto
Che vincitor t'aspetto
Del tron salvato al piè.
DUCI
Fia certa la vittoria
Nel nome tuo pugnando:
Invitto è reso il brando
Che si snudò per te!
GLI ALTRI (*Alla Contessa.*)
Fra gl'inni di vittoria
Accoglieremo i forti,
Qui reduci a deporti
Le ostili spoglie al piè.
(*Folco parte fra i Duci.*)

FINE DELLA PARTE PRIMA.

PARTE SECONDA.

IL DUCE.

SCENA PRIMA.

Appartamenti della Contessa

Osvina e Damigelle

(La tristezza e lo sgomento è sculto nei loro volti.)

ALCUNE

Ah! sì, guerrieri giunsero

Sbandati e fuggitivi...

ALTRE

Arse la mischia orribile!

Il sangue corse a rivi!

OSVINA

Ma spento il Duca, e spento

De' nostri l'ardimento,

Ogn'ordin rovesciato,

L'esercito fuggì!

TUTTE

Ah! di Provenza il fato

Di lutto si vestì!...

SCENA II.

Elfrida e dette.

(All'apparire della Contessa rimangono tutte in mesto silenzio.)

ELFRIDA

(La vittoria tre volte

Fida seguì la Provenzal bandiera,

Ed or!... Tutto è perduto!

Tutto! D'arcion caduto

Estinto il Duca, i miei

Parte mietuti dal nemico acciario,

Parte fuggenti...

(Come presa da subito pensiero.)

Oh cielo!...

Ed Eginardo?... – Il cor mi strinse un gelo! –

Al pensiero funesta un'idea

Balenava, qual orrido lampo!

Certo, ah! certo, pur egli cadea

Tra i magnanimi spenti sul campo! –

Sanguinoso, pallente nel volto,

Ahi! lo veggio già presso a morir!...

Ahi! che a nome chiamarmi lo ascolto,

Esalando l'estremo respir!...)

SCENA III.

Goffredo e dette.

GOFFREDO

Ah! Contessa...

(Accorrendo.)

ELFRIDA

Goffredo... e che vuoi?

GOFFREDO

Meco esulta.

ELFRIDA

Deliri o vegliardo?...

GOFFREDO

Tutto cangia!... Vittoria è con noi...

OSVINA, CORO

Ah!...

ELFRIDA

Qual nume oprò tanto?

GOFFREDO

Eginardo.

ELFRIDA

Come?

GOFFREDO

Certa è la nuova... Un suo messo

Inviato ha pur dianzi egli stesso...

Al tuo piè trionfante vedrai

Qui, fra poco, l'invitto guerrier,

E l'evento ripetere udrai

Dal suo labbro!

OSVINA, CORO

Qual giorno!...

ELFRIDA

Fia ver!...

(Vive!... ritorna carico di gloria,

Bello e raggiante di sua vittoria!...

Sì vivo giubilo m'innonda il seno

Che imporvi un freno = l'alma non sa!

Se fra le pugne amor ti spinse,

Se il crin di lauri per me ti cinse,

Del tuo men fervido non trovi un core...

Premio d'amore = amor sarà!...

GOFFREDO, OSVINA, CORO

Al prode un cantico, che al ciel risuoni,

La voce intuoni = della città.

(Tutti seguono la Contessa.)

SCENA IV.

Vasta e magnifica sala di ricevimento: gradinate in fondo che mettono ai cortili, ed al tempio del Castello.

Odesi lontano squillar di trombe, accorre il popolo, quindi arrivano Magistrati, Dame, Cavalieri e Trovatori: mentre giungono e difilano le schiere vincitrici, cantano il seguente

CORO POPOLARE

Fuggiva il nemico, sconfitto, respinto!...

Raccogli, o Provenza, il crine discinto,

Risorgi vestita di luce, di gloria. –

Vittoria! Vittoria! –

Dai cuori esultanti, la gioja trabocchi;

Si mostri ne' detti, nel viso, negli occhi...

Un giorno sì grande registri la storia. –

Vittoria! Vittoria! –

(Intanto schiudesi una porta laterale d'onde si avvanza Elfrida seguita da Goffredo, Osvina, Damigelle, Paggi, Scudieri e Guardie. La Contessa va ad occupare il suo eminente seggio.)

CANTO DEI TROVATORI

Tu qual astro a noi riluci,

O magnanimo Eginardo,

Il più saggio tu fra Duci,

Fra guerrieri il più gagliardo!

La tua fronte si coroni

Dell'eterno e sacro allor. –

All'eroe che salva i troni

Inni, gloria, plausi, onor!

(Compare Folco circondato da tutti i Duci dell'esercito. Il popolo ripete con grido fragoroso di esultanza.)

All'eroe che salva i troni

Inni, gloria, plausi, onor!...

FOLCO

(Presentandosi alla Contessa.)

Salve! La guerra è vinta!

ELFRIDA

E come? Narra.

FOLCO

Più del mio sangue sparso, il tuo favore

M'avea tra Duci alzato;

A me della battaglia il destro lato

Era commesso, e quivi

In dubbia lance si pugnava, un grido

Ecco rimbomba – È spento il Duca! – e volge

In rotta i nostri... La bandiera io stringo,

E – Provenzali – esclamo:

– Il petto mio sol calpestando e questa

Insegna, oltre varcar potrete. – Arresta

Vergogna i generosi

– Viva Elfrida! – con voce

Tonante aggiungo – Viva Elfrida! – ognuno

Ripete: nuova mischia
Arde... – Vincemmo nel tuo nome!...
(Nuovamente echeggiano le acclamazioni.)
ELFRIDA

Duci,

Grandi, popolo, uniti
Trarremo al tempio, sul meriggio, e al Dio
Delle vittorie, che il valor sostenne
De' miei, sciorremo il cantico solenne.
(Tutti partono tranne Elfrida e Folco: ella gli si avvicina, e deposta l'austera dignità del suo grado, parla ad esso affettuosamente.)
Difendesti, salvasti
Eginardo i miei stati...
Ti deggio un guiderdon... l'avrai!...
FOLCO

Contessa!...

ELFRIDA
Un detto sol che parli è d'uopo!
FOLCO

Io!... Come!

ELFRIDA
Questo fior, di', ravvisi?
(Levandosi dal petto, e mostrandogli il fiore da esso recato nel parco. – Folco intende che l'amor suo è noto alla Contessa; la speranza d'essere riamato gli balena dallo sguardo, un tremito di gioia si manifesta in tutta la sua persona.)
Attendo, bramo

Quel detto.
FOLCO

Elfrida!
(Cade in ginocchio.)
Immensamente io t'amo!

ELFRIDA
Sorgi... Ad amore inciampo
Il dover più non è... libera io sono...
E questa man...
FOLCO

Finisci.

ELFRIDA
A te la dono.
(Momenti di silenzio, reso loquace dagli occhi di entrambi, in cui traluce il più intenso amore.)
ELFRIDA, FOLCO
(Con voce rotta, ansante.)
Appieno il labbro esprimerti
Non può l'amore ond'ardo...
Ma nel mio cor... può leggerlo...
Il tuo... possente sguardo...
Quanto un mortal desidera...

Tutto ritrovo in te!...
Per me... la luce... l'aura...
La vita sei... per me!...
(Elfrida rientra per le porte onde venne.)

FOLCO

Sogno... o desto son'io?...

(Intanto un uomo avvoluppato in un lungo mantello s'inoltra e pone la destra sull'omero di Folco, questi si rivolge.)

SCENA V.

Arturo e detto.

ARTURO

(Lasciando cadere il suo mantello.)

Folco?

FOLCO

(Trasalendo.)

(Ah!... Dal cielo

Negli abissi piombai!...)

ARTURO

Non aspettato

Io giungo.

FOLCO

È ver...

ARTURO

Turbato

Sembri!...

FOLCO

Del tuo periglio

Il pensier!...

ARTURO

Vana tema!...

FOLCO

Eppur l'esiglio...

Ah!... rifletti signor...

ARTURO

Stanco son io.

Un seggio...

(Folco esita egli aggiunge con voce alta.)

Folco, un seggio,

(Folco pallido di vergogna e come facendo uno sforzo, accosta una seggiola ad Arturo, che vi siede.)

Ebben vincemmo!

FOLCO

(Con entusiasmo.)

Sì, l'eterna clemenza

Tal m'infuse valor, che di Provenza

Cangiò le sorti!...

ARTURO

Appieno

Servisti al mio disegno, e ben le parti
Eran da te compiute, ond'io sul viso
Una larva ti ho posta!

FOLCO

Che!...

ARTURO

Chiudi quella porta...

(Accennando quella onde si ritirò la Contessa.)

Ch'io ti favelli, ed in segreto importa.

(Folco è qual uom posto alla tortura: l'impassibile Arturo gli addita nuovamente la porta che egli serra.)

(Sorgendo.)

Donna illusa già prepara
Al tuo crine serto avito;
D'imeneo condurti all'ara
Essa vuole. – Ho tutto udito. –
Rammentar chi son, chi sei
Non fia d'uopo, io spero, a me.
Rifiutar quel serto dei,
e la man che l'offre a te.

FOLCO

Oh che dici!... Basta... Cessa...
Quella donna io l'amo... l'amo!
La mia vita è posta in essa!
Non il serto, Elfrida io bramo!...
Il mio labbro non potrebbe
La repulsa profferir...
Men tremendo a me sarebbe
Cento volte pria morir!

ARTURO

Pria morir? Ma tu non sai
Che tormenti v'ha talvolta
Angosciosi, orrendi assai
Più di morte!

FOLCO

Come?...

ARTURO

Ascolta.

L'astro io son che ti conduce,
Tu sei grande fin ch'io voglio.
Cavalier – supremo Duce –
Lo concessi. Ed ora? Un soglio!...
Tu vaneggi!

FOLCO

Che?...

ARTURO

Desisti...

O alla Corte, a lei rivelo
Qual t'appelli, e qual sortisti
Bassa cuna.

FOLCO

Giusto cielo!...

ARTURO

Ella udrà che un servo!...

FOLCO

(Come tocco da folgore.)

Ah! taci...

ARTURO

Dunque cedi.

FOLCO

Cor spietato!...

ARTURO

Dei bandir le cieche, audaci
Tue speranze.

FOLCO

Dispregiato

Da colei, se un detto ei parla,
Dispregiato, ahimè! sarò!...

ARTURO

Cedi.

FOLCO

Eppure io rifiutarla?...

ARTURO

Cedi.

FOLCO

Stolto diverrò!...

ARTURO

I tuoi sogni omai disgombra,
Giunta è l'ora di svegliarti:
Tu non sei che fumo, ed ombra:
Io ti feci, io vo' disfarti.
Te perduto, se t'opponi!
Del mistero il vel cadrà...
E l'eroe che salva i troni,
Servo abbieito diverrà!

FOLCO

Non son uom? Tu Dio possente
Non creasti me qual esso?
Calpestare iniquamente
L'opra tua chi gli ha concesso?
Egli squarcia il petto mio...
Ei strappando il cor ne sta...

Né difendermi poss'io!
Né gridare almen: pietà!

SCENA VI.

Odesi la squilla del Castello suonante a festa: i cortili si riempiono di popolo; la sala rigurgita di Magistrati, Duci, Cavalieri, Dame, Paggi, Scudieri e Guardie: comparisce in ultimo la Contessa seguita da Osvina e Goffredo.

(Arturo presentasi alla Contessa in atto umile e prono.)

ELFRIDA

Chi veggio!... – E trasgredisti
Al bando?...

ARTURO

(Accennando Folco.)

Il nobil mio congiunto volle
Che in sì lieti momenti
Grazia implorassi.

ELFRIDA

Basta.

(Facendogli segno di alzarsi.)

– Udite o genti.

All'inno del trionfo,
Succederà l'inno di nozze. In trono
Qual desiaste, ascende
Meco uno sposo, prode
Non men che il Duca di Lorena, e degno
Per sublime natal ch'io la sua chioma
Cinga del serto.

CORO

Il nome.

ELFRIDA

Eginardo.

GOFFREDO

Egli?...

ELFRIDA

Sì.

TUTTI

Viva Eginardo!...

ELFRIDA

Al tempio.

TUTTI

Al tempio. *(Movendo con la Contessa.)*

ARTURO

Bada! *(Piano a Folco.)*

ELFRIDA

Perché t'arresti?

(A Folco rimasto come incatenato al suolo.)

GOFFREDO, OSVINA, CORO

Vieni...

ARTURO (*c. s.*)

O parli, o parlo!

FOLCO

(*Con subito grido e soffocato ad Arturo.*)

No...

ELFRIDA

M'udisti?... Che pensi

Sì torvo, irresoluto?...

T'offersi la mia destra.

FOLCO

(*Quale affascinato, e costretto dai terribili sguardi di Arturo a rompere il silenzio.*)

Io... la... rifiuto.

ELFRIDA, GOFFREDO, OSVINA, CORO

Ah!

ELFRIDA

Che dici?

CORO

E tanto osava?...

GOFFREDO

Eginardo?...

OSVINA

Sciagurato!...

GOFFREDO, OSVINA, CORO

L'empio spirto in lui dettava

Certo il detto sconsigliato!

ELFRIDA

Non è ver, tu non ardisti

Rifiutar la destra mia...

Un accento profferisti

Che dall'alma non partia...

Di' che il senno ti mancava...

Che un delirio in te parlava...

Dillo in pianto, qui, prostrato

Nella polve innanzi a me.

ARTURO

(In quel volto divenuto

Sì pallente io veggio sculto

La vergogna del rifiuto,

Il dispetto dell'insulto!

Tale un giorno, core ingrato,

Tale io fui da te sprezzato!

Prova, o cruda, quelle pene

Che provar facesti a me!)

FOLCO

(La sventura i primi accolse

Miei vagiti nella cuna...
 Buja notte l'astro avvolse
 Dell'orrenda mia fortuna...
 Non fu raggio ma baleno
 Che strisciava all'ombre in seno,
 Per mostrarmi quale abisso
 Sta dischiuso innanzi a me!)
 GOFFREDO, OSVINA
 (Ah! per essa d'ira avvampo!
 Troppo insulto a lei si fè!)
 CORO
 (Fu la gioja breve lampo,
 Che balena e più non è!)
 ELFRIDA
 Ebben dal reo silenzio
 Rimuoverti non vuoi?
 OSVINA, CORO
 Favella.
 GOFFREDO
 Mira, pendono
 Tutti da' labbri tuoi.
 ARTURO
 (*Accostandosi a Folco con ippocrito accento.*)
 Oh, sì, favella...
 (*Quindi sotto voce.*) E trema!
 ELFRIDA
 Indugi?... taci ancor?...
 FOLCO
 – Dissi.
 GOFFREDO, OSVINA, CORO
 Baldanza estrema!...
 ELFRIDA
 Tu dunque? – Oh! mio furor!...
 (*Strappandogli la ciarpa, ch'ella stessa gli cinse nella Parte Prima.*)
 Dalla reggia scacciate l'indegno...
 Ira ferve terribile in me!...
 Non rimane, a scampar dal mio sdegno,
 Altro asil che la tomba per te!
 ARTURO
 (Oh bramata vendetta tremenda
 Tu giungesti alla fine per me!
 La tua gioja nel seno mi scenda
 Tutta l'anima riempi di te!)
 FOLCO
 (D'un malvagio la vittima io fui!
 Del mio core egli gioco si fè!
 Non rimane, a scampar da costui,

Altro asil che la tomba per me!)

GOFFREDO, OSVINA, CORO

Vanne, fuggi, allontanati, indegno...

Né più osar di venirne al suo piè...

Non rimane, a scampar dal suo sdegno,

Altro asil che la tomba per te!

(Elfrida si ritira furente col suo corteggio. Folco esce pel fondo. Tutto è scompiglio, rammarico; solo Arturo gioisce d'una gioja infernale.)

FINE DELLA SECONDA PARTE.

PARTE TERZA.

IL SERVO.

SCENA PRIMA.

Stanza nel palagio Rivers, come nella Parte Prima. Arde una fioca lampada: in un canto v'ha un tavolino, su cui una fiala ed un mantello.

FOLCO giacente al suolo, privo di sentimento. Dopo lunga pausa schiude i lumi e guarda attonito all'intorno.

Ove son!... che mi avvenne?... *(Sorgendo.)*

Ah! sì... nel punto

Di troncar la mia vita io caddi privo

De' sensi... – Oh! tolta la fatal bevanda

Alcun m'avesse?...

(Correndo verso il tavolino a cercarvi la fiala.)

No...

(I suoi occhi ricorrono a caso entro uno specchio pendente al muro, presso il tavolino e si accorge d'esser egli rivestito dell'antica livrea.)

Che miro!,,, avvolto

Dell'abborrita veste

Nel mio letargo fui!... – Perfido Arturo!...

Col sangue ch'io versai, quel che mi resta

Nobil resi; né questa

Spoglia servil contaminar più deve

Un petto d'onorate

Cicatrici coperto!...

(In atto di strapparsi disdegnosamente la livrea.)

(Odesi chiamare dalla porta in fondo.)

– Eginardo?... –

(Riconoscendo la voce di Elfrida.)

La voce!...

(Scompigliato corre al mantello e rapidamente se ne involuppa.)

SCENA II.

Elfrida e detto.

La Contessa è chiusa in manto color cupo, il cui cappuccio gettato sulle spalle lascia scorgere la sua pallida testa.

FOLCO

A che traesti

Qui donna?...

ELFRIDA

In tua difesa, qual chiedesti

Vengo...

FOLCO

Io chiesi?...

ELFRIDA

Dell'ira intiepiditi

Gl'impeti primi, e del rifiuto arcano
Mal persuasa, il foglio tuo mi giunse...
Palpitando per te!...

FOLCO

Qual foglio?...

ELFRIDA

Mira...

Son tue cifre...

FOLCO

(Accostandosi alla lampada, e leggendo il foglio che la Contessa gli porge.)

Periglio

Di morte mi circonda, e tu salvarmi

Tu sola puoi...

(Guarda istupidito la lettera non potendo più seguire.)

ELFRIDA

(Continuando, e mostrandogli la linea ove legge.)

Come la notte a mezzo

Giunga, nel mio palagio,

Celata ad ogni sguardo,

Vieni, o spento son io... spento! – Eginardo.

FOLCO

Oh insidia!... Fuggi... ah! fuggi, pria che il mostro!...

(Pieno l'anima di sgomento, tragge la Contessa verso la porta in fondo, sulla soglia della quale sta ritta una persona mezzo ascosa nell'ombra.)

SCENA III.

Arturo e detti.

FOLCO

Cielo!...

ELFRIDA

Arturo!

(Momenti di silenzio. Arturo chiude la porta donde è venuto.)

ARTURO

(Inoltrandosi.)

– Più sprezzo

Che sdegno in me tu desti. –

Tale un dì mi dicesti!

– Basso l'amor, vil ti sembrò la mano

D'un cavalier: donasti

Ad altr'uomo il tuo core,

Qual uom è...

(Strappa il mantello a Folco.)

Un servo!...

(Additandone la livrea.)

ELFRIDA

Un servo!...

FOLCO

E non m'ingoja

La terra?...

(Covrendosi il viso d'ambo le mani.)

ELFRIDA

Oh mia vergogna!...

(Avvilita, tremante si getta sopra un seggio.)

ARTURO

Immensa gioja!

(Il sorriso della vendetta gli sfolgoreggia in tutta la sua orridezza nel volto. Pausa.)

Scostati.

(A Folco rimasto qual cosa insensata.)

Folco?

(Con voce tonante: Folco si scuote.)

Scostati.

(Con gesto imperioso. Folco macchinalmente si tragge verso il fondo.)

M'odi. *(Ad Elfrida.)*

Che un servo amasti,

Che il piè fra l'ombre, incauta,

Nel tetto suo portasti,

Conosco io sol: nascondere

Posso l'arcan tremendo

Ovver...

ELFRIDA

Deh!...

(Giungendo le mani in atto supplichevole.)

ARTURO

Il mio silenzio

A caro prezzo io vendo!

ELFRIDA

Qual?

ARTURO

Verga un foglio, ed offrimi

La destra.

(Porgendole una penna.)

ELFRIDA

Ho nelle vene

Un gelo!... i rai di tenebre

Cinti!...

ARTURO

– Nè scrivi? – Ebbene,

Coverta di ludibrio

Sarai!

(Minaccioso e per uscire.)

ELFRIDA

No... scrivo...

(Smarrita senza discernimento si accinge a vergare il foglio, ma Folco, qual uomo scosso da letargo, balza contro Arturo e gli strappa rapidamente la spada.)

FOLCO

Arresta...

ELFRIDA

Ah!...

ARTURO

Folco!

FOLCO

Trema, o perfido!...

(Appuntandogli la spada sul petto.)

Ora di morte è questa!

ARTURO

Di morte!...

FOLCO

Al ciel rivolgiti

Ma udirti il ciel nemmeno

Vorrà!

ELFRIDA

M'ascolta... Placati...

ARTURO

Un brando... un ferro almeno...

FOLCO

Un ferro? No, morire

Siccome un vil dei tu...

ARTURO

Ribaldo!... E vuoi?...

(Cercando lanciarsi verso la porta in fondo; Folco glielo impedisce.)

ELFRIDA

Deh l'ire

Affrena... deh!...

FOLCO

Non più... *(Maniaco di furore.)*

Io le spoglie, e tu protervo,

Hai tu l'anima di servo...

Legge, onor, pietà non sento...

Dei cadermi esangue al piè...

M'hai tu reso in tal momento

Empio, infame... al par di te!

ARTURO

Senz'aita, privo d'armi

Vuoi tu dunque assassinarci! –

Che l'incenda, che il distrugga

Una folgore non v'è? –

Un abisso ov'io rifugga

Terra, inferno aprite a me.

ELFRIDA

Di quel sangue, ah! non macchiarti...

Ah! sì reo, sì vil non farti...

Mi risparmi tanto orrore...

Lo comando... il prego a te...

Ch'io non muoja di terrore...

Non di lui, pietà di me!

(Arturo, incalzato da Folco, indietreggia verso il gabinetto: entrambi spariscono, la porta si chiude: Elfrida cade sovra un seggio. Orrido silenzio, quindi un grido prolungato di Arturo.)

SCENA ULTIMA.

Folco ed Elfrida

Folco rientra pallido, con la spada insanguinata che getta al suolo.

ELFRIDA

(Inorridita e volgendo altrove lo sguardo.)

Ahi!...

FOLCO

(Si avvanza barcollando verso la Contessa e si mette ginocchioni con lo sguardo fisso a terra, come non osando alzarlo fino a lei.)

Con la fronte nella polve, imploro

Che perdonar ti degni

Al cieco mio, funesto amor.

ELFRIDA

Non mai.

FOLCO

Non mai! – T'estingui o sciagurata fiamma.

(Prende la fiala e la vuota d'un sorso.)

ELFRIDA

(Balzando in piedi.)

Che facesti?...

FOLCO

All'estremo

Colpo soggiacqui di tremenda sorte.

Più viver non potea; bevvi... la morte.

ELFRIDA

Cielo!... Un soccorso...

FOLCO

È vano... è tardo...

Possente, rapido era il veleno.

ELFRIDA

Ah! Ch'io l'uccisi!...

FOLCO

Donna?...

ELFRIDA

Eginardo?...

FOLCO

Folco son io, Folco... né appieno

Misero, abbietto, se a' piedi tuoi
Spirar m'è dato! Pur...

ELFRIDA

Dì, che vuoi?

FOLCO

Tu l'intendesti: Anzi che io mora...
(*Alzando le palme qual uomo chiedente grazia.*)

ELFRIDA

Sì, ti perdono... e t'amo ancora!

FOLCO

Che!... Tu!... Ripetilo...

ELFRIDA

Io t'amo! io t'amo!

FOLCO

Oh caro labbro!... No... più non bramo...
Ah! tu la morte soave incanto
D'amor, di gioja rendesti a me!

ELFRIDA

Ciel, fa che io manchi a lui d'accanto...
Qual ben la morte io chieggo a te...

FOLCO

Più non ti scerne... il guardo... mio!...
(*Egli vacilla, Elfrida tenta sorreggerlo.*)
Per sempre addio!... –
(*Cade.*)

ELFRIDA

(*In ginocchio d'appresso a lui, stringendone la destra.*)
Folco?...

FOLCO

(*Spirante, si ridesta al suo nome pronunziato da Elfrida e dice con estremo sforzo.*)
Mercè!
(*Ricade estinto.*)

FINE.

MEDEA

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1851

PERSONAGGI E INTERPRETI

CREONTE	Marco Arati (basso)
CREUSA	Giuseppina Zecchini (soprano)
GIASONE	Achille De Bassini (baritono)
MEDEA	Rita Gabussi De Bassini (soprano)
TIMANTE	Gaetano Baldanza (tenore)
ISMENE	Anna Salvetti (mezzosoprano)
STENELO	Anafesto Rossi (tenore)

MEDEA|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|MUSICA DEL CAV. SAVERIO MERCADANTE|DA RAPPRESENTARSI|NEL
REAL TEATRO SAN CARLO|NAPOLI,|Stabilimento Tipografico del Poliorama|Vicoletto Mezzocannone
n.4. p.p. nobile|1851.

Epoca di composizione: 1851, su precedente libretto di Felice Romani del 1813.
Prima rappresentazione: 1° marzo 1851.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Nella reggia di Corinto Creusa è circondata dalle ancelle ed è in ansia per l'amato Giasone, che tarda a tornare dal campo di battaglia (I, 1). Giunge suo padre Creonte per dirle che nel pomeriggio potrà sposarsi perché Giasone sta entrando in città, vittorioso. Lontani squilli di trombe annunciano l'arrivo del Principe di Samotraccia che ambisce alla sua mano, ma il precedente impegno con lui è già stato disdetto in favore di Giasone (I, 2).

Il corteo di guerrieri arriva alla reggia e Giasone si presenta a Creusa, omaggiandola e mostrandole il figlioletto che nel pomeriggio li accompagnerà all'altare (I, 3).

Distante dalla folla, avanza Medea, cupa perché teme di essere stata abbandonata da Giasone (I, 4). L'ancella Ismene entra nella reggia e subito ritorna, comunicando l'arrivo di Giasone (I, 5). Egli appare e, con tono deciso, l'avvisa che quello è il loro ultimo colloquio, poiché il prezzo della pace è l'esilio immediato di Medea. A nulla valgono le rimostranze e le implorazioni di lei: lui le ordina di fuggire e poi s'allontana (I, 6).

ATTO SECONDO

Sulla riva del mare, Timante e i suoi seguaci attendono il ritorno di Stenelo, recatosi a Corinto per capire il motivo del comportamento di Creonte. Timante sospetta di Giasone, è furente di gelosia e giura vendetta (II, 1). Stenelo ritorna e conferma i suoi dubbi, aggiungendo che le nozze saranno celebrate entro poche ore. Timante chiama tutti alle armi per impedirle (II, 2).

Nel tempio i sacerdoti preparano il sacro rito con cori, incensi e fiori (II, 3). Il corteo avanza guidato da Creonte, Giasone e Creusa; Medea e Timante sono confusi tra la folla. Mentre gli sposi si avvicinano all'ara, Medea si precipita su di essa e la rovescia, imprecando contro Giasone; Timante s'avvicina con i suoi guerrieri che sguainano le spade. Creonte e Giasone difendono Creusa e costringono i due importuni ad uscire dal tempio, che progressivamente si svuota in un generale trambusto (II, 4).

ATTO TERZO

Guerrieri corinti trascinano Timante incatenato verso una riva deserta dove l'attende Giasone (III, 1). Vedendolo tra ceppi, Giasone ordina di liberarlo e i due si sfidano a duello (III, 2).

In un luogo sacro sotterraneo Medea compie degli scongiuri invocando vendetta mortale contro colei che le ha sottratto Giasone (III, 3).

Alla reggia, Creusa attende impaziente Giasone. Creonte le comunica ch'egli ha vinto il duello e la sta raggiungendo (III, 4). Giunge Ismene e le domanda una grazia: Medea ha accettato di lasciare Corinto e vorrebbe rivedere per l'ultima volta i figli; come ringraziamento, le offre un cinto (III, 5). Creonte e Giasone acconsentono e accompagnano i bambini. All'improvviso, acute grida di dolore risuonano nella reggia (III, 6). Le ancelle piangono la morte di Creusa, avvelenata dal cinto che ha indossato. Giasone vorrebbe trafiggersi con la spada, ma viene trattenuto e spronato a vendicarsi. Il dolore lascia il posto all'ira ed egli s'avvia furioso verso il soggiorno di Medea (III, 7).

Ella ascolta il tumulto proveniente dalla città e medita un colpo estremo da infliggere a Giasone prima di partire. Pensa che per lui ha tradito e ucciso sia il padre che il fratello, eppure lui l'ha abbandonata. Per un istante immagina di uccidere i suoi figli, ma l'amore materno prevale e li abbraccia (III, 8). Quando Ismene le annuncia l'arrivo di Giasone, seguito da molte persone, lei intuisce l'intento vendicativo e arretra in un'altra stanza insieme ai figli (III, 9). Giasone ordina di abbattere la porta (III, 10), ma quella si apre e compare Medea, che getta il pugnale insanguinato ai piedi di Giasone, suscitando un grido generale d'orrore (s.u.).

MEDEA

TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI.



MUSICA DEL CAV. SAVERIO MERCADANTE

DA RAPPRESENTARSI

NEL R. TEATRO S. CARLO.



N A P O L I

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL POLIORAMA

Vicoletto Mezzocannone n. 4, p. p. nobile.

1851

La poesia è parte di FELICE ROMANI, parte di SALVADORE CAMMARANO.

La musica è del cav. SAVERIO MERCADANTE.

Architetto decoratore de' Reali Teatri e della Real Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, sig. *Fausto Niccolini*.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, sig. *Pietro Venier*.

Direttore del macchinismo, sig. *Fortunato Queriau*.

Capo macchinista, sig. *Michele Papa*.

Direttore del vestiario, sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita dal sig. *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, sig. *Felice Cerrone*.

L'editore è proprietario esclusivo di questo, come di tutti i libretti dei Reali Teatri.

PERSONAGGI E INTERPRETI

CREONTE, Re di Corinto
Signor *Arati*.

CREUSA, figlia del Re
Signora *Zecchini*.

GIASONE
Signor *De Bassini*.

MEDEA
Sig. *Gabussi De Bassini*

TIMANTE, Principe di Samotracia
Signor *Baldanza*.

ISMENE, ancella di Medea
Signora *Salveti*.

STENELO, seguace di Timante
Signor *Rossi*.

CORI E COMPARSE

Due fanciulli, figli di Medea, Ancelle di Creusa, Sacerdoti, Guerrieri e Popolo di Corinto, Seguaci di Timante.

L'azione ha luogo in Corinto, pochi anni prima della guerra Trojana.

ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.

Reggia.

Creusa, Ancelle.

ANCELLE

Perchè temi? A te l'amante
Involar non può Medea;
Tanti eccessi ond'ella è rea
Ecclissar la sua beltà.
Ama in te la Grecia intera
Del sembiante a' vezzi unita
L'innocenza della vita,
Che più amabile ti fa.

CREUSA

Dolci amiche, rapirmi
Se non Medea, può morte il mio Giasone!
Infìn ch'ei pugna, è giusto
Il mio timor... Del prode
Al Ciel chieggo il ritorno... e il Ciel non m'ode!
Della celeste Venere
All'ara mi prostrai,
E fra sommessi gemiti
Il suo favor pregai:
In bianca nube all'aura
Pari salian gl'incensi...
Calma e conforto piovermi
Dolce sentia ne' sensi!...
Tal che sperai propizia
La Diva al fido amor...
Ahi vana speme!... In lagrime
Io mi distruggo ancor!

SCENA II.

Creonte e dette.

CREONTE

Apportator di giubilo,
Figlia ne vengo!

CREUSA

Ah! padre,

Forse?... Deh!... parla...

CREONTE

Riedono

Le vincitrici squadre...

CREUSA

Giason?...

CREONTE

Fra poco giungere
E i còlti lauri offrirti
Tu lo vedrai... quei lauri
S'intrecceranno ai mirti.

CREUSA

Finisci.

CREONTE

Debbo un premio
Al suo valor... lo avrà;
Oggi d'Imene al tempio
Seco n'andrai!

CREUSA

(Con vivo giubilo.)

Cielo!...

ANCELLE

(Con vivo giubilo.)

Ah!...

CREUSA

Dea possente degli amori,
Dea regina degli Dei,
Tu l'hai reso a' voti miei!...
Tanta gioja deggio a te!...
Ah! per me, qual rio tra fiori,
Scorreranno i dì ridenti!...
Un Olimpo di contenti
Questo imen dischiude a me!

CREONTE

O mia figlia, i dì cadenti
Vivrò lieti ognor con te!

ANCELLE

Un Olimpo di contenti
Questo imene fia per te! –
(Odoni lontani squilli di trombe, che a poco a poco si avvicinano)

CREONTE

Odi le trombe!...

CREUSA

Ah! giunge alfine!...

CREONTE

E giunge

In tempo! Voce odo suonar, che il fero
Di Samotraccia Prence,
Onde a lui disputarti
Qui volga.

CREUSA

Oh Numi!...

CREONTE

E che paventi?... Ad esso

Già l'imeneo promesso
Disdire io feci: ov'egli ardisca... tremi!
Prodi guerrier Corinto,
Ed invincibil duce ha nel tuo sposo!
Ogni timor discaccia.

CREUSA

In te riposo.

SCENA III.

Giasone, Guerrieri, Creusa, Creonte, Ancelle.

CORO

Fosti grande allor che apristi
Mari ignoti a ignote genti,
Grande allor che i tauri ardenti
Il tuo braccio al suol prostrò.
Ma più grande allor che pace
Col tuo braccio acquista un regno,
Quando al trono fai sostegno
Che rovina minacciò.

GIASONE

Ah! sì, Creonte, sorgono
Giorni di bella pace:
Più che di lauro, cingermi
D'olivo il crin mi piace. –
Mi fea le pugne vincere
(*A Creusa.*)

Men dell'amor, la gloria:
Mi è grata la vittoria
Perchè mi rende a te.

CREUSA

All'alma mia che giubila
Di tua guerriera gloria,
È grata la vittoria
Perchè ti rende a me.

CREONTE e CORO

Il nome tuo magnanimo
Eternerà la storia:
È grande la vittoria
Che salva un Regno e un Re. –

CREONTE

A noi maggior letizia,
Corinti, il ciel prepara!
Esso è mio figlio!

(*Mostrando Giasone che tiene affettuosamente fra le braccia.*)

Stringerlo

Fra poco innanzi all'ara
Voglio a Creusa.

GIASONE

Oh giubilo!...

CREONTE

Sì, questo dì beato
Come al trionfo, al pronubo
Imene fia sacrato!

GIASONE

Sposa!...

CREUSA

Mal reggo ai palpiti
Dell'esultante cor!...
Tutti *(Con accento vivissimo di gioja.)*
Le trombe altere squillino
Vittoriose all'Etra,
In dolce suon rispondano
Gli arpeggi della cetra,
E del trionfo ai cantici,
I cantici d'amor!
(Partono.)

SCENA IV.

Medea ed Ismene.

MEDEA

(S'avanza con celere passo: ad un suo cenno Ismene s'interna nella reggia.)

Fia ver?... Giason ritorna,
Ed a me non ritorna!... Alto la Reggia
Di letizia rimbomba,
E silenzio di tomba
Medea sol cinge!... Il dubbio in ria certezza
È volto!... Io son rejeta,
Tradita!... – E qual sarà la mia vendetta?...

(Un momento di pausa: ella trasalisce qual persona cui si affaccino alla mente confusi e terribili pensieri.)

Presagio inesplicabile
Il cor mi scuote in seno!...
Strisciar fra dense tenebre
Veggio feral baleno!... –
Qual nell'eterna pagina
Eccesso ancor sta scritto?...
Certo a maggior delitto
L'Averno mi serbò!...
Quanto esser deve orribile,
Se questo cor tremò!

SCENA V.

Ismene e detta.

MEDEA

Ebben?

ISMENE

Lo attendi: giungere

Vedrai Giason tra poco.

MEDEA

Egli verrà!... Trascorrermi

Sento per l'ossa un foco!...

ISMENE

Medea... *(Cercando calmarla.)*

MEDEA

(Non ascoltandola.)

Giasone, affrettati,

Vieni... Che indugi ancor?...

Chi sei, chi son rammentati!...

Vieni, e ti guidi Amor.

Per te divenne, o barbaro,

Nome d'orror Medea,

Tutto io per te vincea...

Ma vinta fui da te.

Ah! torna mio, non essermi

Cagion d'eterno pianto...

Erba, o virtù d'incanto

Che sani amor, non v'è!

ISMENE

(Ah! trionfar soltanto

Amor di lei potè).

MEDEA

Eccolo!... Va... *(Ismene si ritira.)*

SCENA VI.

Giasone e detta.

GIASONE

L'estrema volta è questa

Che a te parla Giason.

MEDEA

L'estrema volta?

Oh! mal cominci!

GIASONE

Ascolta.

Vendicator del padre

Surse Acasto, lo sai, di te, dei figli

Chiedendo il sangue: vinto
Era da me; Corinto
Seco in pace ritorna, ma di pace
Fu prezzo... – dirlo è forza –
L'esiglio di Medea.

MEDEA

L'esiglio!... E deggio?...

GIASONE

Partir col giorno.

MEDEA

E tu... rimani?

GIASONE

Eterna

Fra noi s'alza barriera.

MEDEA

E chi la pose?

GIASONE

I tuoi delitti.

MEDEA

(Reprime un violento fremito d'ira.)

– Sconoscente! – Oh! parla,

Dove n'andrò? Dove ho tradito il padre?

Dove il fratello uccisi?

Dove sbranar le membra

Feci di Pelia, sol per te, spietato?

GIASONE

Piegarsi è d'uopo al Fato!

M'accoglie un Re... del suo potere all'ombra

Io salvo i figli... Senza trono, errante,

Qual mai, qual rimanea

Nume in soccorso di Giason?

MEDEA

Medea!

(Qualche momento di silenzio: Giasone è turbato, Medea si accosta ad esso!)

Crudel, da te respingermi

Non devi tu ... non puoi.

Madre son io! rammentalo...

Madre de' figli tuoi! –

Vedi Giason, prostrata

Medea caderti a' piedi!

Di lagrime bagnata

Questa mia guancia, oh! vedi!...

Son le primiere lagrime

Che il ciglio mio versò!

GIASONE

(Da quel sembiante sparvero

Le tracce del furore:

Posan gli sdegni, e cedono
Il campo al suo dolore;
Quasi Medea feroce
In lei più non ricordo!
Giasone a quella voce,
Quando minaccia, è sordo,
Ma il suo dolente gemito
Le vie del cor trovò!)

MEDEA

Lo sguardo in volto affiggimi...
– Tu sei commosso!...

GIASONE

Ahi, quanto!...

Viva mi stringe l'anima
Pietà!...

MEDEA

Pietà soltanto?

Amore io vo!...

GIASONE

Deh!...

MEDEA

Il talamo

Vo di Giason!...

GIASONE

Chi? tu!...

Cessa.

MEDEA

Obbliasti, o perfido,

I giuri tuoi?...

GIASONE

Non più!...

Non vedi alzarsi, donna, fra noi
Del tuo germano lo spettro esangue?...
Gridar non l'odi – Perversa, e vuoi
Orrende stringere nozze di sangue? –
Ah! par che il giorno fosco divenga!...
In fronte il crine mi sento alzar!...
Fuggi...deh! fuggi, pria che ne venga
Celeste folgore a separar!

MEDEA

Ahi! scellerata e fratricida
Per te soltanto io mi rendea...
Tu vuoi tradirmi, anima infida
Tu vuoi tradirmi... e son Medea!
Svenarmi prima, prima il mio core
A brani, a brani tu dei squarciar...
Se in vita io resto, farò d'orrore

Uomini e Dei raccapricciar!
(Partono da opposte vie.)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Luogo deserto in vicinanza del mare: vedesi qualche nave mezzo ascosa fra enormi scogli.

Timante circondato da folta schiera di seguaci.

SEGUACI

Muti, obbedienti, immobili

Tutti pendiam da te,

Come i sospesi fulmini

Del gran Tonante al piè.

TIMANTE

Fra vita e morte

Ondeggio! Esplorator nella cittade

Stenelo mosse occulto,

Nè riede ancor!... – La data fè Creonte

Riprender osa, e tace

Qual possente cagione

Lo spinse a tal. Giasone,

Il profugo Giason, ch'ei stolto accolse

Entro sua reggia, e che d'amor le fiamme

Forse destò nel sen!... Cessa... non dirlo

Procace lingua mia... –

Oh Creusa fatale! oh gelosia! –

Qual Diva celeste crudel ti adorai!...

Mi parye l'Olimpo veder ne' tuoi rai!...

Se indegno rivale mi usurpa il tuo core,

Se Fama il suo grido mentito non ha...

D'amante sprezzato al giusto furore

Nè il Ciel, nè l'Averno sottrarvi potrà!

SCENA II.

Stenelo e detti.

STENELO

Prence, ah! Prence...

TIMANTE

Infausta nuova

Nel tuo sguardo a me balena!

STENELO

Simular nè vo', nè giova:

Sì, l'ingiuria è certa, è piena!

Fia del Tessalo abborrito

Sposa in breve...

TIMANTE

Taci... Ah! no...

STENELO

D'imeneo s'appresta il rito.

TIMANTE

Io quel rito annullerò...
All'empie nozze, o perfidi,
Non aspettato arrivo!
Il Tempio non di cantici,
Ma d'armi echeggerà!
Farò sull'ara pronuba
Sgorgar di sangue un rivo!
Il ciel d'umane vittime
Un'ecatombe avrà!

STENELO e SEGUACI

Il Tempio non di cantici,
Ma d'armi echeggerà!
(Partono frettolosi.)

SCENA III.

Tempio.

Sacerdoti che ardono incensi, donzelle con ghirlande, popolo che festeggia le nozze.

CORO

Dolce figliuol d'Urania,
Custode d'Elicona,
Che fai di verde amaraco
Al biondo crin corona,
Stringi propizio Imene
Le tenere catene,
E arrida all'opra Amor.

PARTE DEL CORO

Vittime a te si svenano,
Incenso a te si spande,
A te gran Dio s'intessono
Queste di fior ghirlande.

TUTTO IL CORO

Stringi propizio Imene
Le tenere catene,
E arrida all'opra Amor.

PARTE DEL CORO

Tu dell'amato giovane
Compi i desiri omai.

ALTRA PARTE

La palpitante vergine
Ha sospirato assai.

TUTTO IL CORO

Stringi propizio Imene
Le tenere catene,
E arrida all'opra Amor.

SCENA IV.

I precedenti. Numeroso corteggio; Creonte, Giasone, Creusa, tenendosi per mano; indi alla dritta ed in disparte Medea; alla sinistra Timante, ambi non veduti e confusi col popolo.

CREONTE

A te, figlia, de' Prenci
Dono il più valoroso; a te concedo
Il mio sangue o Giason; così del Cielo
Su voi scenda il favor.

GIASONE

L'opre diranno

Se a te grato son io.

CREUSA

Non trova il labbro

Parola che del core
Alla gioja somigli!

CREONTE

Al mio sen vi stringete.

CREUSA, GIASONE

Oh padre!

CREONTE

Oh figli!...

(Si abbracciano: Egeo e Medea ne fremono; Creonte congiunge le destre di Giasone e di Creusa.)

A 5

CREUSA, GIASONE

Ah! se manco a te di fede,
Se m'accendo ad altri rai,
L'alma mia non provi mai
Cosa sia serenità.

CREONTE

Pura sia la vostra fede,
Come son del giorno i rai;
Gelosia non turbi mai
Così gran serenità.

MEDEA, TIMANTE

(Splenda, o Dei, da quelle tede
Luce ognor d'infausti rai,
E non provino giammai
Cosa sia serenità.)

CORO

Gelosia non turbi mai
Così gran serenità. —

SACERDOTI

Scendi Imene: in più bel giorno
Non scendesti mai di questo...

(Mentre Creonte conduce Giasone e Creusa all'ara, Medea furente si precipita sulla medesima, la rovescia, prende una face, e la scuote in giro. In questo momento si mostra pure Timante.)

MEDEA

Vanne a terra altar funesto...

Empi! ognun tremar dovrà.

(Grido generale.)

Al rito infame, o perfidi,

Pallida e fosca splenda

Delle spietate Eumenidi

Solo la face orrenda:

Tutto l'Averno vendichi

Il mio tradito amor.

SACERDOTI

Contaminato è il tempio!...

DONNE

Qual giorno!...

GLI ALTRI *(Tranne Medea e Timante.)*

Quale orror!...

(Medea corre supplichevole a Giasone; Timante a Creusa. – Creonte atterrito in mezzo a' sacerdoti stende le mani al cielo.)

MEDEA, TIMANTE

Mira, infido/a a quale stato

Sol per te ridotto/a io sono...

Mio/a ritorna e ti perdono;

L'ira mia si placherà.

GIASONE, CREUSA

Di te degno è questo Fato,

Come degne l'opre sono;

Accordar mi vuol perdono

Chi non merita pietà.

CREONTE

(Mira, o cielo, a quale stato

Per colei ridotto io sono!)

CORO, CREONTE

Ah! non merita perdono

Tant'oltraggio ed empietà. –

MEDEA

Ricusi dunque?...

TIMANTE

Compiere

Vuoi dunque il tradimento?...

GIASONE

Ti scosta... fuggi...

CREUSA

Lasciami...

TIMANTE

No... sacro giuramento

Sciolgo agli Dei, che il perfido

Mai non t'avrà!

GIASONE

Che ardisci?... (*Minaccioso.*)

CREUSA

Giasone!...

CREONTE

Omai dal tempio

Uscite... M'obbedisci... (*A Medea.*)

Cedi... (*A Timante.*)

MEDEA

Respinta!... Oh rabbia!...

GIASONE

Che indugi?... (*A Timante.*)

TIMANTE

Ed osi?... – Olà?

(*Alla voce di Timante irrompono nel tempio i suoi guerrieri.*)

LE DONNE

Oh Numi!...

CREONTE, GIASONE

Temerario! –

GLI UOMINI

Tremate!...

(*Tutti i guerrieri traggono le spade.*)

CREUSA

Ah! no... (*Frapponendosi.*)

LE DONNE

Pietà!...

GIASONE, TIMANTE

All'armi, all'armi!... Fera contesa,

Pugna di morte anela il cor!...

Paventa iniquo! saprò l'offesa

Lavar col sangue dell'oppressor!

CREUSA

Ah! no, crudeli... me pria ferite...

Scendan que' ferri dentro il mio cor...

Da questa soglia barbari uscite

Del sangue mio fumante ancor!

MEDEA

Vincente ancora, giorni felici

Tu non godrai, o traditor...

Vincer non puoi le furie ultrici...

È d'ogni Furia Medea peggior!

SACERDOTI, DONNE

Un Dio nemico, la gioja, i carmi

In ira volse, cangia in terror!

CREONTE E TUTTI I GUERRIERI

Che più si tarda?... All'armi, all'armi!...

Scempio! vendetta! sangue! furor!

(I guerrieri si lanciano fuori del tempio: i sacerdoti sono in preda all'orrore, le donne allo spavento.)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Luogo deserto in vicinanza del mare.

Timante carico di ceppi, e fra' Guerrieri Corinti.

CORO

Vieni... seguirci è forza...

TIMANTE

Ed ove trarmi,

Ove intendete voi?

CORO

A Giasone.

TIMANTE

Al rival!... No... pria scagliate

I brandi vostri nel mio cor...

SCENA II.

Giasone con altri Corinti, e detti.

GIASONE

Fermate.

È vano incrudelir: cessò la pugna,

La schiera di costui doma, respinta,

Fugge alle navi.

TIMANTE

Oh rabbia!... e non potei

Svenarti!...Fato ingiusto... Ingiusti Dei!...

Volca te solo vittima

Dell'ira mia feroce...

Te nella mischia orribile,

Te chiedi ad alta voce...

Ma se non hai di Colchide

La maga industrie accanto,

Se non ti copre l'egida

Di muliebre incanto,

Non pugnì tu, magnanimo

Di belve domator!

GIASONE

(Volgendo uno sguardo alle catene di Timante.)

Prova nessuna scernere

Del tuo valor non parmi!

Forse insensate ingiurie

Or son del prode l'armi?

Se più non ho di Colchide
La maga industrie accanto,
Se non mi copre l'egida
Di muliebre incanto,
Incanto più terribile
Mi resta il brando ancor!

TIMANTE

Vinto sol fui dal numero...
Ma ben lo scherno imprendi,
Securo stai! (*Mostrando i suoi ceppi.*)

GIASONE

– Rendetegli

L'acciar. (*Ai Corinti, che sciolgono Timante dalle sue catene, e gli rendono la spada.*)

TIMANTE

L'acciar mi rendi!

Che! Forse?...

GIASONE

Allontanatevi.

CORO

Come!... Signor!...

GIASONE

Lo voglio. (*I Corinti ubbidiscono.*)

– Or meco puoi combattere.

TIMANTE

Fia ver!...

GIASONE

Lo stolto orgoglio

Sarà dal braccio mio

Punito. (*Snuda il brando.*)

Vieni... (*Accennando verso la sponda.*)

TIMANTE

Ah! sì...

Certo un avverso Iddio

Il senno ti rapì!

GIASONE, TIMANTE

Scorrer nel petto, ed ardere

Sento dell'ire il foco!...

Estinguerlo fra poco

Il sangue tuo dovrà!

Già spento, nella polvere

Ti veggo a' piedi miei...

Agl'infernali Dei

Sacro il tuo capo è già!

(*Si avviano furenti alla via del mare. La scena si cangia.*)

SCENA III.

Sotterraneo. – Ara accesa.

Medea cinta di magica veste, ed Ismene che reca un cinto risplendente di gemme.

ISMENE

Dove mi guidi?

MEDEA

Quel gemmato cinto

Deponi a pie' dell'Ara.

ISMENE

Eccolo.

MEDEA

Parti,

E di quest'antro al limitar mi attendi.

ISMENE

Giusti Numi! E che imprendi?

MEDEA

M'udisti? Va...non profferir parola...

Deggio per poco rimaner qui sola.

(Ismene parte – Medea si appressa all'ara, e ne desta il fuoco: segna un circolo con la verga magica, indi fa lo scongiuro.)

Antica notte, Tartaro profondo,

Ecate spaventosa, ombre dolenti,

Erinni, voi che del perduto mondo

State alle porte armate di serpenti,

A me venite dagli stigj chiostri

Per questo foco, per i patti nostri.

(S'ode rumor sotterraneo, indizio della presenza delle ombre.)

Già vi sento... si scuote la terra...

Già di Cerbero ascolto i latrati...

Odo il rombo de' vanni agitati:

Voi giungete ombre pallide a me.

CORO SOTTERRANEO

Penetrò la tua voce sotterra;

Acheronte varcammo per te.

(Medea tocca il cinto tre volte con la sua verga.)

MEDEA

Questo cinto a voi consegno;

Sia strumento di vendetta.

CORO

Lo sarà.

MEDEA

Mora lei, per cui l'indegno

Mio consorte mi rigetta.

CORO

Sì, morrà.

MEDEA

Il tosco spargetevi

De' serpi di Aletto,

Di quelli che rodono
L'invidia, il sospetto;
Lo bagni l'istesso
Veleno di Nesso,
E mora com'Ercole
Sull'Eta morì.

CORO

Riposa contenta;
Fia spenta = così.
(*Cangia la scena.*)

SCENA IV.

Reggia.

Creusa in atto di uscire, ed Ancelle che la trattengono; poi Creonte.

ANCELLE

Ti calma... del tuo sposo
Affidati al valor...

CREUSA

Più non resisto

In sì fiera dubbiezza, e girne io stessa
Vo...

ANCELLE

Ferma... il Re s'appressa!...

CREUSA

Padre...

CREONTE

Figlia... gioisci!...

CREUSA

Timante?

CREONTE

Cadde. Al vincitor Giasone

La festeggiante plebe incontro fassi,

E ne ritarda i passi...

Di tue smanie sicuro

Io lo prevenni.

CREUSA

Oh sposo!...

SCENA V.

Ismene e detti.

(Ismene si prostra innanzi a Creusa.)

CREUSA

Ebben, che vuoi?

ISMENE

Soffri che a' piedi tuoi

Preghieria io parli di... Medea.

CREUSA

– Favella.

ISMENE

L'ira diè loco al senno:

Ella, obbediente al cenno,

Parte... ma i figli riveder desia

L'ultima volta.

CREUSA

I figli...

ISMENE

E questa invia

Mercede a tanto don. (*Mostrandole il cinto di Medea.*)

CREUSA

Qual cinto?

ISMENE

L'ebbe...

CREUSA

Intendo!

ISMENE

Di colui

Nulla serbar vuol rimembranza.

CREUSA

– Il padre

Per me risponda.

CREONTE

– Vegga i figli: è madre! –

L'arredo nuzial, Creusa, intanto

Ripiglia: in breve l'imeneo sospeso

I voti compirà d'un fido amore.

(*Parte, accennando ad Ismene di seguirlo.*)

CREUSA

Udiste?... A tanta gioja è poco un core!...

Al seno, cingetemi

La zona gemmata.

ANCELLE

Riprenda i suoi cantici

La pompa turbata

CREUSA

É spenta la guerra!

ANCELLE

Sorride la terra!

TUTTE

Ritorna più vivido

A splendere il dì!

CREUSA

Amore, che celere

Altrove movesti,
Imene, che timido
La face spegnesti,
Deh! fate ritorno
In questo soggiorno.

ANCELLE

Gli affanni cessarono!

TUTTE

La tema sparì!

(Partono.)

SCENA VI.

Giasone, Ismene, due fanciulli.

GIASONE

Se benigno chi puote

L'andar concede, ite alla madre, o figli,

E tra gli ultimi amplessi, al vostro addio

L'addio mescete... di Giasone. *(I figli partono con Ismene.)*

– Pur troppo

Arcano turbamento,

Maggior della pietade in cor mi sento! –

Ella fu rea di scellerati eccessi,

Ma sol per me fu rea! per me divenne

Segno allo sprezzo, all'abbominio altrui!

Il suo destin –destin tremendo!– io fui!

Pe' suoi falli abborrita è cotanto

Dai mortali, dai Numi a ragione;

Ma fra' Numi e mortali, soltanto

Abborrirla non deve Giasone.

La sua vita peggior fia di morte,

Senza i figli, respinta da me!

Sciagurata! fu madre... consorte!...

Più consorte, più madre non è!

LA VOCE DI CREUSA NELL'INTERNO

Cielo... aita!...

ALTRE VOCI

Oh colpo atroce!... –

Oh perfidia!... – Oh donna infida!...

GIASONE

Di Creusa fu la voce,

Cui succedon meste grida!...

SCENA VII.

Corinti, poi Ancelle e detto.

GIASONE

Oh! che avvenne?...

CORINTI

Di Medea

Cinse il dono al sen Creusa...

Tosco in quello si chiudea!...

Fu la morte in lei trasfusa!...

GIASONE

Numi!... – Ed io pur dianzi, o stolto!

Compiangea!... – Si corra...

ANCELLE

(Sopraggiungendo.)

È tardi!

GIASONE

Ahi! la folgore mi ha colto!...

ANCELLE

Spenta giace!

GIASONE

– Da' miei sguardi

Fuggi, o Sol... *(Volendo trafiggersi con la propria spada.)*

CORO

(Trattenendolo.)

No... l'infelice

Dei tu stesso vendicar...

GIASONE

(Passando dall'estremo dolore, all'ira estrema.)

Sì... Medea, la traditrice

Fra tormenti vo' svenar!...

Sul mostro abbominato

Già la vendetta scende!...

Novelle pene, orrende

L'ira m'insegnerà!

Tanto sarò spietato

Contro quell'alma rea,

Che al paragon Medea

Pietosa ognun dirà!

(Parte; tutti lo seguono.)

SCENA VIII.

Atrio nel soggiorno di Medea.

MEDEA co'suoi figli.

(Ella entra qual dissennata, ha l'occhio ardente, la chioma scomposta, il volto raggianti di sinistra luce.)

Tutta di pianto e d'ululati eccheggia

Intorno la Città!... Suprema gioja!

Pur contesa è la fuga... e non m'è dato

Portar l'ultimo colpo

All'infame Giason, col torre i figli
A lui per sempre!... Ed altra via non havvi
Onde orbarlo de' figli?
(Il pensiero del matricidio balena entro la sua mente; ella inorridisce.)

Ahimè!... Funesta

Notte d'Averno è questa,
Piena d'orrori e larve! Oh! sanguinosa
Erinni, sparse aduna
Recise membra, e spirto
Ad esse infonde! Chi ne sorge?... Absirto!
Inulta ombra fraterna
Che vuoi?... – M'accenna il ferro... Intendo, intendo
Gli orribili consigli!...
D'iniquo padre immolar deggio i figli...
(Ha stretto il pugnale, e come in delirio corre verso i fanciulli.)
Chi m'arresta?... Il braccio mio
Un tremore, un gelo invade!...
Si ferisca... – Non poss'io!...
Dalla man l'acciar mi cade!...
Son miei figli!... figli miei!...
La mia vita io lor darei!... –
Della madre al sen gemente
Vi stringete, o figli ancor...
D'ogni Erinni più possente
È di madre il santo amor!
(Rimane abbracciata coi figli, che innonda di lagrime. Odesi lontano tumulto e grida indistinte.)
Qual mai tumulto!...

SCENA IX.

Ismene e detti.

ISMENE *(Accorrendo.)*

Ah! salvati...

Mille, a punir l'eccesso,
Spade tra l'ombre splendere
Vidi... Giasone istesso...

MEDEA

Giason!...

ISMENE

Vendetta orribile

Far dell'estinta ei brama!

MEDEA

Ahi perfido! ella è cenere,

E cenere pur l'ama!

(È presa da furore indicibile.)

VOCI IN LONTANO

Sconti col sangue barbaro

L'enorme suo delitto!...

ISMENE

Udiste?... Fuggi...asconditi,

Donna, se puoi...

MEDEA

– Sta scritto!

(Raccoglie il pugnale, mentre Ismene è corsa in fondo all'atrio, udendo approssimarsi le grida.)

Empio... al colmo d'ogni orrore

Tu m'hai spinta... strascinata!...

Io cadrò, ma vendicata!

Nel cader Medea sarò!

Del tuo sangue, o traditore,

Mi vedrai grondar le mani!...

Ne' tuoi figli, a brani, a brani,

Il tuo core io squarcerò!

VOCI PIÙ DA PRESSO

Muoja... è d'uopo sterminarla...

Terra e Cielo provocò!

ISMENE

(Oh! qual Dio vorrà salvarla,

S'ella tutti gli oltraggiò?)

(Medea furente tragge seco i figli, ed entra per una porta laterale, che subito rinserra. – Un istante di orribile silenzio.)

SCENA X.

Ismene, poi Creonte, Giasone e Corinti, irrompendo nell'atrio.

GIASONE

L'uscio atterrate...

CREONTE

Pera colei...

GIASONE

Vittima pera del mio furor...

(I Corinti, indarno trattenuti da Ismene, muovonsi per abbattere la porta che si apre.)

SCENA ULTIMA.

Medea e detti.

(Medea getta il pugnale insanguinato a piè di Giasone.)

GIASONE

Qual sangue!... – I figli?...

MEDEA

Piangili... *(Accennando la porta onde venne.)*

GIASONE

(Facendo qualche passo a quella volta.)

Oh Dei!...

Uccisi!...

CREONTE, ISMENE e CORO

Uccisi!...

CREONTE, ISMENE

Ahi!...

CORINTI

Quale orror!

(Quadro.)

FINE.

MALVINA DI SCOZIA

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Giovanni Pacini – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1851

PERSONAGGI E INTERPRETI

MALCOM	Marco Arati (basso)
ARTURO	Achille De Bassini (baritono)
MORNA	Adelaide Borghi-Mamo (mezzosoprano)
MALVINA	Adelaide Cortesi (soprano)
WORTIMER	Carlo Laudani (tenore)
RODWALDO	Silvano Benedetti (tenore)
EDWIGE	Anna Salvetti (soprano)

MALVINA DI SCOZIA|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|DA RAPPRESENTARSI|NEL REAL TEATRO DI SAN CARLO|*Nell’Inverno del 1851*|NAPOLI,|Stabilimento Tipografico del Poliorama|Vicoletto Mezzocannone, n.4, p. piano|1851.

Epoca di composizione: 1851; rielaborazione di *Ines de Castro* (1833-1835).

Prima rappresentazione: 27 dicembre 1851.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Nella reggia di Edimburgo si festeggia la vittoria della Scozia contro i nemici invasori. Il Re Malcolm accoglie gioioso il figlio Arturo, lo invita ad unirsi al banchetto e gli promette un premio: le nozze con Morna, figlia del re di Erina. Arturo impallidisce e non risponde; il suo silenzio preoccupa il padre che, al termine del convito, ne chiede il motivo a Wortimer, suo consigliere. Apprende così che Arturo ama segretamente e da anni Malvina. Preoccupato, il Re invia Wortimer da Arturo per convincerlo a sposarsi, onde evitare una nuova guerra. Egli parte, meditando vendetta (è innamorato di Malvina ma lei lo ha sempre respinto) (I, 1).

Nel parco del castello, Malvina attende inquieta l'amato che ritarda (I, 2). Finalmente Edwige le annuncia che è arrivato (I, 3). Lei esulta, ma appena vede Arturo s'accorge che è turbato (I, 4), lui abbraccia i bambini e poi le dice che suo padre vorrebbe sposarlo e, per evitarlo, andranno immediatamente in chiesa a celebrare il loro matrimonio (I, 5).

Arriva Wortimer e ordina ai suoi seguaci di rapire i due bambini, poi si rivolge ad Arturo che rifiuta di parlargli e gli ordina di tornare dal Re (I, 6). Mentre lui s'allontana, Arturo si congeda da Malvina per recarsi a corte ed evitare nuove trame a suo danno (I, 7). Edwige corre da Malvina gridando che i suoi figli sono stati rapiti e lei si precipita a corte (I, 8), dove Malcolm e Morna attendono Arturo per celebrare le nozze (I, 9). Rodwaldo annuncia al Re che il Principe sta arrivando (I, 10), ma Wortimer gli sussurra che la sua missione non ha avuto successo (I, 11). Infine compare Arturo, serio e muto davanti a Malcom e Morna (I, 12). Irrompe Malvina, si inginocchia davanti al Re e rivendica i figli. Malcom pensa che deliri, ma Arturo la difende e conferma che i figli sono anche i suoi. Morna s'indigna e il Re ordina alle guardie di condurre in prigione Malvina; Arturo s'interpone per difenderla, ma lei si consegna agli arcieri per evitare lo scontro tra il Principe e il Re (I, 13).

ATTO SECONDO

Morna s'avvicina alla prigione per tentare una mediazione con Malvina, come il Re le ha chiesto (II, 1). Con il suo comportamento ha offeso due re e, per evitare la guerra tra due popoli, Malcom deve condannarla a morte, ma le offre come alternativa l'esilio. Malvina rifiuta decisa (II, 2). Giunge il Re e minaccia di uccidere altri, oltre a lei. Per salvare i figli e lo sposo, lei acconsente a fuggire, ma chiede di rivedere i figli per l'ultima volta. Malcom acconsente (II, 3). I ripetuti abbracci dei bambini commuovono Malcom e Morna, che perdonano Malvina e l'accolgono come sposa di Arturo (II, 4). Wortimer assiste alla scena e giura tra sé di vendicarsi (II, 5).

ATTO TERZO

Nella notte, una cupa mestizia invade la reggia poiché Wortimer ha ucciso i due bambini mentre dormivano e il Re, vedendoli trucidati, s'è accasciato ed è in agonia. Anche Malvina è sconvolta ed alterna un cupo silenzio a grida di pianto (III, 1). Arturo è affranto, ma medita vendetta (III, 2); vorrebbe vedere il padre, ma preferisce inviargli Rodwaldo con la sua preghiera di perdono (III, 3). Questi s'assenta un momento e subito ritorna in lacrime, comunicandogli che ora è lui il re. Egli s'accascia su una sedia, poi si rianima all'idea di punire Wortimer (III, 4).

Nel buio, Ines s'aggira tra le tombe reali, delirando (III, 5). Il marito la raggiunge, trascinando Wortimer, che ammette d'averla avvelenata e poi cade trafitto da Arturo (s.u.).

MALVINA DI SCOZIA.

TRAGEDIA LIBICA IN TRE ATTI.



DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO DI S. CARLO

nell' Inverno del 1851.



NAPOLI

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL POLIORAMA

Vicoletto Mezzocannone, n. 4, p. piano.

1851

Poesia di SALVADORE CAMMARANO.

Musica del Commendatore GIOVANNI PACINI.

Architetto decoratore de' Reali Teatri e della Real Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli, Sig. FAUSTO NICCOLINI.

Capo scenografo inventore e Direttore di tutte le decorazioni, Sig. *Pietro Venier*.

Direttore del macchinismo, Sig. *Fortunato Queriau*.

Capo macchinista, Sig. *Michele Papa*.

Direttore del vestiario, Sig. *Carlo Guillaume*.

Attrezzzeria disegnata ed eseguita dal Signor *Filippo Colazzi*.

Pittore pe' figurini del vestiario, Sig. *Filippo Buono*.

Direttore ed inventore de' fuochi chimici ed artificiali, Signor *Felice Cerrone*.

L'editore è proprietario esclusivo di questo, come di tutti i libretti dei Reali Teatri.

PERSONAGGI.

MALCOM, Re di Scozia
Signor *Arati*.

ARTURO, suo figlio
Signor *De Bassini*.

MORNA, figlia d'uno de' sette Re d'Irlanda
Signora *Borghi-Mamo*.

MALVINA
Signora *Cortesi*.

WORTIMER, grande del Regno
Signor *Laudani*.

RODWALDO, Capo de' reali Arcieri
Signor *Benedetti*.

EDWIGE, ancella di Malvina
Signora *Salveti*.

CORI E COMPARSE
Bardi, Nobili del Regno, Guerrieri, Popolo, Due fanciulli, figli di Arturo e Malvina.
Seguito di Morna, Ancelle di Malvina, Arcieri del Re, Scudieri di Arturo, Seguaci di Wortimer,
Esercito Scozzese.

La scena è parte nella Reggia di Edimburgo, parte nel castello di Malvina: l'epoca rimonta alla fine del IX Secolo.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Atrio del convito nella reggia.

Da un lato i Bardi, dall'altro le donne, in fondo l'esercito vittorioso, che si avvanza; quindi Malcom, seguito da Wortimer e Rodwaldo: Arturo ed i suoi guerrieri.

GUERRIERI

Cingi, salvata Scozia

Cingi di lauro il crine;

È dissipato il turbine

Che minacciò rovine.

La voce unite, o popoli,

All'arpa del Cantor,

E più del labbro, un cantico

Alzi di gioja il cor.

DONNE

Venite; al sen vi attendono

Le madri desiose,

I vostri cari pargoli,

Le palpitanti spose:

Venite, o forti; è premio

Dovuto al vincitor,

Il serto della gloria,

E il bacio dell'amor.

BARDI

Laudi al Prence dell'asta Signore,

Che di Scozia i nemici fugava,

Che pugnando, l'antico valore

Di Tremorre e Fingallo mostrava.

Il suo nome in eterno vivrà,

Come Sol che tramonto non ha!

(Malcom va incontro al figlio; esso giunge seguito dagli scudieri che recano l'asta e lo scudo di lui.)

MALCOM

Invitto Arturo!

ARTURO

A questa man le avite

Armi, o Sire, porgesti,

Ed esse, a me dicesti,

Dalle battaglie mai non fean ritorno

Che vincitrici! Ancora

Puoi con orgoglio profferir quel detto.

Ad Albion fuggendo

Riede il nemico.

MALCOM

(Abbraccia Arturo quindi si volge ai Bardi.)

Del convito sorga

La gioja. — In campo, la tua voce, Arturo,

È fragor di torrente,

Di placido ruscello è mormorio
Tra le sale festive, al padre accanto:
Intuona o figlio, del ritorno il canto.

(Si ricolmano le tazze, il Re stesso ne presenta una ad Arturo: odonsi risuonare le arpe dei Bardi.)

1.

ARTURO

Se voce rimbomba
Di bellica tromba,
Al campo precipiti
Si lanciano i forti,
Invan si frappongono
E madri, e consorti,
Che quelli han di folgore
Più rapido il piè. –
Ma quando vittoria
Gli ha cinti di gloria,
Al suono convengono
Dell'arpe soavi,
Giojosi ricolmano
La conca degli avi,
Libando alla Scozia,
Libando al suo Re!

CORO

Libiamo alla Scozia,
Libiamo al suo Re!

2.

ARTURO

Se in armi s'avanza
Nemica possanza,
Gli scudi percuotono
I figli di guerra,
Feroce ricoprono
Di sangue la terra,
Gli ostili cadaveri
Premendo col piè. –
Ma quando vittoria
Gli ha cinti di gloria,
Al suono convengono
Dell'arpe soavi,
Giojosi ricolmano
La conca degli avi,
Libando alla Scozia,
Libando al suo Re!

CORO

Libiamo alla Scozia,
Libiamo al suo Re!

MALCOM

O prode mio figlio, a tanto valore
Un premio serbai, un premio d'amore!...

ARTURO

Che intendi?...

MALCOM

La prole più vaga di Erina
Tua sposa, ed in breve, all'ara verrà...

ARTURO

In breve! mia sposa! (E i figli, e Malvina!)

MALCOM

Sì, pria che tramonti qui Morna sarà. —

ARTURO

(Oh nuova terribile!

Oh giorno fatale!

Acuto pugnale

Mi scese nel cor!)

MALCOM

(Quel tristo silenzio,

Quel pallido aspetto

Incerto sospetto

Mi desta nel cor!)

WORTIMER

(Nel bujo dell'anima

Un lampo ha brillato!...

Sarai vendicato

Geloso furor!)

(Intanto i nappi vengono riempiti nuovamente.)

BARDI e RODWALDO

Se lieta è la patria,

È lieta per te!

(Volgendosi al Principe.)

POPOLO

Libiamo all'esercito!

GUERRIERI

Al Principe, al Re!

(Malcom ed Arturo, si uniscono all'esultanza universale, dissimulando il loro turbamento.)

TUTTI

Cingi, salvata Scozia,

Cingi di lauro il crine;

È dissipato il turbine

Che minacciò rovine. —

La voce, unite o popoli,

All'arpa del Cantor,

E più del labbro, un cantico

Alzi di gioja il cor!

WORTIMER

(Nel petto mio sepolto

L'odio si celi ancor!)

MALCOM e ARTURO

(Non ti mostrare in volto

O mio turbato cor!)

(Ad un cenno del Re tutti partono: Wortimer solo gli rimane accanto.)

MALCOM

Vedesti?

WORTIMER

Vidi!

MALCOM

Conturbossi udendo

Annunzio che dovea

Ricolmarlo di gioja!...

Oh qual cagion?...

WORTIMER

Cagione havvi pur troppo,

E rea!

MALCOM

Che parli?

WORTIMER

Ei di colpevol foco

Arde!...

MALCOM

Mio figlio! E tu la seduttrice

Conosci?

WORTIMER

È già gran tempo... –

MALCOM

Nomala, svela così rio mistero.

WORTIMER

Malvina.

MALCOM

Dessa!... Il ver favelli?...

WORTIMER

Il vero,

Sorge, t'è noto, al suo castel dappresso

Il mio; quindi più volte

Girne a colei furtivo,

Il Prence io scorsi.

MALCOM

Fremo!... Ah! lo raggiungi,

Parla gli accenti miei, digli che sfida

Saria di guerra una repulsa!... Vanne

O Wortimer, ti affretta...

WORTIMER

Io corro ad obbedirti. (Oh mia vendetta!)

(Partono da opposte vie.)

SCENA II.

Parco nel Castello di Malvina.

MALVINA

Ahimè! l'ora è trascorsa...

Udir mi parve

Lieve rumor!... Ch'egli giungesse!... È l'aura

Che fra i rami s'aggira,

E meco in suono di dolor sospira!

(Si abbandona sopra un sedile.)

SCENA III.

Edwige, alcune ancelle e detta.

MALVINA

(Sorgendo ansiosa.)

Che rechi?...

EDWIGE

Mira.

MALVINA

È desso!...

SCENA IV.

Arturo con seguito di scudieri e detta.

ARTURO

Malvina!...

MALVINA

Oh Prence amato!... – I figli...

(A Edwige che subito si allontana.)

Ah! reso,

Reso mi fosti!... A palpitante madre

Questo che cingi al crin serto d'allori

Più lagrime costò, che a te sudori.

ARTURO

Al domestico tempio itene, o donne,

Un ministro del ciel meco giungea,

V'unite alla sua prece:

Noi fra poco verrem.

(Le ancelle partono, gli scudieri le seguono.)

MALVINA

Tu sei turbato!

ARTURO

Io?... *(Nascondendo il volto a Malvina.)*

MALVINA

Figgi in me lo sguardo.

(Arturo si rivolge a Malvina che lo fissa attentamente: egli mal reprime un sospiro.)

Di spavento m'agghiaccia

Il tuo sospir represso,
Il fosco ciglio... ed il silenzio istesso!...

SCENA V.

Edwige coi due fanciulli e detti.

MALVINA

Ecco i figli... A lui correte...

ARTURO

Oh! miei figli!... Oh! figli miei!...

E tradirvi?... Ah! nol potrei...

Cor di padre il ciel mi diè!

Al mio seno vi stringete...

MALVINA

Tu tradirli? tu? Perchè?

ARTURO

Regie nozze...

MALVINA

Oh lampo orrendo!...

ARTURO

La sua figlia un Re di Erina

Al mio talamo destina...

MALVINA

Taci...

ARTURO

E giunge in questo dì...

MALVINA

Taci, taci. Di tremendo!...

Ah! la morte mi colpi!

O figli innocenti di misera madre

Piangete; vi è tolto un tenero padre...

Mi strazia... m'opprime del duolo l'eccesso!...

Ei l'ultimo amplesso = or forse vi diè!

ARTURO

(Sempre in mezzo ai figli.)

Se in mezzo alle pompe felice non sono,

Se padre non posso nomarmi sul trono,

Rinunzio del serto l'eccelso splendore...

De' figli l'amore = fia serto per me!

CORO

(Nell'interno.)

Un guardo all'ara pronuba

Rivolgi, o Dio d'amore;

Ribenedici il vincolo

Che core unisce a core,

Che appaga il desiderio,

Santifica il piacer.

MALVINA

Qual inno?...

ARTURO

Ascolta, invocano

D'un Dio d'amor gli auspici.

MALVINA

Inno è di nozze!...

ARTURO

Intuonasi

Per te.

MALVINA

Per me!... Che dici?

ARTURO

L'ascoso imene io rendere

Vo' noto.

MALVINA

Che!... Fia ver?

ARTURO

Ah! sì gioisci, o cara...

Che sposo tuo son io

Ripetere sull'ara

M'udrai d'innanzi a Dio...

E poscia al padre, agli uomini, al mondo lo dirò.

MALVINA

Oh! come balza il core

Di gioia inebbriato!...

Parlar del nostro amore

Più non mi fia vietato...

Mostrar la fronte agli uomini

Senza rossor potrò!

A DUE

La mia letizia esprimere

Labbro mortal non può!

(Arturo e Malvina entrano dal lato ove si trassero le ancelle: Edwige conduce i fanciulli in uno de' viali del giardino.)

SCENA VI.

Wortimer con alcuni seguaci.

(Giunge nel momento che i fanciulli si allontanano: li segue lentamente con l'occhio, quindi fa un segno ai suoi, che tosto ne raggiungono le tracce.)

Frutti abborriti del rivale, io veglio

Anche su voi!...

(Si ripete l'inno.)

La guida all'ara!... È tardi –

Al ciel si chiede il suo favor superno?...

Chiamate il Ciel, risponderà l'Averno!

Amor t'offersi, o donna, e tu sprezzarlo

Osavi! Amor sprezzato

È furia! Tacqui, che maturo il giorno
Non era ancor della vendetta... È surto
È surto alfin! Tremate...
Fissa è nell'odio mio la vostra sorte...
Tremate... l'odio mio feroce è morte!

SCENA VII.

Arturo, Malvina, ancelle, scudieri e detto.

MALVINA

(Chi veggio!...)

ARTURO

A che venisti? *(Con isdegno.)*

WORTIMER

Il Re...

ARTURO

T'intesi.

A lui ritorna, e sappia che Malvina
È mia consorte.

WORTIMER

Ascolta

Prenci i consigli miei...

ARTURO

Parti; obbedir, non consigliar tu dei.

(Wortimer parte, gettando sopra Malvina una terribile occhiata: dopo un momento, e traversando gli alberi in fondo, trascorre la scena da un capo all'altro, internandosi nel viale ove furono condotti i fanciulli.)

MALVINA

Il guardo suo feral parve di tigre
Sitibonda di sangue!

ARTURO

Addio mia sposa:

Io riedo a corte. Di colui m'è nota

L'indole avversa... È d'uopo

La mia presenza ad iscompor sue trame

MALVINA

Un angelo ti guidi: al terror mio

Pensa e raffrena il cor bollente.

ARTURO

Addio.

(Parte seguito da' suoi scudieri.)

MALVINA

Egli parte fremendo!...

Ira ben altra ti porrei nel petto,

Se a te svelassi qual nudria quel folle

Speranza iniqua!...

SCENA VIII.

Edwige, e dette.

EDWIGE

Accorri

Malvina...

(Ansante e nel massimo spavento.)

MALVINA

Ciel!... Che avvenne?

EDWIGE

I figli!...

MALVINA

Ebben?

EDWIGE

Rapiti!...

MALVINA

Rapiti i figli!...

EDWIGE

Per la via del parco...

A briglia sciolta... I perfidi seguaci

Del rio Wortimer...

MALVINA

Prence? *(Chiama donde partì Arturo.)*

Egli è partito!... – Ah! tosto i miei scudieri...

S'insellino i destrieri...

Ite, volate...

(Le ancelle partono.)

Edwige

Tu segui i passi miei...

E che! Sì lenta?...

EDWIGE

Io?... no...

MALVINA

Madre non sei!

(Parte precipitosamente; Edwige la segue.)

SCENA IX.

Gran sala del trono.

Malcom, Morna, Rodwaldo, Nobili del Regno, Arcieri reali, seguito di Morna.

CORO

D'alta gioia si diffonda

Prolungato intorno il grido:

Della Scozia vi risponda

Ogni valle ed ogni lido.

DONNE

Come olezzo giungi, o bella

Di gradito e puro fior!

UOMINI

O di Erina vaga stella
Fra noi spargi il tuo fulgor.

MORNA

Re!... padre!...

MALCOM

Figlia!...

MORNA

Il prence?

MALCOM

Dalla reggia

Assente egli è... – Si cerchi.
(*A Rodwaldo, che subito esce.*)

MORNA

Ah! tanta gioia

Il cor mi tocca, e mi rimembra i giorni
Che di pari letizia
Alto Erina suonò, quando vi giunse
Arturo, ad implorar d'armi e d'armati
Soccorso al padre mio... Giorni beati!...
Fra lo splendore e i cantici
Delle paterne sale
Lo vidi, e al guardo estatico
Ei non sembrò mortale!
Lo vidi, e tutta l'anima
Negli occhi suoi rapita
Parve destarsi, e vivere
Sensi d'arcana vita!
Ed una voce intanto
Ama diceva al cor...
Ah! non amai soltanto,
Arsi, avvampai d'amor!

SCENA X.

Rodwaldo e detti.

RODWALDO

Sire...

MALCOM

Il figlio?

RODWALDO

A te d'innante

Fia tra poco...

MORNA

Amor lo guidi...

RODWALDO

Dalla cima torreggiante
Della reggia or or lo vidi
Avanzar, premendo il dorso

Al suo ratto corridor.

MALCOM

(Tremo!)

MORNA

Oh gioja!...

MALCOM

(Il tuo soccorso,

Cielo invoca un genitor!...)

MORNA

Nell'ebbrezza dell'amore

Quanti palpiti provai...

Quante lagrime versai...

Tutto sparve dal pensier.

Ah! non cape nel mio core

Tanta piena di contento!

M'è più grato un tal momento

Che una vita di piacer.

CORO e DAME

Sia di stabile contento

Questo giorno a te forier.

SCENA XI.

Wortimer e detti.

MALCOM

(Piano a Wortimer, andandogli all'incontro.)

Ebben?

WORTIMER

L'ardire al colmo

È giunto.

MALCOM

Che!...

WORTIMER

Prudente or non estimo...

MALCOM

Ben dici!...

RODWALDO

Riede il Prence.

MALCOM

(Oh istante!...)

MORNA

(Oh gioja!...)

SCENA XII.

Arturo e detti.

ARTURO

Padre...

MALCOM

Vieni... – É dovuta una mercede

A' tuoi nuovi trofei;

Abbila, o Prence in lei

(Indicando Morna.)

Dal padre tuo, dal Re.

(Con grave accento.)

MORNA

(Dopo un momento di silenzio.)

Tace!

CORO

(Nel volto

Oh! come egli è turbato...)

MALCOM

(Reprimendo appena la sua collera.)

Prence!

ARTURO

A costui la mia risposta ho dato!

(Segnando Wortimer.)

SCENA XIII.

Malvina, Edwige, e detti.

(Malvina giunge pallida, anelante, e si precipita alle ginocchia del Re, che rimane vivamente sorpreso ed agitato dalla comparsa di lei.)

MALVINA

Sire! ... Ah!... Sire!...

MALCOM

Sciagurata!...

ARTURO e WORTIMER

(Ella!...)

MALCOM

Vanne... fuggi...

MALVINA

Ascolta

Una madre disperata...

MALCOM

Che pretendi?

MALVINA

I figli!

MALCOM

Stolta!...

Tu vaneggi!...

ARTURO

(Ahimè!...)

MORNA

(Che fia?...)

MALVINA

Questo vil me li rapia...
Qui trafiggimi a' tuoi piedi,
Ma pietà, pietà di lor...
Del tuo serto son gli eredi...

MALCOM e MORNA

Donna!...

EDVIGE, RODWALDO e CORO

Oh cielo!...

ARTURO

(Oh mio terror...)

(Estrema è la sorpresa di Morna. Malcom fremme, Arturo è palpitante, tutti sono atteggiati d'una timorosa inquietudine; solo Wortimer gioisce nel turbamento universale.)

MALVINA

Tu sei giusto, e non colpisci
D'ira cieca le tue genti...
Io son rea... la rea punisci,
Ma risparmia gl'innocenti.
Re di Scozia, innanzi a Dio
Comun padre, e Re dei Re,
Ti domando il sangue mio...
I miei figli chieggo a te!

MALCOM

Farti lieto e insiem possente
Era il voto del mio core,
E tu figlio sconoscente
Tu mi copri di rossore!
Tal mercede iniquo appresti
All'amor che posi in te?...
Men colpevole saresti
Un pugnol vibrando in me!
(Piano fra loro.)

ARTURO

Cieco ognor portai rispetto
Al voler del genitore...
Ma chi spegne ardente affetto?
Chi può legge imporre al core?
Vedi, il figlio piange e prega...
Ah! pietà di lei, di me...
Se pietade un padre nega,
Essa in terra più non è!

MORNA

(D'altra donna, d'altro affetto
Ei le vampe asconde in seno!
Gelosia mi versa in petto
Il suo gelido veleno!...
Tal d'ambascia l'alma ho vinta

Ch'io più me non trovo in me...

All'amore, ah! sono estinta!

Ogni speme il cor perdè!)

WORTIMER

(Guatando Malvina.)

(De' suoi pianti, è grato il suono,

Qual d'un'arpa il suon, per me!)

RODWALDO, EDWIGE e CORO

(Scoppierà siccome tuono

L'ira or muta in sen del Re!)

MORNA

Ella disse un'audace parola:

(Dignitosamente al Re)

Sia smentita.

MALCOM

L'udisti? Obbedisci.

(Minaccioso ad Arturo.)

ARTURO

Ah! nol posso.

MORNA

Che ascolto!...

MALVINA

Ed ardisci?...

ARTURO

Io nol posso.

MALVINA

(Chi lena mi dà?...)

ARTURO

Quei fanciulli, che un empio le invola,

Son miei figli... Rendeteli, o crudi...

MALVINA

Prence!...

ARTURO

Ed essa...

MALCOM

Quel labbro omai chiudi...

ARTURO

È mia sposa... ed il cielo lo sa.

MORNA

Re!... *(Con risentimento.)*

Tu stesso condanna funesta

Hai con cifre di sangue vergata.

ARTURO

Che dir vuoi?

MALCOM

Fra catene serbata,

Sia l'indegna al mio giusto rigor.

(Agli arcieri.)

ARTURO

Niun s'attenti...

MALCOM

Ribelle!

MALVINA

T'arresta...

MALCOM, WORTIMER e CORO

Qual baldanza!...

ARTURO

Non ho più consiglio.

MALVINA

Pria che al padre sia reprobato un figlio,

A me i ceppi. *(Correndo fra gli arcieri.)*

ARTURO

Oh mio sommo furor!

MALVINA

M'abbandona all'estrema sciagura...

Ch'io soccomba fra mille tormenti...

Salva solo i miei figli innocenti,

E nei figli la madre vivrà.

ARTURO

Negra benda la luce mi fura!...

Non distinguo né cielo nè terra!...

Una furia m'incalza... m'afferra...

Ed il core sbranando mi sta!

MALCOM

La tua colpa, fra noi di natura

Ogni nodo per sempre distrugge!...

L'ira mia già d'intorno vi rugge,

E fra poco tremenda cadrà.

MORNA

(Il mio sdegno non serba misura!...

Troppa è l'onta d'oltraggio sì atroce!

Dal mio core s'innalza una voce

Che vendetta gridando mi va.)

WORTIMER

(O ministro di tanta sciagura

Mio veleno, serpeggia, ti spandi:

Rja vendetta tu sangue domandi,

Ed il sangue versato sarà.)

RODWALDO

Ahi! qual demone, o Prence, ti oscura.

NOBILI

(Ad Arturo.)

Della mente la luce, il consiglio!... –

Or vaneggia, ma suddito e figlio *(A Malcom.)*

Ei pentito al tuo piede cadrà.

EDWIGE e DONNE

(Tristo evento, inattesa sciagura
D'ogni core ha turbata la pace!...
Della gioia al sorriso fugace
Quanto lutto succeder dovrà.)

*(Malvina è condotta altrove da Rodwaldo e dagli Arcieri. – Arturo si allontana furente per altra via;
Wortimer lo segue da lungi: Morna si ritira col suo seguito. Malcom si abbandona su d'una sedia; i
Grandi lo circondano: intanto si abbassa la tela.)*

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.
SCENA PRIMA.

Atrio delle prigioni.

Morna, ed alcuni custodi.

MORNA

Qui la traete.

(I Custodi entrano da un lato.)

– Ah! sento

Nelle fibre del core un turbamento!...

– Stella nemica, infausta

Al nascer mio splendea!...

Severa, inesorabile

Mi vuol fortuna rea!

Quanto infelice, ah! quanto

È il mio fatale amor!...

Costò sinora il pianto,

Non costi il sangue ancor! –

Eccola!

SCENA II.

Malvina e detta.

MALVINA

Ciel!... Chi veggo!...

MORNA

Il tuo giudice, o donna: il re m'invia.

MALVINA

Segnata è dunque la condanna mia!

MORNA

Volle de'tuoi destini arbitra farmi

Chi puote. L'amor tuo, se amor si noma

Un sogno ambizioso,

Me, più ch'altri, offendea, e in me si offende

Il regal padre mio. L'acerbo oltraggio

Chiede vendetta... di tremenda guerra

La tromba squillerà... fiumi di sangue

Si spargeranno... udrai

Orfanelli gementi,

Orbate madri, e vedove dolenti

Imprecare al tuo nome...

MALVINA

Oh! taci...

MORNA

Ancora

Puoi tanto scempio distornar, se stolta

E malvagia non sei.

MALVINA

Che far?...

MORNA

M'ascolta.

Di due re gli sdegni e l'ire
Provocasti, o sciagurata!
A punir cotanto ardire
Era morte a te serbata;
Vita io do: lontana sponda
La tua colpa e te nasconda...
Ivi spargere d'oblio
Ti fia lieve un folle amor.

MALVINA

Qui lasciando il core, e l'anima,
Irne in bando, oh ciel! dovrei?
Ove mai trovar più calma?
Come vivere potrei?
No, ch'io ceda il mio consorte
Non può far la stessa morte...
Di qual tempra è l'amor mio
Non conosci, o donna ancor!
(Momenti di silenzio.)

MORNA

(Eppur fra l'ira, il cor m'assale
Arcano moto, qual di pietà!...
No, quanto s'odia una rivale
Odiar costei l'anima non sa!)

MALVINA

(Con gli occhi volti al cielo)
(Io son consorte, madre son io,
Gemente invoco la tua bontà...
Opra un portento eterno Iddio,
Schiudi quel core alla pietà.)

MORNA

(Ripigliando tutta l'austerità.)
Io garrir con te non voglio;
Dei sgombrar da questo regno.

MALVINA

Ah! ti muova il mio cordoglio...

MORNA

A te scorta, e in un sostegno
Fia Wortimer.

MALVINA

Chi nomasti!...

Quel perverso... ah sappi!...

MORNA

Or basti.

Obbedire a me tu dei,
Obbedire, o dei morir.

Scegli.

MALVINA

Ho scelto.

MORNA

Esiglio?

MALVINA

Morte.

SCENA III.

Malcom, e detti.

MALCOM

Ostinata! e tu l'avrai.

Ma subir la stessa sorte

Altri debbe!

MALVINA

Oh ciel!... Chi mai?

MALCOM

Dissi!

MALVINA

Orribile sospetto!...

Freddo il cor s'arresta in petto!...

Scende un vel su gli occhi miei!...

Par che cessi il mio respir!...

MALCOM

Sì, per te l'audace figlio

Già brandi ribelle acciaro...

MORNA

All'idea del suo periglio

Se non cedi, un sangue caro

Fia versato!...

MALCOM

E il verserai

Tu crudel!...

MALVINA

Cessate omai...

Egli viva... io disperata

Porto altrove il mio dolor.

MALCOM

Surse in ciel la notte oscura,

Di partenza è questo il cenno.

MALVINA

Ed i figli?...

MALCOM

Io n'avrò cura.

MALVINA

Torli a me?...

MALCOM

Restar qui denno:

Qui, m'intendi? In me non fidi?

MALVINA

Nè vederli?...

MALCOM

A ciò provvidi.

(Fa un cenno verso la porta in fondo.)

SCENA IV.

Wortimer coi figli di Malvina e detti.

MALVINA

Della madre sventurata

Vi stringete, o figli, al cor.

(Li abbraccia e li bacia teneramente a più riprese, con tutto il trasporto dell'amor materno e nell'effusione del più vivo cordoglio.)

Morir fra i vostri amplessi;

Morire almen potessi!

O figli... o mia delizia...

Mai più non ci vedremo!...

Questo è il momento estremo

In cui v'abbraccio... ancor!...

Parte del sangue mio...

Vi benedica Iddio:

Conceda a voi letizia,

E lunghi giorni, e pace,

E quanto il labbro tace,

Ma gli domanda il cor.

MALCOM

(In lor l'immagine, o Dio!

Sculpa è del figlio mio!...

A quelle amare lagrime,

A sì pietosa scena,

Sento che reggo appena...

Sento spezzarmi il cor.)

MORNA

(Di tanto affanno, o Dio!

Sola cagion son io!

A quelle amare lacrime

A sì pietosa scena

Sento che reggo appena...

Sento spezzarmi il cor!)

WORTIMER

(Sembran commossi!... È vano... –

Non sfuggi a questa mano...

Scontar mi devi, o barbara,

Di tue repulse il fio...

Restano all'odio mio

Ferri, e veleni, ancor!)

MALVINA

(È soffocata dalle lagrime: lascia i figli, ma torna subito ad abbracciarli; quindi li spinge verso il re, esclamando con l'accento della disperazione.)

Addio per sempre!...

MORNA

Arrestati...

Arrestati, infelice...

Ei ti perdona.

WORTIMER

(Oh smania!...)

MALCOM

Io? Nulla io dissi...

MORNA

Il dice

Quella pietosa lagrima

Che pende sul tuo ciglio!

MALVINA

Fia vero? A lui prostatevi

O figli di suo figlio.

(I fanciulli s'inginocchiano a piè di Malcom.)

MALCOM

Gran Dio!...

MORNA

Che tardi? Abbracciali...

Non vedi? Io già perdono...

(Stringendo la mano di Malvina.)

Calcando questi miseri

Non vo salir sul trono.

MALVINA

Grazia, per essi, grazia...

Dammi la vita o re!

(Cadendo anch'ella genuflessa innanzi al re.)

MALCOM

Padre, tuo padre appellami...

Sorgete... *(Sollevando Malvina ed i figli; ed abbracciando, or l'una, or gli altri.)*

MALVINA

Oh ciel pietoso!...

Voglio? non è delirio?...

Figli mi rendi, e sposo?

Troppo è la gioja... opprimere

Mi sento... il cor... la vita

Vien meno...

MORNA

Oh Dio! sorreggiti...

(La conduce sur un sedile.)

MALCOM

A lei si porga aita.

(A Wortimer che si allontana rapidamente.)

Malvina, figlia scuotiti...

MORNA

Amica, in te ritorna... –

MALVINA

O caro padre, o teneri

Miei figli... o dolce Morna.

(Wortimer ritorna: egli ha una tazza che porge ad una guardia, accennandole di avanzarsi verso Malvina.)

MORNA

Bevi.

(Malvina beve, Wortimer sparisce.)

MALVINA

D'immenso giubilo

Ricolma io son per te!...

Ciò ch'io provo in tal momento

Non si esprime con l'accento!

Ah! dal coro de' celesti

(A Morna, e nel delirio della gioia.)

A bearmi tu scendesti...

Sulla terra io più non vivo...

M'hai rapita in ciel con te!

MORNA

Ciò ch'io provo in tal momento

Non si esprime con l'accento!

Dolci istanti al par di questi

Sempre, ah! sempre un Dio t'appresti...

Sia la vita un dì giulivo,

Che prolunghi amor per te.

MALCOM

Ciò ch'io provo in tal momento

Non si esprime con l'accento!

Dolci istanti al par di questi

Sempre, ah! sempre il ciel m'appresti.

Fra' miei figli un dì giulivo

Fia la vita ognor per me!

(Partono, il re conducendo i fanciulli, e Morna tenendo Malvina abbracciata.)

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Sala con due porte laterali. È notte. La scena è rischiarata da una fioca lampada.

Molti Grandi sono sparsi in varj gruppi per la Scena; altri traversano a vicenda da una porta, all'altra; alcuni di quelli che giungono dalla dritta vengono premurosamente interrogati dagli altri. Lo smarrimento de' loro volti, la generale costernazione, tutto annunzia un luttuoso avvenimento.

CORO. PARTE I.

Nefando eccesso, empio, inaudito!

I tardi posterì fremer farà.

Da questa reggia inorridito,

Il nuovo sole fuggir dovrà.

(Sopraggiungono altri grandi.)

PARTE II.

Dunque è vero?

PARTE I.

Ahi! Tal non fosse...

PARTE II.

Oh qual notte di spavento!

PARTE I.

Duolo, orror ciascun percosse!

PARTE II.

Ah! narrate il tristo evento.

PARTE I.

Tra' suoi figli e Morna, assiso

Stava il sire a lieta mensa...

Del perdono al fausto avviso

Qui regnava gioja immensa...

Ma Wortimer quel contento

Fè sparir, qual nebbia al vento!

PARTE II.

Egli! E come?

PARTE I.

L'inumano

Quelle soglie penetrò,

E i nipoti del Sovrano

Ahi! nel sonno trucidò.

(Gli altri fanno un moto d'orrore.)

La novella al Re primiero

Fu recata: ei ratto accorse...

A spettacolo sì fiero,

Per le membra un gel gli corse

Semivivo cadde al suolo;

PARTE II.

Vana fu qualunque aita...

PARTE I.

Oh sciagura! Un soffio solo

Or rimane a lui di vita.

PARTE II.

E Malvina?

PARTE I.

Come stolta

Or la vedi in sè raccolta,

Or si scuote e in suon di pianto

Fa la reggia rimbombar.

Stassi Morna a lei d' accanto

In silenzio a lagrimar. –

Tacete; il prence.

SCENA II.

Arturo e detti.

(Si avvanza dalla sinistra, fieramente concentrato: guarda con ispavento verso la porta a destra, ed esclama.)

ARTURO

Ivi trafitti i figli,

Ed ivi spira il genitor! – Codardo!

(Volgendosi dall'altro lato.)

Perchè non hai tu mille vite! È scarsa

La sola che respiri

A disbramar la mia vendetta! – E alcuno

Non riede ancor fra quanti

Corser dell'empio sulle tracce!

SCENA III.

Rodwaldo, e detti.

RODWALDO

Oh prence!

ARTURO

Non oso interrogarti.

RODWALDO

Ei vive ancora;

Ma in breve...

ARTURO

Ah! non lo dir.

RODWALDO

Suonata è l'ora.

ARTURO

Vederlo io vò l'ultima volta...

(Corre verso la porta a destra, ma si arresta ad un tratto.)

Oh Dio!

Qual fremito! – *(c.s.)* Ah non posso!...

Irresistibil forza da quel tetro

Asil di morte, me respinge addietro.

L'orror mi rese immobile

Come persona esangue...

Colà de' figli tiepido

Ancor rosseggia il sangue!...

Varcar la soglia orribile

No, non è dato a me.

Tu che lo puoi, deh! recati

(A Rodwaldo.)

Al genitor spirante;

Dì che prostrato e supplice,

Come alle regie piante,

Qui geme il figlio misero...

Mi benedica il Re!

(Rodwaldo entra a destra. Arturo si mette in ginocchio innanzi alla soglia della porta a dritta; i Grandi imitano il suo esempio.)

ARTURO

O figli, o care vittime,

Al tribunal di Dio

Voi, puri al par degli angeli,

Guidate il padre mio;

Con voi l'eterno giudice

In ciel lo accoglierà.

GRANDI

Signor, tu dall'Empireo

Al Re le vie disserra;

In ciel ti piaccia accogliere

Chi t'imitava in terra,

Chi fè regnar giustizia

Accanto alla pietà.

(Arturo vedendo ritornar Rodwaldo si leva e seco tutti.)

ARTURO

Già riede! Un fero brivido

Mi corre in ogni vena!

SCENA IV.

Rodwaldo, e detti.

ARTURO

Tu piangi? Oh Dio! Rispondimi.

Son figlio ancor?

RODWALDO

Sei Re!

(Arturo vivamente colpito cade su d'un seggio.)

GRANDI

Signor, costanza... supera

Del tuo dolor la piena...

Pensa che a noi rivivere

Deve il gran Padre in te.

ARTURO

Sì, tregua ai gemiti,

Tregua al dolore...

Pria morte all'empio

Vil traditore,

Quindi sul cenere

Del padre mio

Di pianto un rio

Saprò versar. –

Paventa, o perfido;

Con queste mani,

Vo' il cor divellerti

A brani a brani...

Del tuo supplizio,

De' tuoi tormenti

Farò le genti

Raccapricciar!

(Parte, tutti lo seguono.)

SCENA V.

Luogo sepolcrale ingombro di salici e cipressi. Parte della reggia in fondo. Segue la notte, la luna è coperta da tenebrose nubi.

MALVINA si avvanza correndo, pallida, scarmigliata; tutto in lei annunzia una intera alienazione di mente.

Ove m'aggiro? Fra gli estinti? Alfine

Stanza rinvenni a me conforme!... Il cielo

Covre caligin densa!...

Muta è la terra!... sol del vento ascolto

Il gemito profondo,

Pari al cupo sospir d'un moribondo!

Tutto di morte qui ragiona... è spento

Tutto il creato... il mio dolor sol vive!

Ahi qual mi strugge atroce arsura!... un foco

Mi serpeggia nel petto!... inaridite

Son le mie labbra!... Edwige?... *(Delirando.)*

Donne? ah! tosto un ristoro...

Una bevanda, o disperata io moro!

(Volgendosi tutta ad un tratto sull'altro lato.)

Prence, perchè si mesto?

Giorno di gioja è questo...

L'ira del re si estinse,

Godi del tuo perdono...

(Col sorriso sulle labbra)

I figli al seno ei strinse...

(Rimane istupidita.)

I figli!... E dove sono? –
Pietose soccorrete
(Scuotendosi istantaneamente.)
A sì cocente sete...
Quel nappo su porgetemi...
Darà conforto a me.
Che veggo! Allontanatelo
Colmo di sangue egli è!
Oh qual tremenda furia
Sorge dal nero Averno!
Non è Wortimer?... Barbaro,
Minaccia i figli!... Ah! no...
Snuda un pugnale!... Immergilo
In questo sen materno,
Ma i figli... Oh crudo!... arrestati...
T'arresta... Ah! li svenò!

SCENA ULTIMA.

Morna, Edwige, Ancelle, Arturo, Wortimer, Rodwaldo, Grandi, Guardie con faci, e detta.

EDWIGE

Eccola!

DAME

Oh! come è pallida!

MORNA

Perchè fuggir da noi?

ARTURO

Seguimi, infame, seguimi...

(Strascinando Wortimer per la chioma.)

Qui, vile, a' piedi suoi...

MALVINA

Oh sposo!... *(Cessando dal delirio.)*

CORO

Morte al perfido!

ARTURO

Sì morte!... Scellerato,

Tra mille orrendi spasimi

Morrai...

WORTIMER

Ma vendicato!

ARTURO

Che ardisci!...

WORTIMER

Io scaglio l'ultimo

Mio colpo; un lento e fero

Tosco a lei porsì. *(Accennando Malvina.)*

RODWALDO, MORNA, CORO, EDWIGE

Ah! Barbaro!...

ARTURO

Malvina?...

MALVINA

É vero... è vero!...

Gelo ad un tempo, ed ardo!

Mi strazia... il rio... velen!

ARTURO

Ite, un soccorso...

MALVINA

E' tardo...

Ho già la morte in sen...

(Tutti restano come colpiti da fulmine; un momento di spaventevole silenzio.)

MALVINA

(Sempre sorretta da Edwige.)

Quelle lagrime scorrenti

Versa qui... sul petto mio... *(Ad Arturo.)*

Questo amplesso... e questo addio

Serbi ognora... il tuo pensier.

Ti conforta... i miei tormenti

Lascio in terra... e un fragil velo...

Ma non moro... vado in Cielo

I miei figli a riveder...

ARTURO

O mia sposa... ben dicesti!...

Tu non puoi quaggiù restar...

Devi in ciel, da cui scendesti,

Alma bella ritornar!...

MORNA, EDWIGE, RODWALDO, CORO

Ahi! spettacolo funesto!...

Come il pianto omai frenar?...

(Malvina spira.)

ARTURO

Ella è spenta!...

(Mettendo la destra sopra il cuore di Malvina.)

In vita io resto

La sua morte a vendicar!

FINE.

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti

Musica di Giuseppe Verdi – Roma, Teatro di Apollo, 1853

PERSONAGGI E INTERPRETI

IL CONTE DI LUNA	Giovanni Guicciardi (baritono)
LEONORA	Rosina Penco (soprano)
AZUCENA	Emilia Goggi (contralto)
MANRICO	Carlo Baucardè (tenore)
FERRANDO	Arcangelo Balderi (basso)
INES	Francesca Quadri (soprano)
RUIZ	Giuseppe Bazzoli (tenore)
UN VECCHIO ZINGARO	Raffaele Marconi (basso)
UN MESSO	Luigi Fani (tenore)

IL TROVATORE|*DRAMMA*|*IN QUATTRO PARTI*|Poesia di|SALVADORE CAMMARANO|Musica del|CAV. GIUSEPPE VERDI|DA RAPPRESENTARSI|NEL TEATRO DI APOLLO|Il Carnevale del 1852 in 1853| PARTE PRIMA – IL DUELLO|PARTE SECONDA – LA GITANA| PARTE TERZA – IL FIGLIO DELLA ZINGARA|PARTE QUARTA – IL SUPPLIZIO|ROMA, 1853|Presso Gio. Olivieri Tipogr. dell’Univ. Rom.|Con permesso.

Epoca di composizione: 1851-1852.

Prima rappresentazione: 19 gennaio 1853.

RIASSUNTO

PARTE PRIMA: IL DUELLO.

Una notte, nell'atrio del palazzo dell'Aliaferia, Ferrando racconta un'antica vicenda agli uomini che sono di guardia con lui. Il Conte di Luna era padre di due bambini, uno dei quali subì il maleficio di una zingara e s'ammalò. La zingara fu condannata al rogo, ma sua figlia si vendicò rubando il bambino. Il padre morì di dolore, invocando di non cessare le ricerche del figlio. Questo non fu più ritrovato vivo, ma sul luogo stesso dove era stata arsa la zingara furono rinvenute le ossa di un fanciullo (I, 1).

Nei giardini del palazzo, Leonora avanza accanto ad Ines e ricorda il primo incontro con l'uomo che ama: durante un torneo egli vinse e lei gli cinse il capo con il serto d'alloro; poi scoppiò la guerra e non lo rivide per molto tempo, ma una notte sentì il suono di un liuto sotto il balcone e udì pronunciare il suo nome, lei scese ed era lui. Ines la mette in guardia da tale passione, ma Eleonora risponde che vive per quell'amore e morirebbe se vi rinunciassse (I, 2). Poco distante, il Conte osserva il verone, intenzionato a dichiarare a Leonora il suo amore. Sente il suono di un liuto e vede lei che avanza nel buio (I, 3) e poi lo abbraccia. Alle loro spalle tuona la voce del trovatore che accusa la donna di infedeltà (I, 4). Lei giura d'amarlo e i due rivali s'allontanano per sfidarsi a duello (I, 5).

PARTE SECONDA: LA GITANA.

All'alba, in un accampamento di zingari in Biscaglia, Azucena e Manrico siedono accanto al fuoco. Lei inizia a cantare una triste canzone che è il ricordo incancellabile del momento in cui sua madre fu arsa viva. Al sorgere del sole tutti se ne vanno e Manrico le chiede di raccontargli l'intera storia. Lei dice che mentre sua madre era condotta al rogo, lei la seguiva con il figlio tra le braccia e quella le gridò di vendicarla. In seguito, lei rapì il figlio del Conte e si recò sul rogo, ma si sbagliò e gettò nel fuoco suo figlio. Manrico inorridisce e le chiede di chi sia figlio lui stesso. Azucena si scuote e risponde decisa che lui è figlio suo, allevato con amore. Persino dopo il duello lei ha rischiato la vita per salvare lui che s'era lasciato vincere dal rivale. Manrico risponde che in realtà avrebbe potuto ucciderlo, ma all'ultimo momento non l'aveva colpito. Lei gli ordina che, qualora si trovasse ancora in uno scontro con il Conte, deve vendicarla (II, 1). Arriva un messaggero e comunica che Castellor è stata conquistata e Leonora, convinta che Manrico sia morto in duello, sta per entrare in convento. Manrico scatta in piedi per partire, Azucena lo trattiene, ma lui fugge via (II, 2).

Nel frattempo il Conte di Luna si reca a Castellor per rapire Leonora (II, 3), ma quando lei si presenta giunge anche Manrico (II, 4) e Leonora fugge con lui (II, 5).

PARTE TERZA: IL FIGLIO DELLA ZINGARA.

Nell'accampamento del Conte si prepara l'attacco a Castellor (III, 1) e il Conte freme di gelosia per Leonora (III, 2). Giunge Ferrando con una zingara catturata nel campo (III, 3). Lui l'interroga e capisce che è Azucena (III, 4). Nel castello Manrico e Leonora stanno per sposarsi (III, 5), ma Ruiz dà la notizia dell'arresto di Azucena (III, 6) e Manrico corre a salvarla (III, 7).

PARTE QUARTA: IL SUPPLIZIO.

Leonora si reca alla torre dove è imprigionato Manrico (IV, 1). Incontra il Conte e implora pietà per il condannato a morte. Egli rifiuta e giura di portare a termine la sua vendetta. Lei offre la sua vita in cambio della libertà di Manrico e gli promette che sarà sua se le concede di vederlo per l'ultima volta. Il Conte accetta, incredulo ma felice. Di nascosto lei sugge il veleno e s'incammina verso la prigione (IV, 2) dove Manrico e Azucena sono rinchiusi insieme (IV, 3). Vedendola, lui gioisce, poi s'insospettisce: teme che l'amata si sia concessa al rivale e la maledice. Lei gli dice la verità e lui la stringe a sé mentre spira. Giunge il Conte e, indignato, ordina l'immediata esecuzione del rivale. Azucena, che si era appisolata, si sveglia e gli grida che quello è suo fratello. Il Conte inorridisce, lei s'accascia al suolo, rivolgendosi alla madre che, infine, è stata vendicata (s.u.).

IL TROVATORE

DRAMMA

IN QUATTRO PARTI

POESIA DI

SALVADORE CAMMARANO

MUSICA DEL

CAV. GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI APOLLO

IL CARNEVALE del 1852 in 1853

PARTI PRIMA — IL DUELLO

PARTI SECONDA — LA GITANA

PARTI TERZA — IL FIGLIO DELLA ZINGARA

PARTI QUARTA — IL SUPPLIZIO



ROMA 1853

Presso Gio. Olivieri Tipogr. dell'Univ. Rom.

Con permesso.

PERSONAGGI E INTERPRETI.

IL CONTE di luna,
Signor Giovanni Guicciardi.

LEONORA
Signora Rosina Penco.

AZUCENA
Signora Emilia Goggi.

MANRICO
Signor Carlo Baucardè.

FERRANDO
Signor Arcangelo Balderi.

INES
Signora Francesca Quadri.

RUIZ
Signor Giuseppe Bazzoli.

UN VECCHIO Zingaro
Signor Raffaele Marconi.

UN MESSO
Signor Luigi Fani.

CORI E COMPARSE
Famigliari del Conte, Uomini d'arme, Zingari, Damigelle.

*L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona.
Epoca dell'azione 1409.*

(Nota bene - Il Subbietto è tolto da un Dramma di Antonio Gargia Gutierrez, che porta lo stesso titolo)

Direttore di scena, *Giuseppe Cencetti.*
Primo Violino Direttore d'Orchestra, Cav. *Emilio Angelini.*
Maestro Istruttore dei Cori, *Pietro Dolfi.*
La 1a, 3a, e 4a scena è di *Bazzani*, la 2a di *Prampolini*, la 5a, 6a, 7a, e 8a, di *Fornari.*
Macchinista, *Eugenio Venier.*
Attrezzista, *Giovanni Celli.*
Il vestiario è di proprietà dell'Impresario *Jacovacci.*

AVVERTIMENTO

Il presente libretto essendo di esclusiva proprietà dell'editore Giovanni Ricordi, restano diffidati i sigg. Tipografi e Libraj di astenersi dalla ristampa dello stesso o dalla introduzione e vendita di ristampe non autorizzate dall'editore proprietario.

PARTE PRIMA.

IL DUELLO.

SCENA PRIMA.

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia: porta da un lato, che mette agli appartamenti del Conte di Luna.

Ferrando, e molti Famigliari del Conte, che giacciono presso la porta: alcuni Uomini d'arme che passeggiano in fondo.

FERRANDO (*Parla ai famigliari vicino ad assopirsi.*)

All'erta, all'erta: il Conte

N'è d'uopo attender vigilando; ed egli

Talor presso i veroni

Della sua vaga, intere

Passa le notti.

FAMIGLIARI

Gelosia le fiere

Serpi gli avventa in petto.

FERRANDO

Nel Trovator, che dai giardini muove

Notturmo il canto, d'un rivale a dritto

Ei teme.

FAMIGLIARI

Dalle gravi

Palpebre il sonno a discacciar, la vera

Storia ci narra di Garzia, germano

Al nostro Conte.

FERRANDO

La dirò: venite

Intorno a me (*I famigliari eseguono.*)

ARMIGERI

Noi pure... (*Accostandosi pur essi.*)

FAMIGLIARI

Udite, udite.

FERRANDO

Di due figli vivea, padre beato,

Il buon Conte di Luna:

Fida nutrice del secondo nato

Dormia presso la cuna.

Sul romper dell'aurora un bel mattino

Ella dischiude i rai,

E chi trova d'accanto a quel bambino?

CORO

Chi?... Favella... chi mai?

FERRANDO

Abbietta zingara, fosca vegliarda!...

Mostrava al tremito l'alma bugiarda;

E sul fanciullo, con viso arcigno,

L'occhio affigeva torvo, sanguigno!...

D'orror compresa è la nutrice...
Acuto un grido all'aura scioglie,
Ed ecco, in meno che il labbro il dice,
I servi accorrono in quelle soglie;
E fra minacce, urti e percosse
La rea discacciano, ch'entrarvi osò.

CORO

Giusto quei petti sdegno commosse;
L'insana vecchia lo provocò.

FERRANDO

Asserì che tirar dal fanciullino
L'oroscopo volea...
Bugiarda!... lenta febbre del meschino
La salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
Ei tremava la sera,
Il dì traeva in lamentevol pianto...
Avvelenato egli era (*Il coro inorridisce.*)
La delinquente perseguitata
Fu presa, e al rogo fu condannata:
Ma rimane la maledetta
Figlia, ministra di ria vendetta!...
Compì quest'empia nefando eccesso!...
Sparve il bambino... e si rinvenne
Mal spenta brace, nel sito stesso
Ove la zingara arsa un dì venne!...
E d'un fanciullo... ohimè!... l'ossame
Bruciato a mezzo, fumante ancor!

CORO

Oh scellerata!... oh donna infame!...
Del par m'investe ira ed orror!

ALCUNI

E il padre?

FERRANDO

Brevi e tristi giorni visse:
Pure ignoto del cor presentimento
Gli diceva, che spento
Non era il figlio; ed a morir vicino
Bramò che il Signor nostro a lui giurasse
Di non cessar le indagini... ah!... fur vane!

ARMIGERI

E di colei non si ebbe
Contezza mai?

FERRANDO

Nulla contezza... oh! dato
Mi fosse rintracciarla
Un dì!

FAMIGLIARI

Ma ravvisarla

Potresti?

FERRANDO

Calcolando

Gli anni trascorsi... lo potrei.

ARMIGERI

Sarebbe

Tempo presso la madre;

Senza pietà spedirla

FERRANDO

Alla madre?... È credenza che dimori

Ancor nel Mondo, dal supplizio tolta,

L'empia vegliarda, e quando il cielo è nero

In varie forme altrui si mostri.

CORO

É vero!

ALCUNI

Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!

In upupa o strige talora si muta!

ALTRI

In corvo tal altra: più spesso in civetta,

Sull'alba fuggente al par di saetta!

FERRANDO

Morì di paura un servo del Conte,

Che avea della zingara percossa la fronte!

(Tutti si pingono di superstizioso terrore.)

Apparve a costui d'un gufo in sembianza,

Nell'alta quiete di tacita stanza!

Con occhi lucenti guardava... guardava,

Il Cielo attristando con urlo feral!

Allor mezza notte appunto suonava... *(Suona mezza notte.)*

TUTTI

Ah! Donna perversa!... orrore mortal!

(Con subito soprassalto; odonsi alcuni tocchi di tamburo. Gli uomini d'armi accorrono in fondo; i famigliari tengonsi verso la porta.)

SCENA II.

Giardini nel palazzo: sulla destra marmorea scalinata che mette negli appartamenti. Dense nubi cuoprono la Luna.

Leonora ed Ines.

INES

Che più t'arresti?... l'ora è tarda; vieni.

Di te la regal donna

Chiese, l'udisti.

LEONORA

Un'altra notte ancora

Senza vederlo!

INES

Perigliosa fiamma

Tu nutri!... Oh come, dove

La primiera favilla

In te s'apprese?

LEONORA

Ne' tornei. V'apparve

Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo

Bruno e di stemma ignudo,

Sconosciuto guerrier che dell'agone

Gli onori ottenne. Al vincitor sul crine

Il serto io posi... D'aspra guerra il grido

Surse... nol vidi più!... come d'aurato

Sogno fuggente immago!... ed era volta

Lunga stagion... ma poi...

INES

Che avvenne!

LEONORA

Ascolta

Tacea la notte placida,

Bella d'un ciel sereno

La luna il viso argenteo

Lieto mostrava appieno

Quando suonar per l'aere,

Infino allor sì muto,

Dolci s'udiro e flebili

Gli accordi di un liuto

E versi malinconici

Un trovator cantò.

Versi di prece ed umile,

Qual d'uom che prega Iddio:

In quella ripeteasi

Un nome... Il nome mio!

Corsi al veron sollecita...

Egli era, egli era desso!...

Gioja provai che a ogni anima

Non è provar concesso!...

Al core, al guardo estatico

La terra un ciel sembrò!

INES

Quanto narrasti di turbamento

M'ha piena l'anima!... Io temo...

LEONORA

Invano!

INES

Dubbio, ma tristo presentimento
In me risveglia quest'uomo arcano!
Tenta obliarlo...

LEONORA

Che dici!... Oh basti!

INES

Cedi al consiglio dell'amistà...
Cedi...

LEONORA

Obliarlo!... Ah! tu parlasti
Voce, che intendere l'alma non sa.
Amor, che non può dirsi
Dalla mortal parola,
Amor, che intendo io sola
Il cor m'inebriò,
Il mio destin compirsi
Non può che a lui d'appresso...
S'io non vivrò per esso,
Per esso io morirò!

INES (*Da sé.*)

(Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò)
(*Ascendono agli appartamenti.*)

SCENA III

IL CONTE

Tace la notte. Immersa
Nel sonno è, certo, la regal Signora;
Ma veglia la sua dama... Oh! Leonora,
Tu desta sei; mel dice
Da quel verone tremolante un raggio
Della notturna lampa...
Ah!... l'amorosa vampa
M'arde ogni fibra... Ch'io ti vegga è d'uopo,
Che tu m'intenda... Vengo... a noi supremo
È tal momento...
(*Cieco d'amore avviassi alla gradinata... odonsi gli accordi di un liuto: egli si arresta.*)

Il Trovator! Io fremo!

LA VOCE DEL TROVATOR

Deserto sulla terra;
Col rio destino in guerra,
È sola speme un cor,
Al Trovator!
Ma se quel cor possiede,
Bello di casta fede,
Egli è d'ogni uom maggior.

Il Trovator!

CONTE

Oh detti, oh gelosia!

Non m'inganno... Ella scende!

(Si avvolge nel suo mantello.)

SCENA IV

Leonora, Conte.

LEONORA

(Correndo verso il Conte.)

Anima mia!

CONTE

(Che far?)

LEONORA

Più dell'usato

È tarda l'ora; io ne contai gl'istanti

Coi palpiti del core!... alfin ti guida

Pietoso amore alla tua sposa...

LA VOCE DEL TROVATORE

Infida!

(Esclama dal mezzo delle piante. Nel tempo stesso la luna mostrasi dai nugoli, e lascia scorgere una persona, di cui la visiera nasconde il volto.)

SCENA V

Manrico e detti.

LEONORA

Qual voce!... Ah, dalle tenebre

Tratta in errore io fui!

(Riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di Manrico.)

A te credei rivolgere

L'accento, e non a lui...

A te che l'anima mia

Sol chiede, sol desia

Io t'amo, il giuro, io t'amo

D'immenso, eterno amor!

CONTE

Ed osi?

MANRICO

(Ah, più non bramo!) (Sollevandola.)

CONTE

Avvampo di furor!

Se un vil non sei, discovriti

LEONORA

(Ohimè!)

CONTE

Palesa il nome

LEONORA

Deh, per pietà!... (*Sommessamente a Manrico.*)

MANRICO

Ravvisami,

Manrico io son

CONTE

Tu!... Come!

Insano, temerario!...

D'Urgel seguace, a morte

Dannato, ardisci volgerti

A queste regie porte?...

MANRICO

Che tardi?... or via le guardie

Appella, ed il rivale

Al ferro del Carnefice

Consegna.

CONTE

Il tuo fatale

Istante assai più prossimo

È, dissennato!... Vieni.

LEONORA

Conte!...

CONTE

Al mio sdegno vittima

È forza ch'io ti sveni...

LEONORA

Oh ciel!... t'arresta...

CONTE

Seguimi...

MANRICO

Andiam...

LEONORA

(Che mai farò?...

Un sol mio grido perdere

Lo potete!...) M'odi...

CONTE

No.

Di geloso amor sprezzato

Arde in me tremendo fuoco!

Il tuo sangue, o sciagurato,

Ad estinguerlo fia poco!

Dirgli, o folle, io t'amo; ardisti!... (*A Leonora.*)

Ei più vivere non può...

Un accento proferisti,

Che a morir lo condannò.

LEONORA

Un istante almen dia loco
Il tuo sdegno alla ragione...
Io, sol io di tanto fuoco
Son, purtroppo, la cagione!
Piombi, ah! piombi il tuo furore
Sulla rea che l'oltraggiò...
Vibra il ferro in questo core
Che se amar non vuol, non può.

MANRICO

Del superbo vana è l'ira;
Ei cadrà da me trafitto.
Il Mortal, che amor t'ispira
Dall'amor fu reso invitto.
La tua sorte è già compita...
L'ora omai per te suonò
Il suo core, e la tua vita
Il destino a me serbò.

(I due rivali si allontanano con le spade sguainate, Leonora cade priva di sentimento.)

FINE DELLA PRIMA PARTE.

PARTE SECONDA.

LA GITANA.

SCENA PRIMA.

Un deserto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia; nel fondo, tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori.

Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice, ed avvolto nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, cui figge immobilmente lo sguardo. Una banda di Zingari è sparsa all'intorno.

ZINGARI

Vedi? le fosche notturne spoglie

De' cieli sveste l'immensa volta;

Sembra una vedova che alfin si toglie

I bruni panni ond'era involta.

All'opra, all'opra. Dagli martella.

(Danno di piglio ai loro ferri di mestiere, al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle incudini, or uomini, or donne, e tutti in un tempo infine intuonano la cantilena seguente.)

Chi del Gitano i giorni abbellà?

La Zingarella

GLI UOMINI *(Alle donne, sostando un poco dal lavoro.)*

Versami un tratto: lena e coraggio

Il corpo e l'anima traggon dal bere.

(Le donne mescono ad essi in rozze coppe.)

TUTTI

Oh guarda, guarda! del sole un raggio

Batte più vivido nel tuo/mio bicchiere...

All'opra, all'opra... Dagli, martella...

Quale a voi/noi splende propizia stella?

La Zingarella.

AZUCENA *(Canta: gli Zingari le si fanno allato.)*

Stride la vampa, – la folla indomita

Corre a quel fuoco – lieta in sembianza;

Urli di gioja – d'intorno echeggiano...

Cinta di sgherri – donna s'avanza!

Sinistra splende – su' volti orribili

La tetra fiamma – che s'alza al ciel!

Stride la vampa – giunge la vittima

Nero - vestita – discinta e scalza!

Grido feroce – di morte levassi;

L'eco il ripete – di balza in balza!

Sinistra splende – su' volti orribili

La tetra fiamma – che s'alza al ciel!

ZINGARI

Mesta è la tua canzon!

AZUCENA

Del pari mesta

Che la storia funesta

Da cui tragge argomento!

(Rivolge il capo dalla parte di Manrico, e mormora cupamente.)

Mi vendica... mi vendica!

MANRICO

(L'arcana

Parola ognor!)

UN VECCHIO ZINGARO

Compagni, avanza il giorno:

A procacciarci un pan, su su!... scendiamo

Per le propinque ville.

UOMINI

Andiamo.

DONNE

Andiamo.

(Tutti scendono alla rinfusa giù per la china; tratto, tratto, e sempre a maggior distanza, odesi il loro canto.)

ZINGARI

(Chi del Gitano i giorni abbella?

La Zingarella!

MANRICO *(Sorgendo.)*

Soli or siamo: deh narra

Quella storia funesta

AZUCENA

E tu la ignori?

Tu pur!... Ma giovinetto i passi tuoi

D'ambizion lo sprone

Lungi traeva!... Dell'ava il fine acerbo

È quella storia... La incolpò superbo

Conte di veneficio, onde asseria

Spento un bambin suo figlio... Essa bruciata

Su rogo infame venne!

MANRICO

Ahi! sciagurata!

AZUCENA

Condott'Ell'era in ceppi, al suo destin tremendo

Col figlio... teco in braccio io la seguì piangendo

Infino ad essa un varco tentai, ma invano, aprirmi...

Invan tentò la misera fermarsi, e benedirmi!

Che, tra i più duri oltraggi, pungendola coi ferri,

Al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!...

Allor, con tronco accento, mi vendica! esclamò...

Quel detto un eco eterno in questo cor lasciò.

MANRICO

La vendicasti?

AZUCENA

Il figlio giunsi a rapir del Conte;

Lo trascinai qui meco... le fiamme ardean già pronte.

MANRICO

Le fiamme?... oh ciel!... tu forse?...

AZUCENA

Ei distruggeasi in pianto...

Io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...

Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno, apparve

La vision feroce di spaventose larve!...

Gli sgherri ed il supplizio!... la madre smorta in volto...

Scalza, discinta!... il grido, il noto grido ascolto...

Mi vendica!... la mano convulsa tendo... stringo

La vittima... nel foco la traggo, la sospingo!...

Cessa il fatal delirio... l'orrida scena fugge...

La fiamma sol divampa, e la sua preda strugge!

Pur volgo intorno il guardo, e innanzi a me vegg'io

Dell'empio Conte il figlio!...

MANRICO

Ah! come?

AZUCENA

Il figlio mio,

Mio figlio avea bruciato!

MANRICO

Che dici! quale orror!

AZUCENA

Sul capo mio le chiome sento drizzarmi, ancor!

(Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio; Manrico ammutisce, colpito d'orrore, di sorpresa. Momenti di silenzio.)

MANRICO

Non son tuo figlio?... E chi son io, chi dunque?...

AZUCENA

Tu sei mio figlio!

(Con sollecitudine di chi cerca emendare involontario fallo.)

MANRICO

Eppur dicesti...

AZUCENA

Ah!... forse...

Che vuoi!... Quando al pensier s'affaccia il truce

Caso, lo spirto intenebrato pone

Stolte parole sul mio labbro... Madre,

Tenera madre non m'avesti ognora!

MANRICO

Potrei negarlo?

AZUCENA

A me, se vivi ancora,

Non dei? Notturna, nei pugnati campi

Di Pelilla, ove spento

Fama ti disse, a darti

Sepoltura non mossi? La fuggente

Aura vital non iscovrì nel seno
Non ti arrestò materno affetto?... E quante
Cure non spesi a risanar le tante
Ferite!...

MANRICO

Che portai quel dì fatale... *(Con nobile orgoglio.)*
Ma tutte qui, nel petto!... Io sol, fra mille
Già sbandati, al nemico
Volgendo ancor la faccia!... Il rio de-Luna
Su me piombò col suo drappello, io caddi...
Però da forte io caddi...

AZUCENA

Ecco mercede

Ai giorni, che l'infame
Nel singolar certame
Ebbe salvi da te!... qual ti accecava
Strana pietà per esso?

MANRICO

Oh madre!... non saprei dirlo a me stesso!
Mal reggendo all'aspro assalto,
Ei già tocco il suolo avea:
Balenava il colpo in alto
Che trafiggerlo dovea...
Quando arresta un moto arcano
Nel discender, questa mano...
Le mie fibre acuto gelo
Fa repente abbrividir!
Mentre un grido vien dal cielo,
Che mi dice: non ferir!

AZUCENA

Ma nell'alma dell'ingrato
Non parlò del ciel l'accento!
Oh se ancor ti spinge il fato
Contro il crudo in dubbio evento
Compi, o figlio, il cenno mio,
Spegni: ah! spegni allor quel rio...
Di vendetta ultima brama
Sorga, accenda il tuo furor...
Sino all'elsa questa lama
Vibra, immergi all'empio in cor.
(Odesi un prolungato suono di corno.)

MANRICO

L'usato messo Ruiz invia!...
Forse... *(Dà fiato anch'esso al corno che tiene ad armacollo.)*

AZUCENA

Mi vendica! *(Resta concentrata, quasi inconsapevole di ciò che succede.)*

SCENA II.

Messo, e Detti.

MANRICO

Inoltra il piè. *(Al Messo.)*

Guerresco evento, dimmi, seguìa?

MESSO

Risponda il foglio che reco a te

(Porgendo il foglio, che Manrico legge.)

MANRICO

« In nostra possa è Castellor; ne dei,

» Finchè Urgel non vi riede

» Vigilar le difese. Ove ti è dato,

» Affrettati a venir. Giunta la sera

» Tratta in inganno di tua morte al grido,

» Per sempre in ermo impenetrabil loco

» Fuggirà Leonora.) Oh giusto Cielo!

(Con dolorosa esclamazione.)

AZUCENA

Che fia! *(Scuotendosi.)*

MANRICO *(Al Messo.)*

Veloce scendi la balza

E d'un cavallo a me provvedi...

MESSO

Corro...

AZUCENA

Manrico!... *(Frapponendosi.)*

MANRICO

Il tempo incalza...

Vola; m'aspetta del colle a' piedi. *(Il messo parte affrettatamente.)*

AZUCENA

E speri, e vuoi?

MANRICO

(Perderla!... Oh ambascia!...

Ah no; è impossibile!)

AZUCENA

(È fuor di sè!)

MANRICO

Addio *(Postosi l'elmo sul capo, ed afferrando il mantello.)*

AZUCENA

No... ferma... odi...

MANRICO

Mi lascia...

AZUCENA

Ferma... Son io che parlo a te! *(Autorevole.)*

Perigliarti ancor languente

Per cammin deserto ed ermo!...

Le ferite vuoi, demente!
Riaprì del petto infermo?
No, soffrirlo non poss'io...
Il tuo sangue è sangue mio!...
Ogni stilla che ne versi
Tu la spremi dal mio cor!

MANRICO

Un momento può involarmi
Il mio ben, la mia speranza!...
No, che basti ad arrestarmi
Niuno in terra avrà possanza...
Ah!... mi sgombra, o madre i passi...
Guai per te, se io qui restassi!...
Tu vedresti a piedi tuoi
Spento il figlio di dolor!
(*Si allontana, indarno trattenuto da Azucena.*)

SCENA III.

Antico edificio in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte.
Il Conte Ferrando ed alcuni seguaci inoltrandosi cautamente, ed avviluppati nei loro mantelli.

CONTE

Tutto è deserto; nè per l'aura ancora
Suona l'usato carne...
In tempo io giungo!

FERRANDO

Ardita opra, o Signore,

Imprendi.

CONTE

Ardita, e qual furente amore
Ed irritato orgoglio
Chiesero a me. Spento il rival, caduto
Ogni ostacol sembrava a' miei desiri:
Novello, in questo asil, ella ne appresta...
Il vedi!... (*Indicando l'edificio.*) Ah no, non fia
D'altri Leonora mai!... Leonora è mia!
Il balen del suo sorriso
D'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
Nuovo infonde in me coraggio!...
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo
Le favelli in mio favor!
Sperda il sole d'un suo sguardo
La tempesta del mio cor.
(*Odesi il rintocco de' bronzi.*)
Qual suono!... oh ciel!...

FERRANDO

La squilla
 Vicina l'ora annunzia!...
 CONTE
 Ah pria che varchi
 La soglia si rapisca!...
 FERRANDO
 Oh bada!
 CONTE
 Taci!...
 Non odo... andate... Di quei faggi all'ombra
 Celatevi... *(Ferrando e gli altri seguaci si allontanano.)*
 Ah fra poco
 Mia diverrà!... Tutto m'investe un fuoco!
(Ansio, guardingo osserva dalla parte onde deve venire Leonora, mentre Ferrando e i seguaci discorrono sottovoce.)
 FERRANDO e SEGUACI
 Ardire!... Andiam... celiamoci
 Tra l'ombre nel mister
 Ardire!... Andiam... silenzio...
 Si compia il suo voler!
 CONTE *(Nell'eccesso del furore.)*
 Ora per me fatale
 I tuoi momenti affretta:
 La gioja che mi aspetta,
 Gioja mortal non é.
 Invano all'amor mio
 S'oppone un core altero...
 Non puote il Mondo intero,
 Donna, rapirti a me.
(Raggiunge i suoi nell'interno.)
 CORO *(Interno.)*
 Ah!... se l'error t'ingombra,
 O figlia d'Eva, i rai,
 Presso a morir, vedrai
 Che un'ombra, un sogno fu;
 Anzi del sogno un'ombra
 La speme di quaggiù.
 Vieni; a tranquilla stanza
 Il tuo destin ti chiama;
 Pace, che ogn'altro brama,
 Pose qui solo il piè.
 Or vieni, e la speranza
 Rieda, ch'è morta in te.

SCENA IV.

Leonora con Seguito Muliebre, Ines, poi il Conte Ferrando, Seguaci, indi Manrico.

LEONORA

Perchè piangete?

INES

Ah!... dunque

Tu per sempre ne lasci!

LEONORA

O dolci amiche.

Un riso, una speranza, un fior la terra

Non ha per me! Degg'io

In questo asil remoto! ad ogni incauto

Sguardo celarmi ognor e i mesti giorni

Trar nel dolor, che il mio perduto bene

Destommi eterno in cor!... Tergete i rai...

Il mio destin si compia! (*Incamminandosi.*)

CONTE (*Irrompendo ad un tratto.*)

No, giammai...

DONNE

Il Conte!

LEONORA

Giusto ciel!

CONTE

Per te non avvi

Altro destin che Imen...

DONNE

Cotanto ardia!...

LEONORA

Insano!... e qui venisti?...

CONTE

A farti mia

(*E sì dicendo, scagliasi verso di Leonora crede impadronirsi di lei, ma fra esso e la preda trovasi, qual fantasma sorto di sotterra, Manrico... Un grido universale irrompe.*)

LEONORA

E deggio... e posso crederlo?...

Ti veggo a me d'accanto!

È questo un sogno, un'estasi,

Un soyrumano incanto!

Non regge a tanto giubilo,

Rapito, il cor, sorpreso!...

Sei tu dal ciel disceso,

O in ciel son io con te?

CONTE

Dunque gli estinti lasciano

Di morte il regno eterno!

A danno mio rinunzia

Le prede sue l'averno!...

Ma se non mai si fransero

De' giorni tuoi gli stami,

Se vivi, e viver brami,
Fuggi da lei, da me.
MANRICO
Nè m'ebbe il ciel, nè l'orrido
Varco infernal sentiero...
Infami sgherri vibrano
Colpi mortali, è vero!
Potenza irresistibile
Hanno de' fiumi l'onde!...
Ma gli empj un Dio confonde!...
Quel Dio soccorse a me!

DONNE
Il cielo, in cui fidasti,
Pietade avea di te.

FERRANDO
Tu col destin contrasti (*Al Conte.*)
Suo difensore egli è.

SCENA V.

Ruiz seguito da lunga tratta d'armati, e detti.

RUIZ
Urgel viva!

MANRICO
Miei prodi guerrieri!...

RUIZ
Vieni...

MANRICO
Donna, mi segui. (*A Leonora.*)

CONTE
E tu sperì?... (*Opponendosi.*)

LEONORA
Oh!...

MANRICO
T'arretra... (*Al Conte.*)

CONTE
Involarmi costei!...

No! (*Sguainando la spada.*)

RUIZ e ARMATI
Vaneggia! (*Accerchiando il Conte.*)

FERRANDO e SEGUACI
Che tenti, signor! (*Il Conte è disarmato da quei di Ruiz.*)

CONTE
Di ragione ogni lume perdei! (*Con gesti ed accenti di maniaco furore.*)

LEONORA
(M'atterrisce!...)

CONTE

Ho le furie nel cor!

SEGUACI DI RUIZ

Vieni: è lieta la sorte per te (*A Manrico.*)

SEGUACI DEL CONTE

Cedi: or ceder viltade non é. (*Al Conte.*)

(*Manrico tragge seco Leonora. Il Conte è respinto. - Cala la tela.*)

FINE DELLA SECONDA PARTE.

PARTE TERZA.
IL FIGLIO DELLA ZINGARA.
SCENA PRIMA.

Accampamento - A destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando. Da lungi torreggia Castellor.

Scolte di uomini d'arme da per tutto: altri giuocano, altri fabbricano le armi, altri passeggiano: poi Ferrando dal padiglione del Conte.

ALCUNI UOMINI D'ARME

Or co' dadi, ma fra poco
Giuocherem ben altro giuoco!
Questo acciar, dal sangue or terso,
Fia di sangue in breve asperso!

(Odoni strumenti guerrieri: tutti si volgono là, dove si avanza il suono.)

ALCUNI

Il soccorso dimandato!

(Un grosso drappello di balestrieri, in completa armatura, traversa il campo.)

ALTRI

Han l'aspetto del valor!

TUTTI

Più l'assalto ritardato
Or non fia di Castellor.

FERRANTE

Sì, prodi amici: al dì novello è mente
Del Capitan, la rocca
Investir da ogni parte.
Colà pingue bottino
Certezza è rinvenir, più che speranza.
Si vinca: è nostro.

UOMINI D'ARME

Tu c'inviti a danza.

TUTTI

Squilli, echeggi la tromba guerriera,
Chiami all'armi, alla pugna, all'assalto
Fia domani la nostra bandiera
Di quei merli piantata sull'alto.
No, giammai non sorrise vittoria
Di più liete speranze finor!...
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,
Ivi opima la preda, e l'onor!
(Si disperdono.)

SCENA II.

Il Conte.

Il CONTE, uscito dalla tenda, volge uno sguardo bieco a Castellor.
In braccio al mio rival!... questo pensiero

Come persecutor demone ovunque
M'insegue! In braccio al mio rival!... Ma corro,
Surta appena l'aurora
Io corro a separarvi... Oh Leonora!
(*Odesi tumulto.*)

SCENA III.

Ferrando, e detto.

CONTE

Che fu?

FERRANDO

D'appresso il campo

Si aggirava una zingara: sorpresa

Da' nostri esploratori,

Si volse in fuga: essi, a ragion temendo

Una spia nella trista,

L'inseguir...

CONTE

Fu raggiunta?

FERRANDO

E presa.

CONTE

Vista

L'hai tu?

FERRANDO

No: della scorta

Il condottier m'apprese

L'evento.

(*Tumulto più vicino.*)

CONTE

Eccola.

SCENA IV.

Detti, Azucena con le mani avvinte, è trascinata dagli esploratori: un codazzo d'altri Soldati.

ESPLORATORI

Innanzi, iniqua, innanzi...

AZUCENA

Aita! Mi lasciate... Oh! furibondi,

Che mal fec' io?

CONTE

Si appressi

(*Azucena è tratta innanzi al Conte.*)

A me rispondi,

E trema dal mentir.

AZUCENA

Chiedi.

CONTE

Ove vai!

AZUCENA

No! so

CONTE

Che!...

AZUCENA

D'una zingara è costume

Muover senza disegno

Il passo vagabondo,

Ed è suo tetto il ciel, la patria il Mondo.

CONTE

E vieni?

AZUCENA

Da Biscaglia, ove finora

Le sterili montagne ebbi ricetto.

CONTE

(Da Biscaglia!)

FERRANTE

(Che intesi!... Oh qual sospetto!)

AZUCENA

Ivi povera vivea

Pur contenta del mio stato.

Sola speme un figlio avea...

Mi lasciò!... M'oblia, l'ingrato!

Io, deserta, vado errando

Di quel figlio ricercando,

Di quel figlio, che al mio core

Pene orribili costò!

Qual per esso provo amore

Madre in terra non provò!

FERRANTE

(Il suo volto!)

CONTE

Dì; traesti

Lunga etade fra quei monti?

AZUCENA

Lunga, sì.

CONTE

Rammenteresti

Un fanciul, prole di conti,

Involato al suo castello,

Son tre lustri, e tratto quivi?

AZUCENA

E tu, parla... sei?...

CONTE

Fratello
 Del rapito.
 AZUCENA
 (Ah!)
 FERRANTE
 (Sì!)
 CONTE
 Ne udivi
 Mai novella?
 AZUCENA
 Io!... No... Concedi
 Che del figlio l'orme io scuopra.
 FERRANTE
 Resta, iniqua...
 AZUCENA
 (Ohimè?...)
 FERRANTE
 Tu vedi
 Chi l'infame, orribil opra
 CONTE
 Finisci
 FERRANTE
 È dessa!...
 AZUCENA
 (Taci) *(Piano a Ferrando.)*
 FERRANTE
 È dessa, che il bambino
 Arse!
 CONTE
 Ah perfida!
 CORO
 Ella stessa!
 AZUCENA
 Ei mentisce...
 CONTE
 Al tuo destino
 Or non fuggi
 AZUCENA
 Deh!...
 CONTE
 Quei nodi
 Più stringete
 AZUCENA
 Oh Dio!... oh Dio!...
 CORO
 Urla pure.
 AZUCENA

E tu non m'odi,
O Manrico, o figlio mio?...
Non soccorri all'infelice
Madre tua?

CONTE

Sarebbe ver?

FERRANTE

Trema...

CONTE

Oh sorte!... in mio poter?

AZUCENA

Deh, rallentate, o barbari,
Le acerbe mie ritorte...
Questo crudel supplizio
È prolungata morte!...
D'iniquo genitore
Empio figliuol peggiore,
Trema!... V'è il ciel pe' miseri,
E il ciel ti punirà.

CONTE

Tua prole, o turpe zingara,
Colui, quel traditore?...
Potrò col tuo supplizio
Ferirlo in mezzo al core!
Gioja m'inonda il petto,
Cui non esprime il detto!...
Meco il fraterno cenere
Piena vendetta avrà!

FERRANTE, e CORO

Infame pira sorgere,
Empia, vedrai tra poco...
Nè solo tuo supplizio
Sarà l'orrendo fuoco!...
Di sangue un capo intriso
Balzar vedrai reciso!...
Inorridir pel figlio
L'anima tua dovrà!

(Al cenno del Conte i soldati traggono seco loro Azucena. Egli entra nella sua tenda, seguito da Ferrando.)

SCENA V.

Sala in Castellor con verone in fondo.
Manrico - Leonora - Ruiz.

LEONORA

Quale d'armi fragore
Poc'anzi intesi!

MANRICO

Alto è il periglio... vano
Dissimularlo fora!
Alla novella aurora
Assaliti saremo...

LEONORA

Ohimè!... che dici!...

MANRICO

Ma de nostri nemici
Avremo vittoria... Pari
Abbiamo al loro ardir, brando e coraggio.
Tu vè, (*A Ruiz.*) le belliche opre,
Nell'assenza mia breve, a te commetto.
Che nulla manchi. (*Ruiz parte.*)

SCENA VI.

Manrico – Leonora.

LEONORA

Di qual tetra luce
Il nostro imen risplende!

MANRICO

Il presagio funesto,
Deh, sperdi; o cara!...

LEONORA

E il posso?

MANRICO

Amor... sublime amore,
In tal istante, ti favelli al core.
Ah; sì, ben mio, coll'essere
Io tuo, tu mia consorte,
Avrò più l'anima intrepida,
Il braccio avrò più forte.
Ma pur, se nella pagina
De' miei destini è scritto
Ch'io resti tra le vittime,
Dal ferro ostil trafitto.
Tra quelli estremi aneliti
A te il pensier verrà,
E solo in ciel precederti
La morte a me parrà.
(*In questo odesi un suono interno.*)

A 3

L'onda de' suoni mistici
Pura discende al cor!...
Vieni: ci schiude il Tempio
Gioje di casto amor!

(Mentre s'avviano giubilanti, Ruiz sopraggiunge frettoloso.)

RUIZ

Manrico?...

MANRICO

Che?...

RUIZ

La zingara,

Vieni, tra ceppi mira...

MANRICO

Oh Dio!...

RUIZ

Per man de' barbari

Accesa è già la pira...

MANRICO

Oh ciel!... mie membra oscillano...

Nube mi cuopre il ciglio!

(Accostandosi al verone.)

LEONORA

Tu fremiti!...

MANRICO

E il deggio!... Sappilo,

Io son...

LEONORA

Chi mai?

MANRICO

Suo figlio!...

Ah vili!... il rio spettacolo

Quasi il respir m'invola...

Raduna i nostri... affrettati,

Qui... va... torna... vola! *(Ruiz parte.)*

Di quella pira l'orrendo fuoco

Tutte le fibre m'arse, avvampò!...

Empj spegnetela, o ch'io, tra poco,

Col sangue vostro la spegnerò!...

Era già figlio prima d'amarti,

Non può frenarmi il suo martir!...

Madre infelice corro a salvarti,

O teco almeno corro a morir!

LEONORA

Non reggo a colpi tanto funesti...

Oh quanto meglio saria morir.

(Ruiz torna con armati.)

RUIZ e ARMATI

All'armi, all'armi!... Eccone presti

A pagnar teco, teco a morir.

(Manrico parte frettoloso, seguito da Ruiz e dagli armati; mentre odesi dall'interno fragor di armi e di bellici strumenti.)

FINE DELLA PARTE TERZA.

PARTE QUARTA.

IL SUPPLIZIO.

SCENA PRIMA.

Un'ala del palazzo dell'Aliaferia: all'angolo una torre, con finestre assicurate da spranghe di ferro.
Notte oscurissima.

Si avanzano due persone ammantellate: sono Ruiz – Eleonora.

RUIZ (*Sommessamente.*)

Siam giunti: ecco la torre, ove fu tratto
Prigionier l'infelice... ah già ogni speme
A lui fu tolta!

LEONORA

Vanne...

Lasciami, nè timor di me ti prenda...
Salvarlo io potrò forse (*Ruiz si allontana.*)
Timor di me?... sicura,
Presta è la mia difesa! In questa oscura
Notte ravvolta, presso a te son io,
E tu nol sai!... Gemente
Aura che intorno spira,
Deh, pietosa gli arreca i miei sospiri.
D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente,
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza;
Lo desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor!...
Ma, deh, non dirgli, improvido,
Le pene del mio cor! (*Suona la campana.*)

VOCI INTERNE

(Ah! pietade d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno:
Ah! pietade di lei che si avvicina
Allo splendor dell'immortal soggiorno.)

LEONORA

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Riempion quest'aere di cupo terrore!...
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al core...
Sull'orrida torre, ah! par che la morte
Con ali di tenebre librando si va!...
Ahi! forse dischiuse gli fian queste porte
Sol quando cadavere già freddo ei sarà!

(Rimane assorta: dopo qualche momento scuotesi, ed è in procinto di partire allorchè viene dalla torre un gemito, e quindi un mesto suono: Ella si ferma.)

MANRICO (*Di dentro.*)

(Ah, che la morte ognora
È tarda nel venir
A chi desìa morir!...
Addio Leonora!)

LEONORA

Oh ciel!... sento mancarmi

VOCI INTERNE

(Ah, pietade d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Ah pietade di lei che si avvicina
Allo splendor dell'immortal soggiorno!)

MANRICO (*Dalla Torre.*)

(Sconto col sangue mio
L'amor che posi in te!...
Non ti scordar di me,
Leonora, addio!)

LEONORA

Di te, di te scordarmi!...
Tu vedrai che amore in terra
Mai non fu del mio più forte:
Vinse il fato in aspra guerra.
Vincerà la stessa morte: –
O col prezzo di mia vita
La tua vita io salverò,
O con te per sempre unita
Nella tomba io scenderò!

SCENA II.

S'apre una porta, n'esce il Conte ed alcuni seguaci. Leonora si pone in disparte.

CONTE

Udiste? Come albeggi
La scure al figlio ed alla madre il rogo.
(*I seguaci entrano per un piccolo uscio nella torre.*)
Giusto è il rigor: perversa stirpe è questa,
D'ogni delitto piena... Ed essa l'ama!...
Donna per me funesta!... Ov'ella è mai?
Ripreso Castellor, di lei contezza
Non ebbi, e furo indarno
Tante ricerche e tante!...
Oh!... dove sei crudele?...

LEONORA

A te d'innante

CONTE

Qual voce!... Come!... tu, donna?...

LEONORA

Il vedi

CONTE

A che venisti!

LEONORA

Egli è già presso

All'ora estrema, e tu lo chiedi?

CONTE

Osar potresti?...

LEONORA

Ah, sì per esso

Pietà domando...

CONTE

Che!... tu deliri!

Io del rivale sentir pietà!

LEONORA

Clemente il Nume a te l'inspira...

CONTE

È sol Vendetta mio Nume... v'è

(Leonora si getta disperata alle sue piante.)

LEONORA

Mira, di acerbe lagrime

Spargo al tuo piede un rio:

Non basta il pianto? svenami,

Ti bevi il sangue mio...

Calpesta il mio cadavere,

Ma salva il Trovator!

CONTE

Ah!... dell'indegno rendere

Vorrei peggior la sorte...

Fra mille atroci spasimi

Centuplicar sua morte...

Più l'ami; e più terribile

Divampa il mio furor!

(Vuol partire, Leonora si avvicicchia ad esso.)

LEONORA

Conte...

CONTE

Né cessi?...

LEONORA

Grazia!...

CONTE

Prezzo non avvi alcuno

Ad ottenerla... scostati...

LEONORA

Uno ve n'ha... sol uno!...

Ed io te l'offro.

CONTE

Spiegati,
Qual prezzo di?

LEONORA

La mano! *(Stendendo la sua destra con dolore.)*

CONTE

Ciel!... tu dicesti?

LEONORA

Credimi;

Mai non promisi invano.

CONTE

È sogno il mio?

LEONORA

Dischiudimi

La via tra quelle mura...

Che mi oda... che la vittima

Fugga e son tua.

CONTE

Lo giura.

LEONORA

Lo giuro al Ciel, che l'anima

Tutta mi scerne!

CONTE

Olà.

(Correndo all'uscio della torre. Si presenta un Custode: mentre il Conte le parla all'orecchio Leonora resta innanzi.)

LEONORA

M'avrai, ma fredda, esanime

Spoglia!

CONTE

Colui vivrà. *(A Leonora, tornando.)*

LEONORA

(Vivrà!... Contende il giubilo

(Alzando gli occhi, cui fan velo lagrime di letizia.)

I detti a me, Signore...

Ma coi frequenti palpiti

Mercè ti rende il core!...

Ora il mio fine, impavida,

Piena di gioja attendo...

Dirgli potrò, morendo

Salvo tu sei per me!) *(Da sé.)*

CONTE

Fra te che parli?... ah! volgimi,

Volgimi il detto ancora,

O mi parrà delirio

Quanto ascoltai finora...

Tu mia!... tu mia!... ripetilo,

Il dubbio cor serena...

Ah!... che io lo credo appena,
Udendolo da te!

LEONORA

Andiam.

CONTE

Giurasti... Pensaci!

LEONORA

È sacra la mia fe!

(Entrano nella torre.)

SCENA III.

Orrido carcere: in un canto finestra con inferriata; porta nel fondo: smorto fanale, pendente dalla volta.

Azucena giacente sopra una specie di rozza coltre. Manrico seduto a lei d'appresso.

MANRICO

Madre?... Non dormi!

AZUCENA

L'invocai più volte,

Ma fugge il sonno a queste luci... Prego.

MANRICO

L'aura fredda, è molesta

Alle tue membra forse?

AZUCENA

No; da questa

Tomba di vivi sol fuggir vorrei

Perchè sento il respiro soffocarmi.

MANRICO

Fuggir! *(Torcendosi le mani.)*

AZUCENA

Non attristarti; *(Sorgendo.)*

Far di me strazio non potranno i crudi!

MANRICO

Ahi, come!

AZUCENA

Vedi?... le sue fosche impronte

M'ha già stampate in fronte

Il dito della morte!

MANRICO

Ahi!

AZUCENA

Troveranno

Un cadavere muto, gelido!... anzi

Uno scheletro!...

MANRICO

Cessa!

AZUCENA

Non odi?... gente appressa...
I carnefici son... vogliono al rogo
Trarmi!... Difendi la tua madre!...
MANRICO

Alcuno.

Ti rassicura, qui non volge...
AZUCENA

Il rogo!...

Parola orrenda!
MANRICO

Oh madre!... oh madre!

AZUCENA

Un giorno

Turba feroce l'ava tua condusse
Al rogo... Mira la terribil vampa!...
Ella m'è tocca già!... già l'arso crine
Al ciel manda faville!...
Osserva le pupille
Fuor dell'orbita lor! ahi!... chi mi toglie...
A spettacol sì atroce! (*Cadendo tutta convulsa tra le braccia di Manrico.*)

MANRICO

Se mi ami ancor, se voce
Di figlio ha possa di una madre in seno,
Ai terrori dell'alma
Oblío cerca nel sonno, e posa e calma.
(*La conduce presso la Coltre.*)

AZUCENA

Sì, la stanchezza m'opprime o figlio...
Alla quiete io chiudo il ciglio...
Ma se del rogo arder si veda
L'orrida fiamma destami allor!

MANRICO

Riposa, o Madre; il ciel conceda
Men triste immagini al tuo sopor.

AZUCENA

Ai nostri monti ritorneremo...
L'antica pace ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò!

MANRICO

Riposa o madre, io prono e muto
La mente al cielo rivolgerò.

(*Azucena si addormenta. Manrico resta genuflesso ed accanto a lei.*)

SCENA ULTIMA.

Si apre la porta ed entra Leonora, gli anzidetti, in ultimo il Conte con seguito di Armati.

MANRICO

Ciel!... non m'inganno!... quel fioco lume...

LEONORA

Son io, Manrico...

MANRICO

Oh, mia Leonora!

Ah, mi concedi, pietoso Nume,

Gioia sì grande anzi ch'io mora?

LEONORA

Tu non morrai... vengo a salvarti...

MANRICO

Come!... a salvarmi?... fia vero!

LEONORA

Addio...

Tronca ogni indugio... t'affretta... parti...

MANRICO

E tu non vieni?

LEONORA

Restar degg'io!...

MANRICO

Restar!

LEONORA

Deh fuggi!

MANRICO

No.

LEONORA

Guai se tardi! *(Cercando di trarlo verso l'uscio.)*

MANRICO

No...

LEONORA

La tua vita!...

MANRICO

Io la disprezzo...

Pur... figgi, o donna, in me gli sguardi!

Da chi l'avesti? ed a qual prezzo?...

Parlar non vuoi?... balen tremendo!...

Dal mio rivale!... intendo... intendo!...

Ha, questa infame l'amor venduto...

Venduto un core che mio giurò

LEONORA

Ahi, come l'ira ti rende cieco!...

Ahi, quanto ingiusto, crudel sei meco!...

Ti arrendi... fuggi, o sei perduto,

O il ciel soltanto salvarti può *(Leonora è caduta ai piedi di Manrico.)*

AZUCENA *(Dormendo.)*

Ai nostri monti ritorneremo...

L'antica pace ivi godremo, ...

Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò.

MANRICO

Ti scosta...

LEONORA

Non respingermi...

Vedi? languente oppressa,

Io manco.

MANRICO

Và... ti abbomino...

Ti maledico...

LEONORA

Ah, cessa!

Non d'imprecar, di volgere

Per me la prece a Dio

È questa l'ora!

MANRICO

Un brivido

Corse nel petto mio!

LEONORA

Manrico!... (*Cade boccone.*)

MANRICO

(*Accorrendo a sollevarla.*)

Donna, svelami...

Narra...

LEONORA

Ho la morte in seno

MANRICO

La morte!...

LEONORA

Ah, fu più rapida

Ch'io non pensava... almeno

Presso te spiro!

MANRICO

Oh fulmine!

LEONORA

Senti! la mano è gelo...

Ma qui... qui foco orribile

Arde!... (*Torcendosi il petto.*)

MANRICO

Che festi... oh cielo!

LEONORA

Prima che di altri vivere!

Io voglio tua morir...

MANRICO

Insano! e sì bell'anima

Osava maledir!...

LEONORA

Più non resisto!...

MANRICO

Ahi misera!... (*Entra il Conte arrestandosi sulla soglia.*)

LEONORA

Ecco l'istante... io moro...

Manrico!... (*Stringendogli la destra in segno d'addio.*)

Or la tua grazia,

Padre del cielo, imploro.

MANRICO

Insano!... e sì bell'anima

Osava maledir!

LEONORA

Prima che di altri vivere,

Io voglio tua morir! (*Spira.*)

CONTE

(Ah, volle me deludere,

E per costui morir!)

CONTE

Sia tratto al ceppo (*Indicando agli Armati Manrico*)

MANRICO

Madre!... oh Madre, addio (*Parte tra gli armati.*)

AZUCENA (*Destandosi.*)

Manrico?... Ov'è mio figlio?

CONTE

A morte ei corre.

AZUCENA

Ah ferma!... m'odi...

CONTE

(*Trascinando Azucena presso la finestra.*)

Vedi?

AZUCENA

Cielo!...

CONTE

È spento!...

AZUCENA

Egli era tuo fratello!...

CONTE

Ei!... quale orror!

AZUCENA

Sei vendicata, o madre!

(*Cade ai piedi della finestra.*)

CONTE

E vivo ancor! (*Inorridito.*)

FINE DEL DRAMMA.

VIRGINIA

Tragedia lirica in tre atti

Musica di Saverio Mercadante – Napoli, Real Teatro San Carlo, 1866

PERSONAGGI E INTERPRETI

VIRGINIO	Francesco Pandolfini (baritono)
VIRGINIA	Marcella Lotti Della Santa (soprano)
APPIO	Raffaele Mirate (tenore)
ICILIO	Giorgio Stigelli (tenore)
MARCO	Marco Arati (basso)
TULLIA	Adelaide Morelli (soprano)
VALERIO	Giuseppe Menni (tenore)
UBALDO	Alessandro Giacchini (tenore)

VIRGINIA|*TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI*|POESIA|DI SALVATORE CAMMARANO|MUSICA DEL MAESTRO|CAV.
SAVERIO MERCADANTE|DA RAPPRESENTARSI|AL REAL TEATRO SAN CARLO|*Nella Primavera del 1866*|
NAPOLI|Stamperia vico Giardinetto n. 3, 4|1866.

Epoca di composizione: autunno 1849.

Presentazione ai censori: 17 dicembre 1849. Autorizzazione non concessa.

Prima rappresentazione: 7 aprile 1866.

RIASSUNTO

ATTO PRIMO

Nel palazzo dei Decemviri è in corso una festa. I patrizi brindano e cantano, quando sentono l'eco di una musica funebre e qualcuno precisa che si tratta del funerale di Siccio Dentato (un plebeo ucciso dai patrizi). Dopo un breve silenzio riprendono i bagordi (I, 1). Il capo dei Decemviri, Appio, osserva la fragorosa esultanza senza prendervi parte, perché è in ansia: s'è innamorato di Virginia, una plebea, che lo rifiuta (I, 2). Arriva Marco, suo aiutante inviato dalla nutrice di Virginia per corromperla, ma lei lo ha respinto (I, 3). Alcuni patrizi insistono affinché Appio condivida il banchetto con loro e lui s'unisce al gruppo (I, 4).

Nella casa di Virginio, sua figlia prega e piange la madre defunta, mentre Tullia e altre donne cercano di rasserenarla ricordandole l'amore sincero che Icilio prova per lei. Virginia risponde di ricambiare tale amore (I, 5). Non appena le amiche se ne vanno, Virginia chiede a Tullia di recarsi da Valerio per avvisarlo che è necessario che suo padre ritorni urgentemente a casa: ella teme infatti che lo spietato Appio, dopo il suo rifiuto, possa scoprire il suo amore per il tribuno della plebe Icilio e l'uccida (I, 6). Rimasta sola, riceve la visita di Appio, che nuovamente le dichiara di amarla. Lei risponde che è sua la legge che vieta i matrimoni tra patrizi e plebei e lui incalza che, se lei acconsente alle nozze, lui cambierà tale legge. Il tono deciso e indignato di Virginia lo rendono sospettoso e le chiede se ami un altro. Lei impallidisce, lui vuol sapere il nome e in quel preciso momento entra Icilio, Appio lo minaccia, ma lui giura di difendere l'onore suo e di Virginia (I, 7).

ATTO SECONDO

Virginio torna a casa ed è felice di riabbracciare la figlia, che subito gli riferisce le intenzioni di Appio. Il padre biasima la sorte che lo costringe a rischiare la vita in combattimento mentre un usurpatore istiga la figlia (II, 1). Giunge Icilio e Virginio suggerisce di celebrare il matrimonio in giornata (II, 2). Tullia e le amiche circondano Virginia, congratulandosi (II, 3). Mentre i sacerdoti iniziano il rito, Marco passa per la strada, riconosce gli sposi e corre ad informare Appio (II, 4). Poi torna indietro ed interrompe il matrimonio, rivendicando Virginia come sua schiava (II, 5). Arriva Appio, Icilio lo indica come mandante della tresca, Virginio interviene, ma Appio convoca Virginia nel foro per l'indomani; Marco esige che gli sia data come schiava, ma il padre la riporta a casa (II, 6).

ATTO TERZO

Appio ha convocato Icilio e, nell'attesa, concorda con Marco che, qualora egli non accettasse le sue condizioni, sia trucidato per strada da sicari (III, 1). Quando Icilio si presenta, gli porge un foglio di nomina a pretore al campo, giustificandolo come riconoscimento dei suoi meriti militari. Icilio gli rinfaccia che il suo vero obiettivo è allontanarlo da Roma per poter insidiare Virginia, poi getta il papiro a terra e lo calpesta (III, 2).

All'alba, le donne confortano Virginia, che esce insieme al padre per recarsi al foro. Entrambi sono sorpresi di non vedere Icilio (III, 3). Muovono alcuni passi e sentono voci confuse di dolore, poi Valerio corre da loro ad annunciare che Icilio giace in strada trucidato (III, 4).

Nel foro una massa di popolani attende il processo, compiangendo la sorte di due persone oneste; i littori impongono il silenzio (III, 5). Appio dà inizio alle accuse, interroga i testimoni (precedentemente pagati) e pronuncia la sentenza: Virginia non è figlia di Virginio, ma di una schiava di Marco, al quale deve essere restituita. Virginio s'indigna e denuncia l'ingiustizia, ma invano. Allora chiede di abbracciare per l'ultima volta la figlia e le immerge il pugnale nel cuore (s.u.).

VIRGINIA

TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI

POESIA

DI SALVATORE CAMMARANO

MUSICA DEL MAESTRO

CAV. SAVERIO MERCADANTE

DA RAPPRESENTARSI

AL REAL TEATRO S. CARLO

NELLA PRIMAVERA DEL 1866



NAPOLI

Stamperia vico Giardinetto n.º 3, 4.

1866

Il presente libretto è sotto la salvaguardia delle Leggi vigenti.

Architetto decoratore, signor *Fausto Niccolini*.

APPALTATORI.

Appaltatori della Scenografia, signori *Giuseppe Castagna* e *Vincenzo Fico*.

Capo Scenografo, signor *Pietro Venier*.

Direttori ed Appaltatori del macchinismo, signori *Michele Papa* ed *Achille Spezzaferri*.

Appaltatore e disegnatore dell'attrezzeria, signor *Filippo Colazzi*.

Appaltatore del vestiario, signor *Carlo Guillaume*.

Disegnatore de' Figurini del vestiario, signor *Filippo del Buono*.

Direttori ed Appaltatori dell'illuminazione, signori *Patitucci* e *Pellegrino*.

Appaltatori per l'apparecchio della luce elettrica, signori *Lacarrière* padre e figlio.

Direttore ed inventore dei fuochi chimici-pirotecnici, signor *Orazio Cerrone*.

Editore e proprietario esclusivo delle poesie dei libri dei Reali Teatri, signor *Catello di Maio*.

PERSONAGGI.

VIRGINIO

Signor *Pandolfini*.

VIRGINIA

Signora *Lotti-Della Santa*.

APPIO

Signor *Morelli Ponti*.

ICILIO

Signor *Stigelli*.

MARCO

Signor *Arati*.

TULLIA

Signora *Morelli*.

VALERIO

Signor *Menni*.

CORI E COMPARSE

Patrizi, Convitati, Sacerdoti, Congiunti ed amici di Virginio, Donzelle, compagne di Virginia, Littori, Seguaci di Marco, Schiavi, Popolo.

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Sala magnifica nel palagio Decemvirale: logge in fondo.

Animato movimento di Patrizii, invitati a lauto banchetto, di cui veggonsi in parte gli apparecchi.

CORO DI UOMINI E DONNE

Qui Roma gli eletti suoi figli raduna:

Qui voce non giunge di plebe importuna:

Non altro ne ingombri il core, la mente,

Che il solo pensiero del bene presente...

Si vegga la gioja regnar da ogni parte

In tutta la piena, in tutto l'ardor...

Seguaci pur troppo han Pallade e Marte.

Devoti noi siamo di Bacco e d'Amor.

(Odesi lugubre suono.)

Qual lugubre suono i sensi percote!...

Quai frangono l'aere mestissime note!...

(Scorgesi passare in lontano luttuoso convoglio recando un'urna cineraria.)

Di Siccio Dentato al cenere muto

L'estremo si rende funereo tributo...

(L'esultanza che tacque un istante, appena difilato il corteggio ferale, irrompe vieppiù fragorosa.)

Si vegga la gioja regnar da ogni parte

In tutta la piena, in tutto l'ardor.

Seguaci pur troppo han Pallade e Marte.

Devoti noi siamo di Bacco e d'Amor.

(Entrano negli appartamenti.)

SCENA II.

Appio.

APPPIO

Di sozza gioja, fra bagordi ed orgie,

T'inebria, pasci le sfrenate voglie,

Patrizia turba, e servi,

Cieco strumento a mia grandezza. Marco

Non riede!... Il cor dubbioso, ansio mi batte

Con moto più repente!...

Del mio sangue ogni stilla è fiamma ardente.

Ah! tant'oltre non credea

Che il mio foco omai giungesse!

Che un'oscura e vil plebea

Trionfar di me potesse!

Oh! che fia se ancor colei

Osa opporsi ai voti miei!...

A me stesso tento invano

L'onta mia dissimular...

Questo amor mi rende insano!...

Appio in me non so trovar.

SCENA III.

Marco e detto.

APPIO

Alfin tu giungi!... e nunzio
Lieto non sembri, o Marco!

MARCO

È ver nol sono... Ed esserlo
Come potrei?... L'incarco
Falliva!... Incorruttibile
È la nudrice.

APPIO

Io fremo!...

MARCO

All'alma di Virginia
Portai l'assalto estremo:
Pregghi, lusinghe, insidie...
Fu tutto indarno!...

APPIO

Ah! (Con ira superba.)

MARCO

Sdegno

N'ebbe. Il tuo fin raggiungere
Non puoi, che il mio disegno
Recando ad opra.

APPIO

Un'ultima

Prova si tenti, e poi... *(In atto di uscire.)*

SCENA IV.

Patrizii e detti.

CORO

Langue il convito, è squallido
Se tu non riedi a noi...
Ma feri sguardi piovono
Dal ciglio tuo!... Che fu?...

APPIO

Io?... Feri sguardi?

MARCO *(Piano ad Appio.)*

Simula...

È il simular virtù.

APPIO *(A Marco.)*

Al cor furente ed ebro
Ogni consiglio è muto...

L'oltraggio d'un rifiuto
Più divampar lo fè!
Non basta a me del Tebro
Curva la fronte e doma,
Virginia al par di Roma
Piegar si deve a me.

CORO

Vieni, Signor di Roma,
Torni la gioja in te.

MARCO

(O sorte, la tua chioma
Alfin tu porgi a me!) (*Va al convito.*)

SCENA V.

Modesto vestibolo della casa di Virginio.

Virginia seguita da Tallia, e da molte Donzelle plebee, assorta nei suoi pensieri, va mestamente a sedere in un canto.

DONZELLE

Là, della madre innanzi all'urna
Di amare lagrime spargesti un fonte!
Tra' lari tuoi, qui taciturna
D'alta mestizia vesti la fronte!
Il cor ne svela, e di consiglio
Quel cor dolente conforto avrà.
Lascia che tergere possa il tuo ciglio
La man pietosa dell'amistà.

TULLIA

Figlia, ti scuoti.

VIRGINIA

Del Romano Achille

Alla pompa feral trarmi voleste...
Nell'anima commossa (*Sorgendo.*)
Si ridestar possenti
Rimembranze di morte... ove gli algenti
Marmi chiudono in grembo
Le reliquie materne,
Desio mi spinse prepotente, arcano...
Di Nume quasi una invisibil mano!
Sulle materne ceneri
De' figli è sacro il pianto,
Ivi la prece ascoltasi,
Ogni consiglio è santo,
Ivi fidente il core
Le pene sue narrò...
Gli arcani del dolore
La tomba udir sol può.

DONZELLE

Eppur fra quante vergini
Accoglie Roma in seno,
Parevi a noi, Virginia,
Sol tu felice appieno.
Icilio, quel magnanimo
D'ogni roman primiero
Per te d'immenso e fervido
Amor non arde?...

VIRGINIA

È vero!

DONZELLE

Nè lieta sei, nè chiami
Clemente il ciel per te?
O forse tu non l'ami
Qual t'ama Icilio?...

VIRGINIA

Che?...

È grande al par d'Icilio
L'amor ch'io porto ad esso!...
È tal che a voi comprenderlo,
Nè dirlo è a me concesso!
Luce, speranza ed anima
Egli è del viver mio...
Non un mortale, un Dio
Cotanto amar si può!
(*Il Sole è tramontato.*)

DONZELLE

Addio, Virginia, addio,
Il giorno declinò.
(*Escono.*)

SCENA VI.

Virginia e Tullia.

VIRGINIA

Tullia, se m'ami, alla magion t'affretta
Del congiunto Valerio... È presso il campo...
Colà si rechi...

TULLIA

E vuoi?...

VIRGINIA

Che tutto il padre

Sappia... che torni a Roma... che provveda
Al periglio imminente.

TULLIA

Temi?

VIRGINIA

D'Icilio... Guai se quel bollente
Spirto d'Appio scoprìsse
Le insidie! Già tribuno,
Dal superbo Decemviro temuto
Qual detestato egli è!... Che fia, se nuova
Cagion di sdegno insorge
Tra l'alme avverse!

TULLIA

Io corro...

(Esce frettolosa.)

VIRGINIA

Il padre mio

Guidami, o ciel, dappresso.

SCENA VII.

Appio e detta.

APPIO

Virginia?

VIRGINIA

Chi m'appella?... oh dei!... tu stesso!...

APPIO

Io, sì: me tragge amor... T'arresta... m'odi.

VIRGINIA

E sperì me sedur con vili modi?

APPIO

Ah! non è vero, ascoltami,

Tu sei da inganno presa:

Di te, di te quest'anima

S'è immensamente accesa.

É intenso, è inestinguibile

Quello che m'arde amore;

In questa fiamma il vivere

Riposto è del mio core:

Tu il Ciel mi sei, Virginia,

Tu il Nume sei per me.

Cedi, ed ascendi il talamo

Ch'Appio ti pone al piè!

VIRGINIA

Ma ignori che un patrizio

Non può impalmar plebea?

APPIO

Il sò, ma posso infrangere

La legge ch'io facea,

Se m'ami...

VIRGINIA

Amarti!... Scostati
Ti porsi ascolto assai... *(Per allontanarsi.)*
APPIO *(Arrestandola.)*

Virginia...

VIRGINIA

Basti...

APPIO

E cedere

Non ti vedrò?

VIRGINIA

Non mai.

APPIO

Non mai!... Qual lampo orribile

Balena al mio pensiero!

Solo un rival può rendere

Tuo cor cotanto altero...

Dilegua il fero dubbio...

VIRGINIA

(Dei!...)

APPIO

Quale in te pallore?...

Vacilli?... Or più non dubito:

Ardi tu d'altro amore.

VIRGINIA

(Ah!)

APPIO

Del rival pronuncia

L'odiato nome...

VIRGINIA

(Ahimè!)

APPIO

Quale s'appella?

VIRGINIA

Lasciami...

APPIO

Donna, il palesa a me.

(Una voce dal fondo dell'atrio.)

Icilio.

VIRGINIA

Ah!...

APPIO

Come!...

SCENA VIII.

Icilio e detti.

APPIO

Il ver discerno?

Tu!

VIRGINIA

(Chi m'aita?...)

APPIO

Ho in sen l'averno!...

ICILIO e APPIO, A 2

Paventa insano/indegno gli sdegni miei:

APPIO

A mia vendetta freno non v'è...

Pria che tu ardissi amar costei

Pria che un rivale scoprire in me,

Tutti nemici aver gli Dei

Oh quanto meglio era per te!

VIRGINIA

(Ah! pari a questo crudel tormento

Nessun mortale provar potè!

Un Dio commosso al mio spavento

A lui soccorra, soccorra a me...

Se la pietade un vuoto accento

Siccome in terra in ciel non è.)

APPIO

Dell'odio antico quest'alma or prova

Odio ben altro!...

VIRGINIA

(Il cor mi trema!)

APPIO

Pur che tu l'ami quasi a me giova...

Mi fia rapirtela gioja suprema!...

VIRGINIA

Appio... *(Scuotendosi con indignazione.)*

ICILIO

Vaneggia!

APPIO

E chi! chi mai

La sottrarrebbe al mio poter?

VIRGINIA

I Numi...

APPIO

Stolta!... sul Tebro omai

Nume non havvi che il mio voler.

ICILIO

Calcando il mio cadavere

Giunger puoi solo ad essa...

Per via di sangue il vizio

Alla virtù s'appressa.

Ma fin che il giorno io miro,

Ma fin che un'aura io spiro,
A Roma ed a Virginia
Un Dio rimane ancor!

APPIO

Non cangi, temerario,
Con vani accenti il fato...
Trema... già sei colpevole
D'amarla, o sciagurato!
Su voi, su Roma intera
La mia possanza impera...
Vedrem fra Icilio ed Appio
Qual sarà Dio miglior.

VIRGINIA

Va... se non me, Decemviro,
Rispetta i miei Penati:
Esci, dai lari involati
Che troppo hai profanati!...
Il detto mio rammenta;
Tu non m'avrai che spenta –
Il sangue di Virginio
Ribolle in questo cor!
(*Appio parte.*)

FINE DELL' ATTO PRIMO.

ATTO SECONDO.

SCENA PRIMA.

Interno della casa di Virginio – Albeggia.

Virginio, quindi Virginia e Tullia.

VIRGINIO

Eccomi alfin tra lari miei!...

(Cade in ginocchio.)

Pietosi

Numi, grazie vi rendo!...

VIRGINIA

È la sua voce!...

(Uscendo.)

VIRGINIO

Sì, sì... vieni... son io...

(Alzandosi ed aprendo le braccia.)

Figlia!... Virginia!...

VIRGINIA

(Gettandosi nell'amplesso paterno.)

Padre! Ah! padre mio!...

(Calde lagrime irrigano le sue guance.)

VIRGINIO

Oh! quante volte reduce

Dal campo, e vincitore,

Fra gl'inni di vittoria

Ti strinsi a questo core!...

Allor di vivo giubilo

Pianto spargevi, o figlia...

Or veggo amare lagrime

Cosparger le tue ciglia!

Deh! cessa... – Io tento invano

Reggere al suo dolor...

È ver che son Romano.

Ma padre io sono ancor! –

VIRGINIA

Oh! me infelice!... ad esserti

Cagion d'ambascia il fato

Mi danna!...

VIRGINIO

Figlia...

VIRGINIA

Sappilo,

Ha nei tuoi lari osato

Colui venirne...

VIRGINIO

Oh rabbia!...

Ed a qual fin?

VIRGINIA

Velame

Certo a sue mire, offriami

Vietate nozze.

VIRGINIO

Infame!

VIRGINIA

Sperò sedurmi, vincere

Così la mia virtù.

VIRGINIO

Fremo!

VIRGINIA

Deluso, aggiungere

Minacce ardia...

VIRGINIO

Non più!... –

Tragge un padre orrendi giorni

Della guerra fra i perigli,

Mentre qui ne insidia i figli

Usurpato e reo poter!

Ecco al prode, allor ch'ei torni

Qual trionfo è preparato!...

Ecco il premio a te serbato,

Sangue sparso del guerrier!

VIRGINIA e TULLIA

(Ah! non so da qual turbato

Rio presagio è il mio pensier!)

SCENA II.

ICILIO, Valerio e detti.

ICILIO

Virginio!

VIRGINIO

Figlio!... (*Abbracciandosi.*)

ICILIO

Di Valerio quasi

All' annunzio credenza

Negai... Tu in Roma?

VIRGINIO

Di venir licenza

Breve dal Condottier mi fu concessa:

In campo al dì novello

Rieder m'è forza.

VIRGINIA

Oh ciel!...

VIRGINIO

Ti rasserena:

Un difensor possente
Figlia ti lascio... nel tuo sposo.
(*Accennando Icilio.*)

VIRGINIA

Ah!...

TULLIA

Numi!...

ICILIO

Sposo?

VIRGINIO

Ed in breve, nè potea più degno
A sua virtude offerirne.

VIRGINIA e ICILIO

Icilio/Oh padre!

(*In atto di prostrarsi.*)

VIRGINIO

(*Serrandoli fra le braccia.*)

Oh figli!...

Ma fugge il tempo... Va, Tullia, raduna
Mulièbre corteo,
E traggi d'Imeneo
Al delubro la sposa.

TULLIA

Io volo...

(*Parte.*)

VIRGINIO

E noi

(*A Valerio.*)

Andiamo il rito ad affrettar.

VALERIO

Son teco

VIRGINIO

Figli, al tempio v'aspetto.

(*Esce seguito da Valerio.*)

ICILIO

E muta resta

Virginia!

VIRGINIA

Estremo giubilo improvviso
Non ha favella... Eppur fra il mio contento
Si mesce un senso di timor!

ICILIO

Che sento!...

Allor che avvinti sarei dai Numi
Chi fia che in volto più t'erga i lumi?
Nel detto mio credi e riposa,

Non ha la terra sì ardito cor.
E chi d'Icilio divien la sposa
Saper non deve che sia timor!
VIRGINIA
È vero, al nome di tua consorte
Il cor s'innalza, l'alma è più forte!
All'ara innanzi del sacro Imene
Di me, fra poco, sarò maggior...
Gioja cotanta, cotanto bene
Più non è sogno d'ardente amor!

SCENA III.

Tullia, Donzelle e detti.

DONZELLE

Eccone a te, Virginia,
L'ali amistà ne porse.

TULLIA

Lieta di tua letizia
Ciascuna, il vedi, accorse.

DONZELLE

Tronchiam gl'indugi... al tempio
Si mova unite il piè.

TULLIA

O figlia!

ICILIO

Sposa!

VIRGINIA

Icilio!

ICILIO, TULLIA e DONZELLE

Andiam.

VIRGINIA

Son fuor di me!...

ICILIO e VIRGINIA

La gioja di quest'anima
Gioja non è terrena!...
Dolcezza ignota scendere
Mi sento in ogni vena!...
Vieni, e son tua/tuo ripetimi
Dell'are sante al piè...
A quell'accento schiudersi
Vedrò l'Olimpo a me!

TULLIA e DONZELLE

Coppia felice, un'estasi
La vita fia per te!

(Partono.)

SCENA IV.

Esterno del Tempio d'Imene, con porta nel prospetto a cui si giunge per maestosa gradinata: da un fianco atrio magnifico del palazzo Decemvirale.

Una schiera di Sacerdoti è nel vestibulo, alimentando le are esterne coi sacri incensi: Marco attraversa la via: quindi Icilio, Virginia e corteggio di Congiunti ed amici.

SACERDOTI

Dallo stellato Empireo
Scendi o celeste Imene,
Di rose eterne e d'auro
Appresta le catene,
D'Icilio e di Virginia
Stringi con esse i cor.

MARCO

(Numi d'Averno!...

Il vero apprendo?...)

SACERDOTI

Imene, ah! compi l'opera
Cui diè principio amor.

MARCO

(Distrutta fia.)

(Si affretta ed entra nel palazzo Decemvirale.)

CONGIUNTI

Della Città romulea
Prima speranza e vanto,
O valoroso giovane,
Traggi dell'are accanto:
Ivi è serbato il premio
Di vivo e casto ardor.

SACERDOTI e CONGIUNTI

Imene, ah! compi l'opera
Cui diè principio Amor.

DONZELLE

Bella di tua modestia,
Adorna di te stessa,
Vieni, adorata vergine,
All'are sante appressa:
È tua la man d'Icilio,
Qual tuo fu prima il cor.

SACERDOTI, CONGIUNTI e DONZELLE

Imene, ah! compi l'opera
Cui diè principio Amor.

(Tutti processionalmente ascendono la scala del Tempio.)

SCENA V.

Marco seguito da molti schiavi, e detti.

MARCO

Fermate... La donzella
É questa, sì – nelle mie case tratta
Venga; mia schiava è dessa!

VIRGINIA

Io!...

TULLIA e CORO

Numi eterni!

ICILIO

Vil, che ardisci?

MARCO

Cessa

Da vani oltraggi. Chiaro
Farò dinnanzi a tribunal supremo
Il dritto mio: frattanto
Ella obbedisca...

ICILIO

Ove un sol detto aggiungi,

Ultimo fia che dal tuo impuro labbro
Esca!

MARCO

Seguir tu fai

Le minacce all'insulto!...

ICILIO

T'arresta, parti, o ch'io...

SCENA VI.

Appio dalle soglie Decemvirali con seguito di Littori, Virginio e Valerio sull'alto della scala del tempio, e detti.

APPIO (*Inoltrandosi.*)

Grida!... tumulto!

VIRGINIO

(*Che avvenne!...*)

VIRGINIA

Osa tacciarmi

Di schiava.

VIRGINIO e VALERIO

(*Oh ciel!*)

MARCO

Decemviro, ella è tale...

ICILIO

Iniquo!

MARCO

Ella nascea

D'una mia serva, e compra
Era di furto poscia
Dalla consorte di Virginio.

APPIO

Dato

Ove a te sia produrre
Secure prove dell'espota frode,
Ben puoi...

VIRGINIO

Non proseguir... Virginio t'ode!

(Viva sorpresa di Appio e di Marco.)

APPIO

(Virginio!...)

VIRGINIA

Padre...

MARCO

(Egli... egli stesso!...)

VALERIO, TULLIA e CORO

Qual giorno!...

ICILIO

Udisti?

VIRGINIO

Nefando eccesso!...

Oh tempi iniqui!... oh iniqui mostri!...

Ove s'intese onta maggior?

Non son più nostri i figli nostri!

Fremete, o padri, d'ira e d'orror!

APPIO

(Come tornava costui dal campo?...

Reprimo a stento il mio furor!...

Ma la mia fiamma per nuovo inciampo

Più si dilata, più m'arde il cor!)

VIRGINIA

(Orrido scende a ricercarmi

Un gel di morte le vie del cor!

Tutto si vuole, tutto involarmi!...

E sposo e padre e patria e onor!)

ICILIO

(Ben io compresi qual braccio vibra

Colpo sì atroce a questo cor!...

Arder mi sento in ogni fibra

Odio mortale, mortal furor!)

MARCO

(All'util mio ceda la tema,

Pari al rimorso mi taccia in cor.)

TULLIA, VALERIO e CORO

Forza ad ogni alma, forza è che gema!...

Sparve la gioja, regna il dolor!

ICILIO

Nè ti ritraggi, o perfido?

MARCO

Sostengo i dritti miei.

ICILIO

Il velo dunque a togliere

M'astringi?

MARCO

Che?...

ICILIO

Tu sei

D'un empio l'empio complice...

APPIO

Taci... ed ardisci?...

MARCO

Ei mente...

ICILIO

Trarre con frode orribile

Speravi l'innocente

In suo potere! (*Mostrando Appio.*)

APPIO

Icilio!...

VIRGINIA, TULLIA, VALERIO e CORO

Eterni Dei!

VIRGINIA

Che ascolto!...

APPIO

Di così vil calunnia

Punir dovrei lo stolto...

ICILIO

Calunnia?...

APPIO

Sì... (*Minaccioso.*)

VIRGINIA

Decemviro... (*Interponendosi.*)

APPIO

Ma voglio usar clemenza...

Fine al garrir – Virginia,

Di te portar sentenza

M'udrai nel Foro, al sorgere

Del nuovo giorno...

MARCO

Intanto

È legge che la dubbia

Schiava mi segua.

VIRGINIO

E tanto

Osi?... Che onesta vergine

Tra lari tuoi rimanga?

Legge non v'ha sì barbara.

ICILIO

E se pur v'ha, s'infranga.

MARCO

Guerra d'amare ingiurie

Non io combatter vo'.

Nel tetto mio traetela... (*Agli schiavi.*)

VIRGINIA

O padre!... (*Fuggendo a lui dappresso.*)

VIRGINIO

Infami!...

VALERIO, TULLIA e CORO

Ah!...

ICILIO (*Respingendo gli schiavi.*)

No...

Prima Icilio trafitto ed esangue,
Scellerati, cader si vedrà.
Prima il Tebro gonfiato di sangue
Inondar tutta Roma dovrà.

APPIO

Ascoltata giustizia è qui sola,
La minaccia qui possa non ha.
Se non tronchi l'ardita parola,
Dalla scure troncata sarà.

VIRGINIO

Ch'io son padre, ad affanno cotanto
Ogni padre comprender potrà...
Se non basta il mio duolo, il mio pianto
Attestarlo il mio brando saprà.

VIRGINIA

Dammi un ferro, e squarciarsi le vene
Roma, o padre, tua figlia vedrà...
Da che libera fonte proviene
Il versato mio sangue dirà!

MARCO

Non la forza, ma il dritto protegge:
È mia schiava... provato sarà...
Ed innanzi al poter della legge
Ogni ardito piegar si dovrà.

TULLIA e VALERIO

Non v'ha dritto, nè forza mortale
Che strapparla ad un padre potrà.

CORO (*A Marco.*)

Rio velen, qual d'Erinni infernale,
Negli accenti e nel core ti sta.

FINE DELL' ATTO SECONDO.

ATTO TERZO.

SCENA PRIMA.

Appartamento di Appio.

Appio poi Marco.

APPIO (*Dopo aver letto un papiro.*)

Sì, che egli lasci è d'uopo

Roma... o la vita – Ebben?

MARCO

Quanto chiedesti

Ottenne l'oro: al voler mio son presti

Tali che il braccio uso a ferire, ed hanno

Uso il labbro a tacer.

APPIO

M'odi. Qui tragge

Tra poco Icilio: perigliosa è troppo

Al nuovo di la sua presenza in Roma;

Uscirne gl'imporrò. Da lui non visto

I detti nostri ascolta,

E s'ei ricusa d'obbedir...

MARCO

Finisci.

APPIO

Tu m'intendesti! – Ardisci.

De' lari suoi la via remota, e l'ombre

Silenti della notte

Proteggeranno il colpo. –

MARCO

Eccolo!...

(*Ad un cenno di Appio si ritira.*)

SCENA II.

Icilio e detto.

ICILIO

Ad ora

Tarda m'appelli!

APPIO

Havvi cagion pressante

Che tal richiese. – Leggi.

(*Porgendogli il papiro.*)

ICILIO

» ... Pretore al campo ... » – Io?

APPIO

Sì: mercè dovuta

Concede a te la patria. Immantinente

Che tu parta è mestier: già presso il Duce

Ti rinvenga, o Pretor la nuova luce,
Si opporrebbe, è ver, la legge
L'uom plebeo d'alzar cotanto,
Pur talvolta può chi regge
La virtù guardar soltanto.
M'oltraggiasti, ma perdono
All'etade, al cieco ardir.
Alma grata or mostra al dono
Appio e Roma in obbedir.

ICILIO

E tu speri ch'io non vegga
Nel tuo don la fraude ascosta?
Se il mio sguardo in cor ti legga
Proverà la mia risposta.
(Getta il papiro e lo calpesta.)
Non a Roma, ch'egli adora,
A te nega d'obbedir
L'uom plebeo... che fe' talora
Il patrizio impallidir.

APPPIO

Tant'osi?

ICILIO

Osar può tanto
Chi te conosce, e l'opre
Scerne, che invano il manto
D'ipocrisia ricopre!
In me tremendo inciampo
Sorge a' disegni tuoi...
Non vuoi ch'io vada al campo,
Ch'io lasci Roma vuoi!

APPPIO

La tua repulsa, credilo,
Tropo costar ti può!
(Marco apparisce nel fondo.)
Icilio, parti, arrenditi!...

ICILIO

No...

APPPIO

Parti Icilio!...

ICILIO

No.

(Marco si dilegua.)

Mi rivedrà sul Tevere
Domani il sol nascente;
Domani al gran giudizio,
Appio, m'avrai presente.
Coei, lo giura Icilio! –

Tua preda non sarà;
Tremar più di Virginia
Il giudice dovrà.
APPIO
A tua rovina, incauto,
Spingi tu stesso il piede!
Meco è follia resistere...
Io voglio, e tutto cede:
D'ira impossente struggiti,
Coei mia preda è già.
(Sul Tebro, ma cadavere
Il sol ti rivedrà!)
(*Icilio esce, Appio si ritira.*)

SCENA III.

Vestibolo della casa di Virginio.
Tullia e le meste compagne di Virginia stanno a lei d'intorno: ella è cinta di squallide vesti. Dopo, Virginio.

TULLIA e DONZELLE
Come insensata giace,
Oppressa dal tormento,
È muto il suo lamento,
Più lagrime non ha!
VIRGINIO

Virginia!... Figlia!...

VIRGINIA (*Scuotendosi alla voce paterna.*)
Oh padre mio!... – Ti siede
Pallor di morte in fronte!
D'interrogarti ardir non ho.
VIRGINIO

Pur troppo

Vana tornò la speme
Di muovere a pietà l'alma feroce
D'Appio... udir la mia voce
Niega!

TULLIA e DONZELLE
Escrabil mostro!

VIRGINIA
Ed Icilio?

VIRGINIO
Nol vidi: ei certo al Foro
Ne attende.

VIRGINIA
Egli ne attende?... Ah! l'ora dunque,
L'ora fatal?...
VIRGINIO

Giungea! –

Andar conviene.

VIRGINIA

– Andiam... reggi, mio core,
In momenti sì orribili, sì crudi!...

VIRGINIO

Ahi! dura terra e perchè non ti schiudi?

(Padre e figlia muovono per uscire; Virginia si arresta ad un tratto, come persona cui attraversi la mente un pensiero: ella abbraccia piangendo i Penati della casa paterna, quindi cade prostrata innanzi ad essi. Tante lagrime scorrono per le guance di Virginia.)

VIRGINIA

Sacri Penati, ah! l'ultimo
È forse questo addio!...
Chi dir mi puote, ah! misera!
Se più tornar degg'io?...
Ove mi fia ricovero
Negato a voi d'accanto,
Ricovero soltanto
L'avello a me sarà!

VIRGINIO

(Come poss'io contendere
Il pianto a questi rai,
Se il cor spezzato, in lagrime
Tutto si scioglie omai?... –
Ove m'è tolto riedere
Qui con la figlia al seno,
La tomba infausta meno
De' lari miei sarà!

TULLIA e DONZELLE

(Chi può di lei non piangere,
Nel petto un cor non ha!)
(Odesi dai vicini trivii confuse voci di dolore.)
Che fia?

VIRGINIA

Dolente un murmure
L'aura ferisce!

SCENA IV.

Valerio e detti.

VALERIO *(Accorrendo inorridito.)*

Oh cielo!

VIRGINIO

Qual nuova porti?

VALERIO

Orribile!

GLI ALTRI

Orribil nuova!...

VIRGINIA

Io gelo!...

VALERIO

Icilio!...

VIRGINIA

Ah!

VALERIO

Sulla pubblica

Via trucidato giace!

GLI ALTRI

Misfatto enorme!

VIRGINIO

Oh! d'Appio

L'opra ravviso!

TULLIA

E tace

Numi la vostra folgore?

VIRGINIA

La tomba mia s'aprì!...

VIRGINIO

Prode, sublime Icilio...

VIRGINIA

Sposo!...

VALERIO, TULLIA e DONZELLE

Terribil dì!...

VIRGINIA e VIRGINIO

È piena, è compiuta la sorte funesta!

Non resta più scampo, più speme non resta!

L'Averno seconda d'un empio le trame...

Nè in terra è giustizia, nè in cielo è pietà.

L'infame sentenza, dal giudice infame

Col sangue d'Icilio vergata fu già!...

(Partono tutti.)

SCENA V.

Il Foro.

Numerosa Coorte spargesi all'intorno. Littori, Popolo.

POPOLO

In vestimenti squallidi,

Squallidi nel sembiante,

Ecco venirne i miseri

Al tribunal d'innante!

Oh sventurata figlia

Segno al rigor del fato!...

Oh padre sventurato

Più della figlia ancor!...
Il pianto sulle ciglia,
Il pianto abbiám nel cor!
LITTORI
Cessa, ed arretrati
Plebe loquace;
Singulti e lagrime
Chiudi nel cor.
Qui la giustizia
Si adora, e tace!
Son vani i gemiti,
Vano il dolor!

SCENA ULTIMA.

Virginio, Virginia, Valerio, Tullia, Appio, Marco con seguaci, e detti.

APPIO (*Sulla Tribuna.*)

Mira d'innanzi a te, popol di Roma
Donzella, che si noma
Dal genitor supposto: ella di Marco
Nella magion da serva madre al giorno
Venne, sottratta indi per frode, a prezzo
D'oro la sposa di Virginio l'ebbe,
Che d'un'estinta sua bambina invece
La nudria...

VIRGINIO

Vil menzogna!...

APPIO

I testimoni

Del fatto esaminai,
Concordano. Son questi
Tutto presti a giurar.

VIRGINIO

A giurar presti

I mentitor son sempre...

APPIO

Olà, gl'insulti

Tacer qui denno; qui giustizia regge,
E sol voce di legge
S'intende qui. Littori,
Di vostre scuri l'accerchiate. Ov'abbia
Ragioni egli le adduca,
Ma il giudizio non turbi.

VIRGINIA

Anche in periglio

Il Genitor!...

APPIO

Giurate

Che il ver diceste.

(A Marco ed ai seguaci di lui.)

MARCO e SEGUACI

Lo giuriam.

APPIO

Di Marco

Il dritto è chiaro, nè dubbiezza resta.

Ella è tua schiava; la sentenza è questa.

(Tremendo silenzio.)

VIRGINIO e VIRGINIA

(All'empia sentenza le vene mi stringe

Un orrido gelo, di morte peggior!...)

APPIO

(Gli ostacoli abbatte, gli eventi costringe,

D'un Appio nel seno è fato l'amor!)

TUTTI

(Del cor lo sgomento nei volti si pinga!...

Silenzio di tomba impose il terror!...)

VIRGINIO

(Scuotendosi ad un tratto, come preso da fero brivido.)

(Nera idea!... Ma pur... – Sì!...)

APPIO

Date

Al signor la schiava omai.

VIRGINIA

Pria, crudeli, mi svenate...

(Ai Littori che muovono ad eseguire il cenno d'Appio.)

TULLIA

Figlia!...

VALERIO e POPOLO

Oh! giorno!...

APPIO, MARCO e LITTORI

Ed oserai?...

VIRGINIO

Suspendete... – Ah! m'odi almeno

(Ad Appio.)

Breve istante... – Io l'educai

Qual mia figlia!... in questo seno

Qual di padre alimentai

Santo affetto!... se mentito

Ha la sposa, ignaro io sono

Della fraude...

VIRGINIA

Ho il vero udito!

Dubitar puoi tu?

VIRGINIO

Qual dono
Io l'imploro, d'abbracciarla
Una volta mi concedi
Prima, ah! prima di lasciarla
In eterno!

APPIO

Quanto chiedi
Crudeltà negar saria:
Io non uso crudeltà:
Dischiudetegli la via.
(Ai Littori che ubbidiscono.)

VALERIO, TULLIA e POPOLO

Oh spettacolo!...

VIRGINIA

Padre!

(Gettandosi nelle braccia paterne.)

VIRGINIO

Ah!...

VIRGINIA

Ch'io t'annodi al core infranto
Pria che manchi dall'ambascia...
De' miei baci... del mio pianto
La tua man covrir mi lascia...
Dimmi almeno in questo addio,
Figlia, dimmi, o padre mio...
Son tua figlia... a me lo grida
Ogni fibra del mio cor!

VIRGINIO

(Ah! che troppo in questi amplessi
D'esser padre, ah! troppo io sento...
Oh! non esserlo potessi
Un momento, un sol momento!...
Il gran colpo io tento invano!...
Trema il cor!... trema la mano!...
Dei celesti... od infernali,
Soccorrete un genitor!)

APPIO

(Io trionfo!... a' cenni miei
Il rival cadea svenato!...
Con quel sangue appien costei
Ogni oltraggio m'ha pagato!
Me sprezzar, schernire ardia...
Or la stolta è mia!... sì mia!
A ritormela disfido
E mortali, e Numi ancor!)

MARCO

(Sia mercè, propizio Averno

Al concesso tuo favor!)

TULLIA, VALERIO e POPOLO

(Nel suo volto, ah! tutto io scerno

L'alto strazio del suo cor!) –

APPIO

Or sian divisi.

(I Littori si avanzano presso Virginio.)

VIRGINIO

(Iniquo fato!)

VIRGINIA

Addio per sempre, o genitor...

VIRGINIO

Ah! sì, per sempre!

(Le immerge rapidamente il pugnale nel cuore.)

VALERIO e TULLIA

Numi!

POPOLO

Ah!

APPIO, MARCO e LITTORI

Spietato!...

VIRGINIA

Oh... vero... padre!... *(Muore.)*

VIRGINIO

Salvo è l'onor!

POPOLO, TULLIA e VALERIO

Ahi! quale orror!

(Mentre i Littori al cenno di Appio si avventano sopra Virginio, in un quadro generale di raccapriccio scende la tela.)

FINE.



École doctorale n°31 – Pratiques et Théories du Sens
Laboratoire d'Études Romanes
Études italiennes



UNIVERSITÀ
DI PARMA

Dipartimento di Discipline Umanistiche,
Sociali e delle Imprese Culturali
Scienze Filologico-Letterarie, Storico-
Filosofiche e Artistiche

Thèse de doctorat en Études italiennes dans le cadre d'une cotutelle

*Salvatore Cammarano: tutti i libretti.
Fraternizzare musica e poesia /
Salvatore Cammarano: tous les livrets.
Faire fraterniser musique et poésie*

Candidate : IVONNE BEGOTTI

Directeur de thèse
CAMILLO FAVERZANI

Direttore di tesi
PAOLO RUSSO

Jury de soutenance :

CAMILLO FAVERZANI, Professeur des Universités, Université Paris 8

PAOLA RANZINI, Professeure des Universités, Avignon Université

PAOLO RUSSO, Professeur des Universités, Università degli Studi di Parma

MARIASILVIA TATTI, Professeure des Universités, Università degli Studi di Roma
"Sapienza"

RUBEN VERNAZZA, Chercheur, Università degli Studi di Palermo

WALTER ZIDARIC, Professeur des Universités, Nantes Université

a.u. 2024–2025

Date de la soutenance : 8 décembre 2025

Indice

<i>Introduzione.....</i>	<i>5</i>
<i>Salvatore Cammarano: tutti i libretti. Fraternizzare musica e poesia</i>	<i>11</i>
<i>1. I Cammarano: una famiglia di artisti</i>	<i>11</i>
<i>1.1 Origini.....</i>	<i>11</i>
<i>1.2 Il nonno Vincenzo Cammarano: Pulcinella Giancola</i>	<i>11</i>
<i>1.3 Lo zio Filippo: Pulcinella e drammaturgo.....</i>	<i>13</i>
<i>1.4 Il padre: pittore e professore Giuseppe Cammarano</i>	<i>14</i>
<i>1.5 Salvatore Cammarano.....</i>	<i>16</i>
<i>1.5.1 Salvatore: la gioventù tra pittura e poesia</i>	<i>16</i>
<i>1.5.2 Salvatore: il successo, la fama e la prematura scomparsa.....</i>	<i>18</i>
<i>1.6 Lo «spirito di famiglia» e il figlio Michele</i>	<i>20</i>
<i>1.7 La famiglia Cammarano e gli eventi politici</i>	<i>22</i>
<i>2. Napoli tra '700 e '800.....</i>	<i>25</i>
<i>2.1 Una città adorata</i>	<i>25</i>
<i>2.2 La Scuola musicale napoletana e la nascita dell'opera buffa</i>	<i>26</i>
<i>2.3 Napoli, Parigi e la “querelle des bouffons”</i>	<i>28</i>
<i>2.4 Napoli e la lingua di Metastasio</i>	<i>30</i>
<i>2.5 I teatri a Napoli nella prima metà dell'Ottocento.....</i>	<i>31</i>
<i>2.6 Un'intensa attività teatrale gestita da Domenico Barbaja</i>	<i>33</i>
<i>3. Librettista per scelta.....</i>	<i>39</i>
<i>3.1 La passione per la poesia nella famiglia Cammarano</i>	<i>39</i>
<i>3.2 Poeta o librettista?</i>	<i>40</i>
<i>3.3. Un esordio differito: Belisario</i>	<i>43</i>
<i>3.4. Ines de Castro.....</i>	<i>45</i>
<i>3.4.1 Ines de Castro: un personaggio dalla storia al mito</i>	<i>45</i>
<i>3.4.2 Ines de Castro: una passione oltre ogni limite</i>	<i>46</i>
<i>3.4.3. Ines de Castro: equa giustizia, amor di patria e limiti imposti dalla censura.....</i>	<i>52</i>
<i>3.4.4 L'amore di Ines tra il perdono, la vendetta e il mito</i>	<i>53</i>
<i>3.5 Il matrimonio si trasforma: dalla letteratura, all'arte, alla società</i>	<i>58</i>
<i>3.6. La sposa.....</i>	<i>61</i>

3.6.1	<i>La sposa: un esordio ponderato</i>	61
3.6.2	<i>La sposa: un'opera originale, ricca di riferimenti</i>	63
3.7	<i>Un matrimonio per ragione: il rispetto delle convenienze</i>	70
4.	<i>Il rapporto con Donizetti</i>	77
4.1	<i>Un felice e fruttuoso incontro</i>	77
4.2	<i>Affinità e complementarietà di carattere</i>	79
4.3	<i>Il melodramma storico romantico</i>	85
4.4	<i>Il vero storico, il vero poetico e l'«Ariosto scozzese»</i>	87
4.5	<i>«Amour sacré de la patrie»</i>	93
4.6	<i>L'arte come patria</i>	95
4.7	<i>Lucia di Lammermoor: lo splendore del vero in una «bell'alma innamorata»</i>	100
4.8	<i>Belisario: eroismo di padre e dedizione di una «sovrumana figlia»</i>	110
4.9	<i>L'assedio di Calais: il senso civico, di padre in figlio</i>	127
4.10	<i>Pia de' Tolomei: «il gemito dell'innocente»</i>	138
4.11	<i>Roberto Devereux: «le gemme del serto non hanno splendor»</i>	157
4.12	<i>Maria de Rudenz: «Laude all'eterno Amor primiero»</i>	178
4.13	<i>Poliuto: «Di me non ho che l'anima!»</i>	199
4.14	<i>Maria di Rohan: «a morire incominciai / nell'udirli altrui consorte»</i>	222
4.15	<i>Donizetti e «Sor Cammarano»: due affiatati romantici europei</i>	232
5.	<i>La collaborazione con Mercadante</i>	239
5.1	<i>Il Conservatorio di San Pietro a Majella nella carriera di Mercadante</i>	239
5.2	<i>Una «rivoluzione» al vaglio della censura: il caso emblematico di Elena da Feltre</i>	246
5.3	<i>Elena da Feltre: una scrittura reticente contro l'abuso di potere</i>	264
5.4	<i>La Vestale: una fonte classica per un'opera romantica</i>	289
5.5	<i>Il proscritto: rivalità in politica e in amore</i>	301
5.6	<i>Il reggente: amicizia, amore e intrighi politici</i>	313
5.7	<i>Il Vascello de Gama: un viaggio dalla storia alla pittura al teatro</i>	341
5.8	<i>Gli Orazi e i Curiazi: ardente amor di patria, ossia di gloria</i>	366
5.9	<i>Virginia: virtù civica e amore paterno come lotta ai soprusi dei tiranni</i>	390
5.10	<i>Medea: l'esilio d'una madre, la disfatta d'un tiranno</i>	406
5.11	<i>Cammarano e Mercadante: amor di patria, passata e futura</i>	423
6.	<i>La collaborazione con Pacini</i>	429
6.1	<i>La «prima epoca» d'un figlio d'arte</i>	429

6.2	<i>Gli incoraggiamenti di Cammarano e la «seconda epoca artistica» di Pacini.....</i>	433
6.3	<i>Saffo (1840): un sublime «concorso di passioni»</i>	439
6.4	<i>La fidanzata corsa (1842): identità nazionale e amor di patria</i>	453
6.5	<i>Bondelmonte (1845): all'origine della contrapposizione tra Guelfi e Ghibellini</i>	474
6.6	<i>Stella di Napoli (1845): indecisioni, audacie e «zelo per l'arte»</i>	489
6.7	<i>Merope (1847): amore di madre, crudeltà di tiranno.....</i>	497
6.8	<i>Malvina di Scozia (1851): il ritorno alle origini prima del commiato</i>	513
6.9	<i>Cammarano e Pacini: un decennio in reciproca stima</i>	524
7.	<i>«Lo spirito di famiglia» tra i fratelli Salvatore e Luigi Cammarano.....</i>	529
7.1	<i>L'insegnamento, l'esempio e l'esperienza tra parenti.....</i>	529
7.2	<i>I ciarlatani (1839): si scherza per dire audaci verità.....</i>	531
7.3	<i>Il ravvedimento (1843): tra grottesco e sublime, trionfa «il più onesto dei ladri»</i>	540
7.4	<i>Non v'è fumo senza fuoco (1850): il necessario, il superfluo e i diritti delle donne</i>	556
7.5	<i>Salvatore, Luigi e i sorrisi di Pulcinella</i>	571
8.	<i>Collaborazioni con altri musicisti.....</i>	573
8.1	<i>Giuseppe Persiani, Eufemio da Messina (1836): un eroe dell'indipendenza.....</i>	573
8.2	<i>Giuseppe Lillo, Il Conte di Chalais (1839): uno «splendido libretto», «tra i più belli e lodati».....</i>	597
8.3	<i>Giuseppe Lillo, Cristina di Svezia (1841): «Minerva» apolide, dalle plurime identità.</i>	609
8.4	<i>Federico Ricci, Luigi Rolla (1841): Michelangelo, l'amore per l'arte e per la libertà</i>	631
8.5	<i>Achille Peri, Esther d'Engaddi (1843): la fede e la virtù contro i soprusi dei potenti..</i>	650
8.6	<i>Vincenzo Battista, Eleonora Dori (1847): «alterare la storia per far più belli poemi»</i>	667
8.7	<i>Nicola De Giosa, Folco d'Arles (1851): in abito da servo, con passioni da re</i>	683
8.8	<i>«Il libro fu da me lavorato con la mia consueta coscienza».....</i>	699
9.	<i>Il rapporto con Verdi.....</i>	701
9.1	<i>Giuseppe Verdi: l'umiltà e l'arditezza d'un talento temprato al calor bianco.....</i>	701
9.2	<i>Alzira (1845): mondi che s'incontrano</i>	706
9.3	<i>La battaglia di Legnano (1849): una prova d'amicizia e di patriottismo</i>	728
9.4	<i>Luisa Miller (1849): dall'amor di patria all'amor paterno e... all'amicizia fraterna ..</i>	749
9.5	<i>Il trovatore (1853): tra brividi funesti, un incandescente amore materno</i>	772
9.6	<i>Cammarano e Verdi: fraternizzare musica e poesia.....</i>	792

<i>Conclusioni</i>	797
<i>Indice dei nomi</i>	811
<i>Bibliografia</i>	835
<i>Appendici</i>	859

Introduzione

«Quando si ha un Cammarano non si può che far bene».¹

Questo progetto di ricerca nasce da una serie di domande. Innanzitutto: chi era Salvatore Cammarano (Napoli, 1801-Napoli, 1852)? Ovvero: com'era la sua personalità artistica, poetica e musicale? Come si rapportava al contesto storico, cioè alle scottanti problematiche risorgimentali? Quali posizioni ha assunto nei confronti della monarchia borbonica e della rigida censura imposta da Ferdinando II? A quali correnti di pensiero si è avvicinato maggiormente e a quali ha alluso implicitamente? L'Ottocento in Italia è dominato dalle grandi personalità letterarie di Leopardi e Manzoni: quanto hanno inciso sulla formazione di Salvatore? E quali altri padri della letteratura italiana hanno lasciato tracce sul suo stile?

Nel 1816 viene pubblicato sul primo numero della «Biblioteca Italiana» l'articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, che scatena un acceso dibattito tra classicisti e romantici; Cammarano non interviene pubblicamente al riguardo, ma è innegabile che alcune sue opere rimandano alla classicità greco-romana (*Saffo*, *Medea*, *Merope*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*, *Belisario*, *Poliuto*, *La Vestale*...), mentre altre sono tratte da testi tipici del romanticismo europeo (*Lucia di Lammermoor*, *L'assedio di Calais*, *Luisa Miller*, *Il reggente*, *Il trovatore*...): come si conciliano queste due opposte tendenze nella sua produzione poetica?

Ed ancora: come intendeva la professione di librettista e come si rapportava ai vari compositori suoi collaboratori (circa una decina)? Come si presenta, nella sua specificità, il linguaggio poetico-musicale nelle sue opere? Come cambiano i registri linguistici nei suoi melodrammi, nelle tragedie liriche, nelle opere buffe e nei dialoghi tra gli umili personaggi protagonisti delle sue farse?

Dopo il trionfo di *Lucia di Lammermoor* (opera con musica di Gaetano Donizetti, che debutta al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1835) egli diventa famoso e per i successivi sedici anni è molto richiesto come librettista, ma dopo la sua morte (nel 1852), per oltre un secolo, nessun italiano avverte la curiosità intellettuale, nonché il dovere civico-morale, di studiare approfonditamente le sue opere (quasi una quarantina di libretti). L'unica monografia a lui dedicata è dello scozzese John Black,² viene pubblicata ad Edimburgo nel 1984 e non è mai stata tradotta in italiano. Se il suo autore merita una grande riconoscenza per l'accurato lavoro svolto, una riflessione è doverosa riguardo alla trascuratezza da parte degli studiosi italiani, che non hanno approfondito adeguatamente la produzione di un poeta raffinato, capace d'ispirare i più illustri musicisti del suo tempo.

Tuttora, quando s'assiste alla rappresentazione teatrale di capolavori lirici quali *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, oppure *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, di fatto si beneficia dell'ingegno di Cammarano, autore dei rispettivi libretti. Quando ci si delizia l'orecchio e l'animo ascoltando Franco Corelli e Maria Callas nella memorabile esecuzione di *Poliuto* del 1960, di nuovo si gode della raffinata perizia espressiva di Salvatore, che osò sfidare la censura borbonica per trasporre in versi l'omonima tragedia di Pierre Corneille. Per lo più, accade che la potenza della musica e la suggestione delle scene distolgano l'attenzione degli spettatori dalle singole parole: si esalta il musicista, si apprezza il regista, si applaudono gli interpreti... e si trascura il librettista. È così da un paio di secoli. Se però, incuriositi dall'opera, si avverte il desiderio di comprenderla meglio, di

¹ Lettera n. 104 di Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano del 4 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021, p. 251.

² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

contestualizzarla storicamente e di ricondurla a chi per primo ha cercato le parole per creare quel grande spettacolo che è il melodramma, la curiosità si ridesta.

Negli ultimi vent'anni sono apparsi diversi saggi su Cammarano, interessanti ed illuminanti. Daniela Goldin Folena lo ha definito «un librettista al quadrato, o il librettista romantico per eccellenza»,³ Mariasilvia Tatti ha messo in luce «l'immaginario risorgimentale»⁴ di alcuni suoi libretti, Giorgio Pagannone ha pubblicato un'edizione critico-evolutiva di *Pia de' Tolomei*,⁵ Emanuele d'Angelo ha analizzato i libretti di *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Luisa Miller*, *Il trovatore* e *Merope*,⁶ Raffaele Mellace s'è soffermato sulla *Battaglia di Legnano* per sottolineare le «metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica»,⁷ Annalisa Carbone ha studiato le opere giovanili che precedono i libretti.⁸ Ulteriori contributi si sono poi aggiunti: il carteggio Verdi-Cammarano,⁹ l'autobiografia di Michele Cammarano, figlio di Salvatore,¹⁰ che era rimasta manoscritta, e alcuni saggi nell'ambito della librettologia.¹¹ Infine, anche una trasmissione radiofonica è stata dedicata alla figura del librettista.¹²

Considerato tutto ciò, appare utile delineare un profilo il più possibile completo, articolato e rispettoso del poeta per musica Salvatore Cammarano, raccogliendo tutti i suoi libretti, contestualizzandoli nel periodo storico-letterario ed analizzandoli dal punto di vista poetico, musicologico e drammaturgico. Per comodità di svolgimento e di lettura, s'intende strutturare il lavoro in due parti. Nella prima parte verranno trascritte le prime edizioni dei trentanove libretti (trentotto già pubblicati e disponibili in internet, uno inedito: la farsa in un atto *Non v'è fumo senza fuoco*, con musica di Luigi Cammarano, la cui partitura manoscritta è custodita presso l'Archivio Ricordi di Milano); la trasposizione sarà il più possibile fedele agli originali; la prima pagina di ogni libretto conterrà la trascrizione del frontespizio, l'epoca di composizione, la data di presentazione ai censori con la relativa risposta d'autorizzazione concessa o negata e la data della prima rappresentazione; la seconda pagina offrirà un riassunto della vicenda, strutturato in riferimento alle singole scene di ogni atto/parte; la terza pagina sarà costituita dalla riproduzione fotografica della copertina del libretto originale; dalla quinta pagina sarà ricopiato l'intero testo. I trentanove libretti saranno disposti nel volume in base all'ordine

³ DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 15.

⁴ MARIASILVIA TATTI, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, pp. 115-129.

⁵ GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006.

⁶ EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da «Lucia di Lammermoor» a «Turandot»*, Roma, Aracne, 2013, pp. 21-101; EMANUELE D'ANGELO, *Un'eroina alferiana al San Carlo: la «Merope» di Salvatore Cammarano*, in GRAZIA DISTASO (a cura di), *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, Bari, Cacucci, 2007, pp. 227-270.

⁷ RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, pp. 131-143.

⁸ ANNALISA CARBONE, *«Andrem ramminghi e poveri». Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti*, Napoli, Liguori, 2020.

⁹ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021.

¹⁰ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018.

¹¹ Cfr. EDOARDO BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in ILARIA BONOMI e EDOARDO BURONI (a cura di), *Il magnifico parassita Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 115-132; PAOLA CIARLANTINI, *Storia e mito nei libretti italiani d'opera seria tra il 1825 e il 1850*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, XL-XLI 2007-2008*, Macerata, eum, 2011, pp. 315-356; FABRIZIO DELLA SETA, *Una nuova fonte per il libretto del «Trovatore»*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI e EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-78.

¹² STEFANO VALANZUOLO racconta Salvatore Cammarano, Trasmissione radiofonica (25 marzo 2019), Rai Radio 3, <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/03/Salvadore-Cammarano-3a6f57f2-5d73-4c8e-9b3a-be97b2a548ba.html>.

cronologico di rappresentazione (l'ultimo sarà *Virginia*: tragedia lirica con musica di Saverio Mercadante, composta nell'autunno 1849, presentata ai censori il 17 dicembre 1849, non autorizzata e messa in scena per la prima volta al Teatro di San Carlo soltanto il 7 aprile 1866, quasi quattordici anni dopo la morte di Salvatore e cinque anni dopo la proclamazione del Regno d'Italia).

Nella seconda parte si procederà ad un'analisi testuale dei singoli libretti, in modo da fornire per ciascuno una presentazione storico-letteraria, un'analisi stilistica e uno studio della metrica. Come preambolo, s'intende ricostruire dapprima «lo spirito di famiglia»¹³ dei Cammarano (artisti per almeno quattro generazioni), con particolare attenzione ai momenti cruciali della vita di Salvatore e ai suoi primi tentativi di scrittura (*Ines de Castro* per Giuseppe Persiani, *La sposa* per Egisto Vignozzi, *Un matrimonio per ragione* per Giuseppe Staffa) fino alla ponderata scelta di svolgere la professione di librettista. Poi si delinea un quadro generale della realtà storica napoletana tra Settecento e Ottocento. Dopo di che, si analizzeranno i singoli libretti, raggruppandoli per compositore: Gaetano Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto / (Les Martyrs)*, *Maria di Rohan*); Saverio Mercadante (*Elena da Feltre*, *La vestale*, *Il proscritto*, *Il reggente*, *Il vascello de Gama*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*, *Medea*); Giovanni Pacini (*Saffo*, *La fidanzata corsa*, *Bondelmonte*, *Stella di Napoli*, *Merope*, *Malvina di Scozia*); Luigi Cammarano (*I ciarlatani*, *Il ravvedimento*, *Non v'è fumo senza fuoco*); Giuseppe Verdi (*Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Il trovatore*). In un unico capitolo saranno riuniti i libretti composti per i musicisti con i quali la collaborazione è stata occasionale: Giuseppe Persiani (*Eufemio da Messina*), Giuseppe Lillo (*Il Conte di Chalais*), Alessandro Nini (*Cristina di Svezia*), Federico Ricci (*Luigi Rolla*), Achille Peri (*Esther d'Engaddi*), Vincenzo Battista (*Eleonora Dori*), Nicola De Giosa (*Folco d'Arles*). Per permettere una lettura più agevole e non costringere i lettori a consultare costantemente il volume dei libretti, verranno riportate per intero le parti di testo (cori, arie, duetti...) più significative per l'analisi.

Nell'intraprendere una simile ricerca, il principale proposito è di rispondere ad ulteriori quesiti, volgendo lo sguardo verso il passato, ma rimanendo ancorati al presente: nei libretti di Cammarano si trovano spunti di modernità? L'etica degli affetti - ovvero i forti legami tra genitori e figli, tra fratelli e sorelle, tra amici e amiche che sono al centro di tante sue opere e vengono presentati da punti di vista molto diversi - può fornire validi stimoli alla riflessione ancora oggi? La denuncia delle ingiustizie, la corruzione di chi detiene il potere, i limiti imposti dalla censura meritano di essere rimeditati, oggi, soprattutto insieme alle giovani generazioni? I rapporti tra le diverse civiltà e religioni (musulmani, cristiani, pagani), la tradizione dei matrimoni combinati, il percorso di progressiva autonomia di scelta da parte delle donne sono tematiche presenti in tanti libretti, ma si ritrovano ancora, *mutatis mutandis*, negli episodi di cronaca: il melodramma può contribuire tutt'oggi alla costruzione di una società più equa e rispettosa? Infine, considerato il meticoloso lavoro svolto da Cammarano, come non riconoscerne i meriti artistici e la dignità culturale?

¹³ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 71.

Salvatore Cammarano.
Fraternizzare musica e poesia

Se la Poesia esser non deve serva della Musica,
non deve nemmeno esserne tiranna.
(S. Cammarano a G. Verdi, 11 giugno 1849)

Salvatore Cammarano: tutti i libretti. Fraternizzare musica e poesia

1. I Cammarano: una famiglia di artisti

1.1 Origini

Ognuno di noi nasce in un luogo e in un tempo che non sceglie e per tutta la vita deve misurarsi con il contesto in cui si trova: l'ambiente familiare e sociale, il mondo reale e quello simbolico... La relazione incessante tra noi stessi e gli altri ci rende progressivamente ciò che siamo. A posteriori, è legittimo affermare che Salvatore Cammarano diventa il più significativo librettista del periodo romantico grazie ai suoi tanti meriti, ma anche grazie al favorevole contesto in cui si trova a vivere. I presupposti per una carriera artistica gli vengono offerti fin dalla nascita, poiché cresce in una famiglia di artisti che gli trasmette quotidianamente la propria dimensione di vita. Il padre Giuseppe, il nonno Vincenzo, gli zii Filippo e Michele, Giuseppe e Antonio, le zie Domenica e Caterina sono protagonisti significativi e molto apprezzati del teatro e della pittura del loro tempo, in Italia e all'estero. Con il trascorrere degli anni, Salvatore mette a frutto il suo talento con determinazione e tenacia, sfruttando le opportunità offertegli e plasmando costantemente sé stesso e la realtà in cui vive.

Per comprendere la personalità del librettista è doveroso ricostruire innanzitutto la storia della sua famiglia: i rinomati Cammarano, artisti teatrali per generazioni. Le principali fonti di informazioni al riguardo sono tre: la *Storia del teatro napoletano* di Vittorio Viviani,¹ l'autobiografia di Michele, figlio di Salvatore,² e il *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*.³

1.2 Il nonno Vincenzo Cammarano: Pulcinella Giancola

Vincenzo Cammarano (1720-1809) nasce a Sciacca, in provincia di Agrigento, nel 1720. Nel 1764 parte per Napoli, poi vi si stabilisce insieme alla famiglia, ovvero con la seconda moglie Caterina Sapuppo, le due figlie nate dal primo matrimonio e il neonato Filippo. In seguito, nascono altri tre figli: Giuseppe (pittore e futuro padre di Salvatore), Antonio (pittore e attore) e Michele (tenore). Perché all'età di quarantaquattro anni lascia la Sicilia per andare a vivere a Napoli? Verosimilmente, per realizzare il sogno di fare teatro. E Napoli, nel Settecento, offre tante opportunità, poiché è già un mito, un modo d'essere, una filosofia di vita. Come scriverà Eduardo de Filippo due secoli dopo:

Napule è 'nu paese curioso
è 'nu teatro antico, sempre apierto.
Ce nasce gente ca senza cuncierto
scenne p''e strate e sape recità.
Nunn'è c''o ffanno apposta; ma pe' lloro
'o panurama è 'na scenografia,
'o popolo è 'na bella cumpagnia,

¹ Cfr. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1960.

² Cfr. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Nerbini International, Firenze 2018.

³ Cfr. CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2021.

l'elettricista è Dio ch'efa campà.
Ognuno fa na parte na macchietta
se sceglie o tip o n'omm a truccatura
L'intercalare, a camminatura
Pe fa successo e pe se fa guarda.⁴

Vincenzo ama il teatro e trova rapidamente lavoro come attore nella città che ogni sera offre tanti spettacoli in svariati teatri. Vittorio Viviani racconta che nel 1765 l'impresario e commediografo Francesco Cerlone scrittura per il Teatro La Cantina Vincenzo Cammarano con la moglie e il figlioletto Filippo; il debutto di Vincenzo come buffo chiatto (ovvero buffo grasso o comico caratterista) avviene in una nuova opera dello stesso Cerlone: *La dama zitella vedova e maritata*. Nel corso dello spettacolo, il terribile Milord Zamblò chiede all'ingenuo Don Pompilio Pecegreca: "Come ti chiami?". Questi, intimorito, risponde mentendo: "Don Giancola Spasa". E comincia a tremare con un tale effetto comico che il soprannome Giancola l'accompagna in seguito per tutta la vita. In pochi anni Vincenzo Cammarano diventa famoso in Italia e in Europa come Pulcinella Giancola: un personaggio che interpreta brillantemente per trent'anni al Teatro San Carlino di Napoli. Il colloquio tra l'inglese Milord Zamblò e il napoletano Don Pompilio prosegue in modo «pulcinellesco»:

POMPILIO: Lo paese mio lo saccio. So' Toscano, signo'.
MILORD: Toscano?
POMPILIO: Gnorsi, de Messina.
MILORD: E dove sta Messina?
POMPILIO: Dinto a lo stato romano.
MILORD: E lo stato romano?
POMPILIO: Attaccato alla Sardegna.
MILORD: E la Sardegna?
POMPILIO: Confusa con la Morea?
MILORD: E sei insomma?
POMPILIO: Lombardo.
MILORD: Voglio vedere chi si stanca. La precisa città?
POMPILIO: Catanzaro...⁵

Pulcinella è un'antica maschera napoletana inventata nel Seicento dall'attore Silvio Fiorillo, anche se c'è chi ne riconduce le origini allo spettacolo comico-satirico delle Atellane, assai popolare a Roma già nel IV secolo a. C. Nei secoli e fino ad oggi, Pulcinella ha incarnato il prototipo del Napoletano: squattrinato ma astuto, ingenuo ma anche saggio, consapevole dei problemi ma sempre pronto a sorridere, ironico e disincantato, capace di scherzare, di mettere in ridicolo i potenti e di svelare ogni ingiustizia o sotterfugio, costantemente affamato di cibo e di vita.

Giancola riesce ad entrare così profondamente nello spirito del personaggio, da conquistarsi le simpatie di un vastissimo pubblico, sia popolare che colto. Impara perfettamente il dialetto napoletano e perde ogni inflessione siciliana. La mimica e la gestualità, la prontezza di spirito e le sagaci battute conquistano gli spettatori, che esplodono in irrefrenabili risate e calorosi applausi. Nel 1802 si ritira dalle scene per problemi di salute; l'ultima sera recita seduto su una sedia e si congeda tra il riso e le lacrime. Le sue due figlie intraprendono una carriera teatrale di successo: Domenica è cantante e attrice (servetta buffa) al Teatro dei Fiorentini e per molti anni viene scritturata come seconda donna al Teatro San Carlino, Caterina è cantante e attrice al Teatro Nuovo. Il figlio Filippo prende il posto del padre nella compagnia teatrale e per diversi anni interpreta lui stesso Pulcinella.

⁴ EDUARDO DE FILIPPO, *Le poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 35.

⁵ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 403.

1.3 Lo zio Filippo: Pulcinella e drammaturgo

Filippo Cammarano (1764-1842), figlio maggiore di Vincenzo e zio di Salvatore, esercita un notevole influsso sul nipote:

Prima di giungere all'Opera in musica Salvatore trova nella sua famiglia [...] stimoli, sollecitazioni, incoraggiamenti. Tra le carte consultate negli archivi sono spuntate una commedia autografa dello zio Filippo intitolata *Il sordido ambizioso* datata 1830 e un quaderno di versi dello stesso autore. Si conferma, dunque, l'ipotesi che proprio lo zio paterno abbia esercitato sul giovane nipote la maggiore influenza. È lui a suggerire al nipote la strada maestra, a favorire e incoraggiare le sue inclinazioni che ebbero così modo di manifestarsi assai precocemente, come dimostra la tragedia *Carlo Magno* e il dramma *Baldovino*.⁶

Fin da piccolo, Filippo segue il padre a teatro, diventando dapprima attore poi drammaturgo. A dieci anni scrive la sua prima commedia teatrale: *Rachele e Ippolita, ossia Il comico inglese*. Recita per il Teatro La Fenice e poi per il San Carlino. Dal 1796 affianca abitualmente il padre in palcoscenico. Nel 1800 risultano scritturati al San Carlino sia Filippo che le sorelle Domenica e Caterina, il fratello Antonio e il padre Vincenzo. Nel 1802, quando quest'ultimo si ritira dalle scene, Filippo prende il suo posto in palcoscenico e, un anno dopo, diventa «poeta di compagnia». «Era un giovane di vivacissimo ingegno, ed alquanto istruito. Fin dalle prime prove, mostrò d'essere sensibile al nuovo spirito dei tempi, cominciando a comporre vuoi drammi briganteschi, legati cioè alla cultura “inglese” diffusa nel popolo, vuoi drammi mitologici, secondo il gusto “francese”».⁷

La maggior parte delle opere di Filippo Cammarano è scritta in dialetto napoletano. Il suo atteggiamento nei confronti del popolo è disincantato, ironico e rispettoso. Pulcinella compare in quasi tutte le sue commedie, talvolta con i tratti della maschera convenzionale, talaltra con peculiarità proprie, come un personaggio inserito nel contesto. Nel 1814 va in scena *Pulcinella Molinaro*, «commedia di magia per musica» dove l'elemento fantastico si unisce alle credenze popolari e a temi mitologici e briganteschi. «Il “Cetrulo” è protagonista. È la voce del popolo che scopre la sua condizione umana all'indomani della Restaurazione: Che brutta vita è chella de no povero faticatore! Che mannaggia la stella mia che mi è ghiuta sempre contraria a nun fareme agghietta nu centomilia ducate, accossi farrie lo signore, e non sarrie soggetto a portare lo sacco ncuollo comme a no ciuccio».⁸

Negli anni immediatamente successivi Filippo si cimenta con Goldoni: legge le sue opere e ne 'napoletanizza' parecchie. Nel 1816 traduce *Le baruffe chiozzotte* con il titolo *L'appicceco de li funnachere a lo Muolo Piccolo*. Il termine «appicceco» indica il battibecco/litigio, «funnachere» significa le abitanti dei quartieri bassi, dei 'fondaci' (in napoletano «funnaci», derivato dall'arabo *funnuq*, giunto a Napoli attraverso lo spagnolo *fundago*) ovvero i magazzini dove si ammassano le merci e si vive in condizioni poverissime. Nel 1817 *Le smanie per la villeggiatura* diventano *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*; subito dopo, *Il ritorno dalla villeggiatura* appare come *Chi sciala d'ottobre lo novembre piccea*. In seguito, *Il cambio dei bauli* viene rappresentato come *Li quatte de Maggio* e *Il Vantaglio* è reso con il titolo di *L'acqua zurfegna*.

La riforma goldoniana segna una svolta decisiva nei teatri italiani e Filippo Cammarano vi aderisce con convinzione, ma anche con spirito critico ed autonomia creativa. Per alcuni anni egli distoglie lo sguardo dall'ambiente umilissimo dei vicoli e si concentra sul mondo benestante del ceto borghese.

⁶ ANNALISA CARBONE, «*Andrem raminghi e poveri*». Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti, Napoli, Liguori, 2020, p. 10.

⁷ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 469.

⁸ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 478.

Attento e acuto, realistico e umano, riesce ad unire la sua ampia cultura con la quotidianità dei diversi quartieri di Napoli.

A differenza di tanti attori e drammaturghi bravissimi ma semi analfabeti, Filippo è colto, è un appassionato lettore e un sensibile osservatore del mondo artistico-letterario antico e contemporaneo. Quando Rossini giunge a Napoli (1815) ed inizia a riscuotere successo nei principali teatri della città, Filippo decide di mettere in scena delle riduzioni di alcune sue opere. *Il barbiere di Siviglia* viene rappresentato al teatro La Fenice e *La Cenerentola* al Fondo. Ancora una volta, Filippo Cammarano apporta le modifiche che ritiene necessarie per rendere gli spettacoli più consoni al pubblico dei teatri popolari.

I recitativi presenti nel *Barbiere di Siviglia* vengono eliminati e la parte di Bartolo è resa in napoletano:

Ah che pe' sta cuntento a stu munno, o tutte le femmene avarrieno da essere uommene o tutte l'uommene avarrieno da essere femmene o pure no ce avarrieno da essere né femmene né uommene, pe fa tutta na vita cojeta [...] tutta manovra de lo Conte d'Almaviva. Avevo pensato de irlo a disfidà a la spagnola, co pugnale e spada a rotelle, ma chesto nun po' succedere pecchè me metto paura. Avevo pensato purzi pe la sperazione de irme a ghietà a mare, e chesto manco po' succedere pecchè nun saccio natate; avevo pensato d'accidere Rosina, pe' la tené all'obbedienza, ma si l'accido chella more, e perdo a essa e all'eredità; e finalmente avevo pensato che quanno m'era mugliera de darle lo liceat, de fa chello che malora vo' essa, e chesto manco va buono.⁹

Alcuni anni dopo, Filippo torna ad accostarsi al melodramma con una riduzione del libretto dell'*Elisir d'amore* di Felice Romani: l'opera di Donizetti che ha debuttato al Teatro della Cannobiana di Milano nel 1832 raggiungendo un immediato successo, con trentadue repliche consecutive. Gaetano Donizetti, direttore del Teatro di San Carlo dal 1822 al 1838, all'epoca è considerato dai Napoletani quasi un concittadino.

Nella prima metà dell'800 il gusto neoclassico è ancora molto diffuso in Italia. Filippo Cammarano scrive allora alcune commedie ispirate alla mitologia greco-romana e, del resto, anche Salvatore comporrà diversi libretti a sfondo neoclassico pochi anni più tardi. Nel 1818 va in scena *La fondazione di Napoli o il trionfo di Partenope*, nel 1826 riscrive in prosa la commedia per musica *Il Socrate immaginario* di Giovanni Battista Lorenzi, già musicato da Giovanni Paisiello ed altri compositori. Nel 1831, con *Appassionate de lo ventaglio* e *Appassionate de la Malibran*, tenta la parodia. Nel 1840 compone la musica per la farsa *Una in tre*. Nel 1832 si ritira dalle scene per problemi di salute, ricevendo dal re Ferdinando II una pensione di trenta ducati. Negli ultimi anni scrive *Vierze strambe e bisbetece* (1837): una filastrocca in versi in cui ricostruisce le vicende della sua vita e i soggetti delle sue commedie. Complessivamente, lascia un centinaio di testi teatrali, diverse poesie, numerosi sonetti (due dei quali composti per la prematura morte di Vincenzo Bellini), alcuni libretti d'opera e la musica per una farsa.

Quanto alla vita privata, Filippo si sposa con Rosalia Vitellaro, una famosa cantante, e dal loro matrimonio nascono nove figli, molti dei quali si dedicano allo spettacolo: le figlie Rosalinda, Vincenzina e Clementina sono attrici, Giuseppe e Antonio filodrammatici. Egli si spegne nel 1842, dopo un periodo di malattia.

1.4 Il padre: pittore e professore Giuseppe Cammarano

Giuseppe Cammarano, fratello di Filippo e padre di Salvatore, nasce nel 1766 a Sciacca (Agrigento) durante una trasferta della compagnia teatrale del padre Vincenzo. Cresce a Napoli e, ancora bambino,

⁹ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, pp. 479, 480.

recita in uno spettacolo al Teatro S. Carlino. Il padre vorrebbe che seguisse le sue orme in ambito teatrale e cerca di coinvolgerlo e stimolarlo, ma ben presto Giuseppe mostra una forte passione per il disegno e allora Vincenzo acconsente ad iscriverlo a studi di pittura. A tredici anni lavora insieme allo scenografo del Teatro di San Carlo Domenico Chelli. Il re Ferdinando IV di Borbone, apprezzando i suoi disegni, gli offre una borsa di studio a Roma per cinque anni. Giuseppe parte entusiasta, ma ritorna a Napoli dopo due anni a causa di problemi di salute. Nel 1816 viene chiamato dall'Architetto Antonio Niccolini a dipingere il Teatro di San Carlo, distrutto da un incendio. Tuttora è visibile la grande tela sul soffitto, raffigurante *Apollo che presenta a Minerva i più grandi poeti del mondo*, realizzata da Giuseppe Cammarano con l'aiuto del fratello Antonio e del figlio Giovanni. Esponente di spicco del neoclassicismo napoletano, per tutta la vita lavora alle dipendenze dei Borboni e viene definito «il più importante decoratore “figurista” delle residenze borboniche».¹⁰ Dipinge gli affreschi del Palazzo Reale di Napoli, della Reggia e della Cattedrale di Caserta e di altri luoghi suggestivi. Michele Cammarano lo ricorda così:

Mio Nonno Giuseppe Cammarano, egli non veniva spesso, ma di tanto in tanto le sue visite avevano quasi il significato d'ispezionare i suoi nipoti: il suo contegno tra buono e serio imponeva su tutta la nostra famiglia un rispetto direi, quasi pauroso, come a qualcosa di sacro [...]. Egli amava anzi tutto la sua famiglia, teneva alto il decoro della casa, il suo obbiettivo era che i suoi figli ed i figli dei figli fossero gente dabbene, e uomini che si segnalassero per talento, a tale scopo provvedeva alacremenente e col proprio esempio, e con l'istruzione che a questi prodigava. Mio Nonno era pittore: instancabile lavoratore, facile nelle sue produzioni, attendeva al suo quotidiano lavoro con operosità rara.¹¹

Oltre che pittore, Giuseppe Cammarano è uno stimato docente. Nel 1806 viene nominato vicedirettore della Real Accademia di Belle Arti, dove per anni è un illustre professore. Inoltre, accoglie nella sua casa i ragazzi desiderosi d'apprendere il disegno e le tecniche di pittura.

La casa di Giuseppe Cammarano era l'esempio, l'ideale dell'ordine e della disciplina. Alle 6 della mattina tutti erano in piedi [...]. Il silenzio in tutta la casa era addirittura solenne [...]. Alle 10 e mezzo del mattino il nonno metteva giù la tavolozza, e si presentava nello studio ove erano gli scolari; anche questo ambiente era corredato e mobiliato con opportunità e quanto serve per lo studio di disegno e pittura, [...] senza errore si poteva dire ch'ei sorvegliasse dei figli, e non dei scolari, e questi lo sentivano profondamente ed alle cure premurose del loro maestro, rispondevano con un rispetto ed una fiducia senza limiti.¹²

Giuseppe assume il ruolo di educatore anche nei confronti dei figli e dei nipoti: in un'epoca in cui la scuola pubblica non esiste e il tasso di analfabetismo è molto alto, quest'attitudine allo studio e alla trasmissione del sapere è di fondamentale importanza. Oltre alle conoscenze tecniche, i giovani recepiscono il desiderio di apprendere e la passione per l'arte.

Io faceva capolino dall'uscio guardando avidamente il nonno e gli scolari, e mi pungeva tale una voglia di far parte di quella schiera, ne sentiva un'indescrivibile poesia di starmene a plicato con uno stiratore e disegnare [...]. Il caro uomo m'insegnava a leggere, e pare che io non fossi tardo a profittar delle sue lezioni e spedito in poco tempo leggevo benissimo, poi mi diede carta e pastello e mi fece come campione in cima al foglio dei mezz'occhi, il naso, la bocca, tutto di profilo, io era felice di imitare disegnando i frammenti del nonno disegnati; così andai avanti parecchi mesi [...]. Mio nonno era contento di me e diceva (non so da che l'avesse arguito) che sarei stato pittore.¹³

¹⁰ LUISA MARTORELLI, *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, Napoli, Electa, 1997, p. 10.

¹¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 64-65.

¹² MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 68-70.

¹³ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 70-72.

L'iniziale formazione teatrale trasmessa a Giuseppe da suo padre Vincenzo non sfocia in una carriera professionale, ma si trasforma in autentica passione: insieme al fratello Antonio, compone e canta dei duetti che suo figlio Luigi musica e che, tutti insieme, presentano in occasione di feste, matrimoni e iniziative pubbliche. Inoltre, egli recita da dilettante ed interpreta il ruolo di Pulcinella: «Mio nonno era amatissimo del teatro e della recita; era forse l'eco dell'arte paterna, era la virtù comica del celebre Giancola, certo mio nonno recitava fra i dilettanti sostenendo la maschera del Pulcinella».¹⁴ Con un nonno ed uno zio diventati in Europa famosi Pulcinella, anche Giuseppe si sente attratto da questa maschera e raggiunge a Napoli una discreta fama in tale ruolo. Ciò gli procura alcune critiche insidiose:

Non mancò per altro un'acerba critica fatta a mio Nonno, attaccandolo d'indecoroso, il pittore di Corte, professore al Regio Istituto di Belle Arti, e membro della Reale Accademia di Scienze ed Arti, si diletta di recitare con la volgare Maschera del Pulcinella; era questa una malignità, ed un errore; malignità perché invidiosi della sua vita esemplare e seria, del suo talento spontaneo come pittore, le lingue mordaci lo addentavano per fargli torto, ma essi ben sapevano che il dilettante Pulcinella della scena, era l'uomo onesto, il padre affettuoso, il pittore laborioso, maestro premuroso, il rispettato uomo nella società: era un errore, perché Giuseppe Cammarano poneva uno studio finissimo per mandare a buon fine la rappresentazione, e come qualunque grande comico, il suo studio, dico, era all'unisono con tutte le altre occupazioni intellettive, sul serio dipingeva, sul serio recitava, sventuratamente quei che cercavano demolire quel caro Nonno, erano artisti taluno disse «peccato che quell'uomo d'ingegno come pittore, si compiaccia più a far ridere il pubblico» alla quale maligna insinuazione mio nonno rispose «È vero, quando mi vesto da Pulcinella faccio ridere, ma essi mi fanno ridere quando dipingono».¹⁵

Giuseppe si sposa con Innocenza Mazzacane ed insieme hanno sette figli: Giovanni (miniaturista), Salvatore, Vincenzo (miniaturista), Francesco, Luigi (compositore d'opera), Carmela e Rosina. L'8 ottobre 1850, all'età di 84 anni, Giuseppe muore di tifo.

1.5 Salvatore Cammarano

1.5.1 Salvatore: la gioventù tra pittura e poesia

Salvatore nasce a Napoli il 19 marzo 1801 e qui muore il 17 luglio 1852. Certamente, il contesto familiare è determinante per la sua formazione. In Italia, l'istruzione elementare diventa obbligatoria nel 1860, con la legge Casati, che è un primo tentativo di arginare il fenomeno dilagante dell'analfabetismo. Salvatore ha in casa dei validissimi maestri, degli illustri professori e anche dei libri da sfogliare e da leggere: già questo amplia i suoi orizzonti di vita. Fino all'età di 8 anni vive accanto al nonno Vincenzo che, seppure indebolito e invecchiato, continua ad esercitare tra le mura domestiche il fascino istrionico di Pulcinella Giancola, proiettando nel mondo del teatro figli e nipoti. Lo zio Filippo testimonia con la vita la dignità dell'arte drammatica. Il padre Giuseppe impartisce ai figli un'educazione di base e mette in mano al piccolo Salvatore matita e pennelli, nella speranza che l'innegabile talento pittorico abbia la meglio su quello teatrale. Salvatore si dimostra recettivo e desideroso di apprendere, è un allievo promettente, si dedica per un certo periodo alla pittura, ma poi decide di seguire la sua autentica vocazione: la poesia. Michele scrive:

So, per quanto mio padre istesso mi diceva, che da bambino era forse più amico del libro che del pennello, il disegno gli era stato imposto dal padre che, come dissi, a quicumque dei figli o dei nepoti imparava a tener in

¹⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 81.

¹⁵ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 85.

mano il portalapis, ma mio padre aveva un'assoluta tendenza alla poesia; giovinetto di quattordici anni, i soldi che riceveva dal padre per la merenda preferiva metterli da parte per comprarsi dei libri; con tali risparmi comprò il Tasso, poi il Dante, ciò me lo disse il mio buon papà, ed ora che scrivo ho innanzi agli occhi i tre volumetti del Dante comprati da lui, sola eredità paterna, e quei volumi li ho carissimi; più tardi la sua biblioteca si arricchì di volumi ed era studiosissimo e lettore accanito, così che da se senza l'aiuto di nessuno studiava immergendosi in continue letture, non credo ch'ebbe maestri di letteratura, ma si saturava di lettura; mio padre era silenzioso, serio, io non ricordo di averlo mai visto ridere, i libri erano solo i suoi amici.¹⁶

Dunque, i Cammarano s'adoperano affinché tutti i discendenti imparino a scrivere. Giuseppe indirizza il figlio Salvatore alla carriera artistica e gli dà lui stesso delle lezioni. Il ragazzo dimostra un discreto talento e frequenta la Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, dove si distingue nei disegni di figura e di paesaggio, con un'accentuata propensione per i soggetti drammatici. Contemporaneamente, coltiva la passione per la letteratura e la poesia. Michele descrive il padre come autodidatta, ma ci sono testimonianze che egli ha come insegnanti di letteratura Gabriele Rossetti e l'Abate Giambattista Quattromani. Quest'ultimo apprezza particolarmente il talento dell'allievo e consiglia Giuseppe di permettere al figlio di proseguire gli studi in letteratura drammatica.

Nel 1819 si costituisce a Napoli una *Accademia Poetica Delfica* per opera dell'avvocato Casini (o Cascini) che, appassionato di poesia e di teatro, invita regolarmente a casa sua poeti e scrittori. Agli incontri letterari partecipa anche Salvatore, che comincia a scrivere sonetti, tragedie e commedie teatrali, sia su modello classico (*Priamo*) che in dialetto napoletano. «A diciotto anni Salvatore Cammarano ottenne un gran successo al «Fiorentini» col dramma *Baldovino*:¹⁷ tuttavia lo seduceva il teatro di musica».¹⁸ «Negli anni successivi vengono rappresentati nello stesso teatro di Napoli commedie e tragedie in prosa, mentre altre rimangono incompiute: si tratta di *La sposa del bandito*, *Teresa e Foscari*, *Caterina da Bronia*».¹⁹ In quel periodo compone anche una tragedia di chiara ascendenza manzoniana: *Carlo Magno*. «Over the next twelve years or so, *Baldovino* was followed by other prose works for the Fiorentini and S. Carlino theatres: *Un ritratto e due pittori*; *Si è spento il lume*; *Una festa di ballo*; *Due matrimoni all'oscura*; *La tomba e il veleno*; *Gioventù vieni ad apprendere*; *Torvaldo*; *L'eroina dell'amor fraterno*; and *Il figlio sconosciuto*».²⁰ Inoltre scrive alcuni drammi in dialetto napoletano nei quali ricompare Pulcinella: *La corza de lo centauro a lo campo ossia Pulcinella istruttore de nauto centauro abbotta de mazzate*. Tra le opere rimaste incompiute è da ricordare *Malvina di Scozia*, che sarà realizzata alla fine della carriera e rappresentata nel 1851 al Teatro di San Carlo con musica di Giovanni Pacini. Intorno al 1825, seguendo le orme del padre, Salvatore si occupa di scenografia. Nel 1827 sposa sua cugina Angelica (figlia del tenore Michele), della quale si è innamorato. Ben presto nascono i figli e la preoccupazione costante di Salvatore è guadagnare abbastanza per mantenere la famiglia. La carriera di poeta o di librettista è poco redditizia, sicché per alcuni anni egli continua ad impegnarsi in ambito pittorico. Nel 1830 vince il secondo premio della Reale Accademia di Belle Arti con un calco in gesso.

Nel 1831 muore Domenico Gilardoni (1798-1831), il poeta ufficiale del Teatro di San Carlo, e Salvatore spera di essere assunto al suo posto. Scrive il libretto *Belisario* e cerca un musicista ed un impresario disponibili per metterlo in scena, ma rimane deluso: l'opera sarà rappresentata alcuni anni più tardi, nel 1836. Il 3 novembre 1834 va in scena presso il Teatro del Fondo il melodramma *La*

¹⁶ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 73.

¹⁷ Cfr. la trasmissione radiofonica «Stefano Valanzuolo racconta Salvatore Cammarano» (25 marzo 2019), Rai Radio 3, <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/03/Salvatore-Cammarano-3a6f57f2-5d73-4c8e-9b3a-be97b2a548ba.html>.

¹⁸ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 535.

¹⁹ ANNALISA CARBONE, «*Andrem raminghi e poveri*». Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti, p. 14.

²⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, pp. 3, 4.

Sposa, con musica del tredicenne Egisto Vignozzi (1821-1895). L'opera riscuote una discreta accoglienza ma viene rappresentata una sola serata. Sul libretto originale Salvatore Cammarano viene definito «poeta drammatico e concertatore de' Reali Teatri», a conferma del ruolo già affidatogli dall'impresario del Teatro di San Carlo e che egli manterrà in seguito per tutta la vita.

1.5.2 Salvatore: il successo, la fama e la prematura scomparsa

Il 1835 costituisce uno spartiacque nella vita di Cammarano: è il definitivo anno della svolta e della fama. Il 27 gennaio va in scena al Teatro di San Carlo la tragedia lirica *Ines de Castro*, con musica di Giuseppe Persiani e con protagonista l'allora famosissima Maria Malibran. Il pubblico applaude, ma l'opera viene rappresentata solo nove volte poiché la censura borbonica -che ha impiegato più di un anno per autorizzarne il debutto- di fatto l'estromette dai teatri napoletani. In compenso, negli anni successivi il libretto viene ripreso e musicato da altri cinque compositori e l'opera è riproposta in diverse città: Mantova, Lisbona, Novara, Padova, Parigi... Lo stesso Salvatore rimaneggerà il libretto originario poco prima di morire e il 27 dicembre 1851 l'opera va in scena al Teatro di San Carlo di Napoli con musica di Giovanni Pacini e con il titolo *Malvina di Scozia* (Cammarano scomparirà alcuni mesi dopo).

Il 25 febbraio 1835 nasce il quarto figlio, Michele, e la necessità di una fonte di reddito sicuro diventa impellente. Fatica e lavoro non spaventano il padre di famiglia, anzi lo attraggono! Alcune circostanze favorevoli gli sono d'aiuto. Innanzitutto il Teatro di San Carlo cambia gestione: all'impresario Barbaja (efficiente ma dispotico) si sostituisce una Società d'industria e belle arti. L'8 luglio debutta al teatro del Fondo il melodramma in due atti *Un matrimonio per ragione*, con musica di Giuseppe Staffa e con due interpreti di rilievo: la prima donna Fanny Tacchinardi-Persiani e il baritono Giorgio Ronconi. Il pubblico l'apprezza e tra gli spettatori è presente anche Gaetano Donizetti: musicista già famoso, che lavora stabilmente al Teatro di San Carlo sin dal 1822. Pochi giorni dopo, egli scrive una lettera ad un amico a Parigi, esprimendo entusiasmo per lo spettacolo e soddisfazione per aver terminato la partitura di una nuova opera con il libretto dello stesso poeta: *Lucia di Lammermoor*. Il 26 settembre 1835 quest'ultima trionfa al Teatro di San Carlo. Lo strepitoso successo si ripete di sera in sera e di teatro in teatro. Per Donizetti e Cammarano è il momento di massimo splendore e tra loro inizia una stretta collaborazione. In tre anni compongono sette opere: *Lucia di Lammermoor*, *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz* e *Poliuto*.

La rigida censura borbonica ha un ruolo determinante sull'attività teatrale dell'epoca. *Poliuto* viene giudicato impresentabile, poiché la problematica religiosa non deve essere trasformata in spettacolo. Dopo mesi di aggiustamenti, di attesa e di trattative, Donizetti s'indigna a tal punto che preferisce rinunciare al debutto ed anche all'ambiente partenopeo: rassegna le dimissioni a «S. M. il re di Napoli» e parta per Parigi, dove arriva il 21 ottobre 1839. Qui lo attendono promettenti impegni lavorativi, tra i quali pattuisce anche una versione francese di *Poliuto*, che va in scena il 10 aprile 1840 all'Opéra national de Paris con il titolo *Les Martyres*, il libretto di Eugène Scribe (una traduzione ampliata del testo di Cammarano) e la partitura di *Poliuto* riadattata. Al Teatro di San Carlo *Poliuto* andrà in scena solo il 30 novembre 1848, sette mesi dopo la morte di Donizetti.

La travagliata vicenda di quest'opera è significativa per comprendere il contesto in cui Cammarano vive e lavora. Rispetto alla Francia, la libertà d'espressione in Italia -e in particolare nel Regno delle due Sicilie- è molto più limitata. Tanti musicisti e scrittori preferiscono trasferirsi all'estero, i cittadini e gli intellettuali più politicamente impegnati emigrano per mettersi in salvo. Cammarano, invece, non vuole abbandonare Napoli. La partenza di Donizetti segna quindi la brusca interruzione del loro sodalizio. Alcuni anni più tardi il musicista, stabilitosi a Vienna, propone una nuova collaborazione

ma, nell'impossibilità di proficui contatti diretti, apporta lievi ritocchi al libretto del *Conte di Chalais* (già predisposto da Cammarano per Giuseppe Lillo), lo musica e riscuote un grande successo nel 1843 con *Maria di Rohan*, messa in scena nel Teatro di Porta Carinzia.

Nel 1840 a Napoli è nominato direttore del Conservatorio Saverio Mercadante, che manterrà tale incarico per trent'anni, ovvero fino alla morte nel 1870. Tra il 1839 e il 1851 Cammarano compone per lui otto libretti: *Elena da Feltre*, *La Vestale*, *Il proscritto*, *Il reggente*, *Il Vascello de Gama*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*, *Medea*. Negli stessi anni collabora anche con molti altri musicisti: Giuseppe Lillo, Alessandro Nini, Giovanni Pacini, Federico Ricci, Achille Peri, Luigi Cammarano, Vincenzo Battista, Nicola De Giosa. Lavoratore tenace e perfezionista, diventa il librettista più apprezzato e richiesto di quegli anni. Nel 1843 anche il giovane Giuseppe Verdi desidera collaborare con lui e, mentre è alla ricerca di un nuovo soggetto per un'opera da rappresentare al Teatro La Fenice di Venezia, gli scrive una lettera. Salvatore non accetta immediatamente un nuovo impegno, ma in seguito Verdi e Cammarano instaurano una sincera amicizia basata sulla reciproca stima. Tra il 1844 e il 1851 danno vita a quattro opere: *Alzira*, *Luisa Miller*, *La battaglia di Legnano* e *Il trovatore*. Se *Alzira* non trova il favore del pubblico, le altre tre sono, invece, molto apprezzate, soprattutto *Il trovatore*, che è tuttora rappresentato nei teatri di tutto il mondo. Purtroppo però, la coppia Verdi-Cammarano non realizza gli ulteriori progetti tanto auspicati da Verdi, a causa della prematura scomparsa di Salvatore.

Nell'*Autobiografia* Michele racconta che la malattia costringe suo padre a letto per quasi un anno. Circondato dall'affetto dei familiari, continua a scrivere versi. Il collega Leone Emanuele Bardare lo affianca nel terminare il libretto del *Trovatore*. Si spegne il 17 luglio 1852:

Splendide esequie gli furono rese, tutti gli artisti cantanti dei teatri napolitani, il ceto dei pittori, i letterati napolitani non mancarono al mesto accompagnamento, per Napoli e per l'Italia fu un sol grido di compianto per l'immatura perdita di un uomo che col suo verso sapeva ispirare i maestri celebri dell'epoca sua [...]. Fu alto il dolore che comprese la mia famiglia, ma più terribile ancora fu la scena che per noi si cambiò; erano già due anni prima che morisse mio padre che la sua salute deperiva, gli ultimi undici mesi lo costrinsero al letto, fu una rovina pel dispendio che cagionarono le sue cure, e per salvarlo non si badava allo che si produceva negli interessi, sicché l'indomani della perdita del capo di famiglia ci vedemmo tutti poveri [...]. La povera madre mia con sei figli si vedeva perduta.²¹

Giuseppe Verdi viene a conoscenza del lutto «da uno stupido giornale teatrale»²² ed è per lui «un profondo dolore».²³

L'ultima sua lettera a Salvatore è datata 19 luglio 1852: è il giorno dei funerali, ma Verdi incoraggia insistentemente l'amico: «Ho ricevuto il resto del *Trovatore*. Leggo e rileggo con crescente piacere questi vostri versi pieni di novità, di vita, di passione. Coraggio mio caro Cammarano – Noi dobbiamo fare il *Re Lear* che sarà il nostro capo d'opera. [...] Coraggio! Coraggio! Abbiatemi sempre per vostro ammiratore appassionato, e sincerissimo amico».²⁴ Queste toccanti parole sono seguite da un gesto altrettanto premuroso e affettuoso: l'invio di una cospicua somma di denaro alla vedova Angelica, come pagamento del libretto del *Trovatore* e, contemporaneamente, come contributo a sostegno della famiglia.

Scriva Julian Budden: «È improbabile che *Il trovatore* si deprezzi con gli anni. Anche se non è il capolavoro supremo del compositore, esso non ha tuttavia un parallelo nell'intera letteratura

²¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

²² Lettera n. 10 di Verdi del 5 agosto 1852 a Car. De Santis, in GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 507.

²³ Lettera n. 10 di Verdi del 5 agosto 1852 a Car. De Santis, in GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 507.

²⁴ Lettera n. 136 di Verdi del 19 luglio 1852 a Cammarano, in GIUSEPPE VERDI-SALVATORE CAMMARANO, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 337.

operistica, fioritura tardiva della tradizione romantica italiana possibile soltanto a chi era già andato molto al di là di essa».²⁵ Partito dalla maschera di Pulcinella, Salvatore compie uno straordinario cammino nella sua breve vita e giunge a scrivere il libretto di un capolavoro immortale.

1.6 Lo «spirito di famiglia» e il figlio Michele

Nella nostra famiglia era stabilito come dicesi lo spirito di famiglia, non si ammetteva che tra i Cammarano vi fossero dei mediocri, tutti lavoravano con maggiore forza possibile a cose intelligenti, soprattutto si aveva gran cura a tenere svegliati i piccoli Cammarano: una sera tutti in casa erano andati al Teatro di San Carlo cioè mio nonno, mia zia Rosina ed i miei zii, la sola vecchia cieca zia Teresa era come sempre restata a casa, io aspettavo tranquillo che la domestica mi mettesse a letto. Mio zio Luigi, giovane buono ed intelligente, di poche parole, (me lo ricordo sempre, col suo enorme nasone) ordinò ch'io non andassi a letto, mi fece vestire, e siccome era una notte fredda mi tolse nelle sue braccia, mi r avvolto nel suo cappotto, e di corsa senza ch'io avessi nemmeno vista la strada che si facesse mi portò di peso a San Carlo al Teatro, in un palco di 4^a Fila ov'erano riuniti tutti i Cammarano, io non aveva mai visto un simile spettacolo rimasi sbalordito abbagliato, il teatro rigurgitava di spettatori, era una di quelle serate solenni, si dava per la prima volta l'opera di mio padre *La Saffo* musicata dal maestro Pacini che io ricordava personalmente per averlo visto in casa nostra provare accanto a mio padre su un piccolo pianoforte che chiamavano spinetta, dei pezzi di musica della *Saffo* che il maestro sottoponeva al giudizio del poeta, mio padre [...]. Fu una vera sorpresa di rivedere mia madre, le mie sorelle, sorpresa di veder quell'immenso teatro, e la maggiore di tutte fu di vedere mio padre applaudito e chiamato al proscenio dandosi la mano con tutti gli artisti cantanti ed il Maestro Pacini, sotto un vero uragano d'applausi, io comprendendo il trionfo del padre mio battevo le mani e gridavo, e fu il mio buon zio Luigi che pensò a quel gesto educativo ed ha voluto che il figlio bambino ricevesse l'impressione come ad esempio del successo del padre. Lo spettacolo finito avvolto questa volta nel tabbaro di mio nonno e da lui portato in braccio ritornai come prima in sua casa. Mio nonno era contento di me e diceva (non so da che l'avesse arguito) che sarei stato pittore.²⁶

La lunga citazione rende bene l'idea di quale fosse lo “spirito di famiglia” dei Cammarano: lavorare con maggior forza possibile a cose intelligenti ed aver cura di educare i piccoli, non solo a parole ma con l'esempio e lo stimolo costante ad eccellere. Tale spirito non si spegne il 17 luglio 1852, con la morte di Salvatore, ma prosegue nei discendenti. Sarebbe ingiusto ed irrispettoso non ricordare qui il pittore Michele, quarto figlio di Angelica e Salvatore, famoso esponente della pittura verista a sfondo storico-sociale e patriottico, docente all'Accademia di Belle Arti e autore di un'autobiografia che è un'affettuosa ricostruzione della storia familiare.

Michele nasce nel 1835 ed ha cinque anni quando va in scena la prima rappresentazione dell'opera *Saffo* di Pacini-Cammarano. Lo zio Luigi -fratello del padre e musicista di professione- lo porta nel palco del Teatro di San Carlo dov'è riunita l'intera famiglia e lo fa assistere al successo del padre, affinché viva di riflesso l'esperienza della gloria. È un'emozione indimenticabile, che contribuisce a proiettarlo in quel mondo dell'arte verso il quale il nonno Giuseppe l'aveva già indirizzato, mettendogli in mano matita e pastelli ed insegnandogli a scrivere e a disegnare: pittore e professore, il nonno aveva intravisto il talento del nipote e lo aveva incoraggiato:

Raggiunsi i miei 11 anni, e venne il mio turno. Mio nonno impose che io recitassi, bisognava ubbidire; la commedia era ancora un vecchio arnese della compagnia Dilettanti *Il Medico Notturmo* va senza dire, vi recitava mio nonno e sosteneva la maschera del Pulcinella [...]. La parte che a me toccava era una faccenda patetica e lamentevole, avevo due scene con due lunghissimi discorsi, mio padre li ridusse anche più interessanti e commoventi, ed ogni giorno mi faceva studiare e ripetere quella parte, e poi la sera con mio nonno, alle prove, e se ne fecero! È inutile ridere la serietà che poneva il mio buon avo a cotesti concerti, infine

²⁵ JULIAN BUDDEN, *Le Opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, EDT, 1986, vol. II, p. 104.

²⁶ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp.71-72.

dopo aver bene affiatati gli attori avvenne la rappresentazione al Teatro San Ferdinando, mio padre era sulla scena per incuorarmi con la sua presenza, mio Prozio Antonio che pur recitava nella Commedia, mi truccò [...]. Il Teatro era zeppo, tutta la famiglia Cammarano, s'intende, assisteva allo spettacolo, sì per risentire i due veterani, come per presiedere al debutto del piccolo nipote; provai un po' di palpito, ma mio padre e mio nonno mi davano cuore, all'ora della mia chiamata in iscena mio padre mi teneva le mani sulle spalle, a me vicino era il caro nonno, quando il suggeritore diè la mia battuta, io che mi teneva pronto dietro la quinta, ecco che mio padre m'impresse una buona stretta di mani sulle spalle e mi spinse sulla scena: feci bene il mio dovere, al mio lungo discorso che terminava con un pianto, gli orecchi mi s'intronarono d'un applauso fragoroso, rimasi sorpreso, giudicai che il pubblico era troppo benevole, la Signora che era in iscena e fingeva la madre mia, mi strinse fra le braccia e mi baciò, e sommessamente mi andava sussurrando che ringraziassi il pubblico, e così feci: dopo la mia scena entrava il Pulcinella che era il servo di questa povera famiglia, ed io era lì sulla scena, quando apparve il nonno una salva d'applausi lo accolse, egli come si fa sempre si tolse la maschera e ringraziava, io confesso ne provai un senso d'orgoglio di sentirmi nepote di quell'uomo che anche per quel suo svago sapeva farsi apprezzare ed amare ed ebbi più a caro le battute di mani per lui, che le mie riscosse pochi minuti prima. Ed eccomi dilettante che recitava con i miei maggiori.²⁷

Contemporaneamente, Michele inizia l'apprendimento scolastico, sotto l'occhio vigile del padre:

Giunsi all'età di 11 anni, mio padre decise farmi studiare sotto altra direzione che la sua, egli era Maestro di Declamazione all'Istituto Luigi Priore, ne parlò al Direttore, ed un bel giorno mi condusse in quell'Istituto ed annoverato alunno a mezza pensione [...]. Alla fine dell'anno 1847 [...] ci fu detto dal vecchio sergente veterano che faceva da portiere, esser chiuso l'Istituto, il Direttore arrestato, Settembrini, De Meis, Zelardi arrestati [...].

Mio padre per non lasciarmi privo di istruzione mi faceva da Maestro, storia, letteratura, e lingua francese, egli era meco piuttosto severo, oltre le lezioni mi ricordo che ogni mattina mi conferiva le lunghe ore, ed i suoi discorsi si aggiravano continuamente su i doveri ed obblighi dell'uomo, mi faceva della morale, facendo com'era io era attratto dalla sua eloquente parola in riverente silenzio lo ascoltava. Si era alla fine del 49 ed io non attendendo che alle lezioni di mio padre, era tutto il giorno in casa, e me ne stava rifugiato in una stanza appartata che era lo studiolo di mio padre, una buona biblioteca, un armadio, un vasto scrittoio e qualche sedia e non altro, lì papà attendeva alle sue occupazioni letterarie.²⁸

Nel 1850 molte cose cambiano nella famiglia Cammarano: «Il mio povero Padre tormentato dal suo male era sotto una rigida cura, consultati i più distinti medici, apprestate le più scrupolose cure, si spendevano fiumi di moneta per salvarlo, ma la malattia infieriva e lentamente spegneva quella cara esistenza, eran già mesi e mesi che giaceva a letto, e lì raccolse quanto gli narrai della visita di Smargiassi “va bene, anderai all'Istituto” mi rispose».²⁹

Salvatore, che per anni ha dissuaso il figlio dal dedicarsi alla pittura, quando è prossimo alla fine, dà ascolto alle indicazioni dei maestri di Michele e accondiscende al suo ingresso all'Istituto d'Arte. Da quel momento la vita del giovane è completamente dedicata all'arte. La sua formazione artistica avviene tra Napoli, Posillipo, Roma, Venezia e Parigi, fino a raggiungere fama europea.

Nel 1860 conosce Maria la Grave, attrice francese trasferitasi a Napoli insieme al fratello e scatta un reciproco colpo di fulmine. Colta, premurosa e determinata, Maria incoraggia Michele a dipingere, gli dà consigli e l'incita ad esprimere sé stesso:

Quell'angelo non aveva la pretesa di cangiare a suo talento la mia natura ma di sviluppare le facoltà che questa mi aveva assegnate, solo si doleva che avrebbe voluto avermi qualche anno prima, ed era ciò che ripeteva spesso, io preso dalla convinzione della sua bontà per me, l'ascoltava reverente, come quando ragazzo ascoltava i savi ammonimenti del padre mio [...]. Se ella fosse nata un uomo sarebbe stata un bibliofilo, leggitrice instancabile avrebbe passata la sua esistenza nelle biblioteche, e va senza dire se fosse al corrente della letteratura moderna universale, e degli antichi ne aveva esatta conoscenza, io le passava quanto apparteneva

²⁷ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 84.

²⁸ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 85-105.

²⁹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 116.

alla piccola biblioteca di mio padre, che era serbata nella casa paterna abitata dai miei, erano per lo più poeti e storici, opere relative alla professione di mio padre, in poco tempo Maria li scorre tutti, ed io dopo la sua lettura riportava a casa di mia madre i volumi letti.³⁰

Accanto a Maria, Michele acquisisce sicurezza e fiducia in sé:

E così la nostra esistenza continuava nel lavoro serio, la via a percorrere ci si parava netta, non c'era che a camminare raddoppiando lena e coraggio [...].

Maria era d'un'altezza intellettuale non facile ad incontrarsi, essa voleva far di me un vero uomo, impiegava a pro mio la sua cultura, esperienza, il suo eccezionale senso filosofico, né io chiedevo di meglio, nessuno al mondo mi persuadeva come lei, io l'ascoltavo col rispetto come fanciullo ascoltava il padre mio [...].

Tra Maria e me s'era raddoppiata la smania della discussione: non una idea o mia o sua che non ce la rivelassimo, né dev'essere altrimenti fra due che vivendo assieme e dell'arte e del lavoro ne sentono il fine dell'esistenza.³¹

Maria e Michele rimangono insieme fino al 1869, quando lei muore di tisi. La carriera di lui prosegue. Vince numerosi premi, tra i quali una medaglia d'oro nel 1873 all'Esposizione Internazionale di Vienna, una medaglia di I classe all'Esposizione Universale di Filadelfia nel 1876 ed un'altra nel 1883 all'Esposizione di Roma. Nel 1887, per celebrare i 430 italiani morti nel tentativo di conquistare l'Eritrea, il Ministero della Pubblica Istruzione gli commissiona l'opera *Battaglia di Dogali* e lui si trasferisce per cinque anni in Eritrea per riuscire a creare un quadro il più verosimile possibile. Nel 1900 accetta la cattedra di paesaggio all'Accademia di Belle Arti di Napoli e torna a vivere nella città natale. Nello stesso periodo viene nominato Cavaliere della Corona d'Italia.

1.7 La famiglia Cammarano e gli eventi politici

L'autobiografia di Michele Cammarano delinea un affresco dell'intera famiglia e mette in luce anche i diversi atteggiamenti nei confronti dei numerosi cambiamenti politici avvenuti in Italia nell'Ottocento. Suo nonno Giuseppe (autorevole pittore e professore) e il prozio Antonio (lui pure pittore) sono «due sviscerati Realisti». ³² Probabilmente è tale anche il bisnonno Vincenzo, che in certe serate riceve al Teatro San Carlino le visite del re e i due si scambiano battute a scena aperta oppure conversano insieme al termine dello spettacolo. Notoriamente, il re Ferdinando II preferisce la comicità di Pulcinella Giancola ai tragici melodrammi allestiti al Teatro di San Carlo. L'ultima figlia di Giuseppe, Rosina, prende le distanze dalle idee paterne e propende per gli ideali liberali. Ed è proprio lei che educa Michele alla politica, sin da quando egli è un ragazzino:

Gli avvenimenti politici incalzavano, si era alla fine dell'anno 1847, in Napoli era una febbre di darsi e ricevere notizie, pervenivano giornali da Roma che mettevano il fuoco nelle vene, le misure della Polizia Napoletana si accentuavano con una inusitata severità, gli studenti provinciali che dimoravano in Napoli erano guardati a vista come la classe più temibile, arresti e perquisizioni nelle case [...]. In quell'epoca ricordo che la buona Zia Rosina mi teneva dei lunghi discorsi e m'illuminava sulle cose politiche, facendomi comprendere ciò che in fondo io poco sapeva, però non tardai molto a formarmi delle idee e sentire grande simpatia per il partito che si diceva liberale.

In casa di mio nonno però vi erano delle contrarietà, egli, testimone della sanguinosa epoca del 1799, e delle due rivoluzioni dei Carbonari, 20, e 31, il nonno e suo Fratello Antonio erano due sviscerati Realisti, guardava bieco ogni preliminare di rivoluzione, amico e partigiano dello Statu quo, col relativo Ferdinando Secondo Borbone non poteva sopportare l'entusiasmo della libera gioventù, e le idee liberali filtrate tra i suoi figli e

³⁰ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 278-279.

³¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 281, 339, 398.

³² MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 88.

nipoti proprio in casa sua. I quali del resto pel grande rispetto che portavano al nonno serbavano un religioso silenzio al suo cospetto.³³

Anche il figlio più giovane di Giuseppe, il compositore Luigi, è un liberale e s'impegna nella lotta politica: «Mio Zio Luigi, il maestro di Musica, liberale arciconvinto appartenendo ad uno dei più bollenti comitati, si era dato alla politica d'azione anima e corpo [...] Fu fatto prigioniero con le armi alla mano ed in divisa di Guardia Civica, fu anche menato al Castel Nuovo, per fortuna non fu fra i primi e scampò il pericolo di lasciar la pelle non si sa come».³⁴ Dalla lettura dell'autobiografia si evince un profilo politico liberale anche per il padre Salvatore. Ciò che emerge maggiormente, però, è un atteggiamento cauto e prudente, taciturno e pacato, volto ad evitare rischi e pericoli sia per sé che per la famiglia. Così accade, per esempio, nel 1848, in occasione dei moti liberali:

Il giorno 27 Gennaio 1848 fu deciso dai diversi comitati liberali di fare una solenne dimostrazione inerme, ed al grido di «Viva Pio Nono, viva la Costituzione, viva la libertà individuale» recarsi sotto le finestre di Palazzo Reale, [...] i dimostranti erano numerosi, forse un diecimila [...] dalle 11 a.m. all'una p.m. il vociare assordante non cessava, né la folla accennava a dileguarsi, anzi minacciosa continuava la clamorosa dimostrazione, le cose cominciarono ad assumere un carattere pericoloso, le pattuglie di polizia imposero ritirarsi, ma troppo bollore possedeva gli animi esaltati e già qualche gruppo si slanciava sulla polizia, allora giunsero a spron battuto squadroni di Usseri, e sciabola alla mano caricarono la folla [...] Il mattino del 29 Gennaio si era in grande apprensione, mio padre, alquanto sofferente era in casa; tutto ad un tratto si udirono delle grida sulla strada, poi degli evviva [...], le vie rigurgitavano di gente, si affiggevano manifesti alle cantonate, e tutti a leggere e a gridare «Viva Ferdinando Secondo!». Mio padre mandò subito a comprare uno di quei manifesti, e bisognava lottare per averne, infine si ebbe, era il Re che dava la Costituzione al popolo, concedeva l'amnistia, formava una guardia Nazionale, apriva le due camere di Pari e Deputati, libertà di stampa, più la bandiera avrebbe avuti i tre colori bianco, rosso e verde, alla lettura di tali dichiarazioni firmate dal Re Ferdinando Secondo mio padre non poteva frenare la sua gioia, io poco ne comprendevo, ma pur però era persuaso che ciò dovesse piacere ai liberali, e mi entusiasmava con mio padre [...]. Mio padre mandò subito la nostra domestica a comprare i nastri, che ebbe un bel da fare a provvedersene per la ressa dei compratori, subito, la mia sorella maggiore Adelaide ci allestì due belle coccarde, l'una per papà, l'altra per me, e così fregiati uscimmo di casa, sulla via turbe di dimostranti ci fermavano e senza conoscerci abbracciavano e baciavano sì papà che me, cosa che facevano tutti [...]. La sera mio padre mi condusse al Teatro di San Carlo, ove come dissi, era Direttore del Palcoscenico, spesso io andava al Teatro col papà, ed il mio posto era nella buca del Suggeritore Don Salvatore Adamo [...].

Quella sera del 29 Gennaio io era lì al mio solito posto. Il Teatro affollatissimo, si credeva che il Re avesse assistito allo spettacolo, ma non comparve: si rappresentava l'*Attila* di Verdi, e quando il tenore (era Malvezzi) cantò la sua aria «Cara Patria già madre e regina di possenti e magnanimi figli» un uragano d'applausi scoppiò unanime [...]. Lo spettacolo terminato si ritornava a casa col mio papà, che si mostrava preoccupato e frettoloso, gruppi di cittadini si fermarono più volte gridando i soliti evviva, ai quali si rispondeva, ed io cercava gridare con quanto fiato possedesse, ma mio padre mi disse «zitto, zitto a casa subito, basta, non gridare, si sono sollevati i lazzaroni del Mercato».

I lazzaroni, cioè l'ultimo strato della plebe napoletana conosciuti per appartenere al partito dei più fedeli al Re, odiano i liberali, e non altro ambivano che le faccende politiche peggiorando andassero a sfascio, e nel tumulto fare essi il bottino svaliciando le case dei cittadini.³⁵

Nell'ultimo periodo di malattia, Salvatore esorta i figli ad essere fedeli ai «Sacramenti»,³⁶ non agli ideali politici:

Si era al mese di Luglio 1852 si tenne in campagna un ultimo consulto dei più celebri medici Napoletani, tutto il nostro casato era presente, ad un certo punto della medica discussione, tutti i Dottori si ritirarono su d'una terrazza [...], io li seguiva e li spiava negli occhi, e tutto compresi, non v'era alcuna speranza di salvarlo [...]. Partiti i consultati io rimasi in quella terrazza muto, solo, mi persuasi che bisognava dividersi dal caro papà che io tanto adorava, ed era per me così provvido di consigli e d'affetto, e lo piansi perduto! Comparve il Prete in

³³ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 87-88.

³⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 96-99.

³⁵ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 88-91.

³⁶ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

casa [...] dopo la comunione ci volle tutti intorno a se e disse «vi dico una sola parola e ricordatevela, frequentate i Sacramenti».³⁷

Dopo la morte del padre, Michele si impegna con totale dedizione negli studi artistici. Nel 1860, affascinato dalla figura di Giuseppe Garibaldi, si arruola nella Guardia Nazionale per combattere il brigantaggio. Nel 1870, quando già vive a Roma, osserva dal suo studio la Breccia di Porta Pia e realizza una delle sue opere più famose: *Breccia di Porta Pia* (nota anche come *Carica dei bersaglieri*). Per alcuni anni dipinge opere di pittura celebrativa a soggetto patriottico, espressione dei suoi ideali risorgimentali. Il 21 settembre 1920 muore a Napoli.

³⁷ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 121-122.

2. Napoli tra '700 e '800

2.1 Una città adorata

Se l'ambiente familiare è importante per la personalità artistica di un poeta, il contesto socio-culturale nel quale egli vive non è meno significativo. Scrive Michele Cammarano: «Per diciotto anni mio padre scrisse libretti musicabili per i più illustri maestri italiani, più volte fu richiesto di lasciar Napoli, specialmente a Roma e a Milano, ma pare che Napoli era il suo amore, e recisamente rifiutò sempre per non lasciare il suo paese che invero adorava».¹

Ma com'è Napoli a quel tempo? Innanzitutto, nella seconda metà del '700 è la città più importante e più popolosa di tutta la penisola. Grande circa il doppio di Milano e quattro volte Roma, è la seconda città d'Europa, dopo Parigi. L'attività portuale è molto intensa e favorisce enormemente l'economia. L'Arsenale dà lavoro a migliaia di persone: la costruzione delle navi richiede carpentieri, falegnami, fabbri, meccanici, ma anche artigiani tessili e quindi setifici, cotonifici, sartorie e, indirettamente, mugnai, vinai, ortolani...

Inoltre, Napoli è un vivace centro culturale che attira persone di tutti i tipi e da tutti i paesi. Il Gran Tour, ovvero il viaggio di formazione assai frequente all'epoca tra poeti e scienziati, tra musicisti ed aristocratici, prevede alcune tappe in Italia e immancabilmente a Venezia, Firenze, Roma e Napoli. I diari e i resoconti di viaggio pubblicati da alcuni personaggi illustri ne amplificano il fascino. Goethe vi arriva nel febbraio 1787 e ne rimane ammaliato:

Oggi mi son dato alla pazzia gioia, dedicando tutto il mio tempo a queste incomparabili bellezze. Si ha un bel dire, raccontare, dipingere; ma esse sono al di sopra di ogni descrizione. La spiaggia, il golfo, le insenature del mare, il Vesuvio, la città, i sobborghi, i castelli, le ville! [...] Ho perdonato a tutti quelli che perdono la testa per questa città [...]. E come si suol dire che colui, al quale è apparso uno spettro, non può più esser lieto, così si potrebbe dire al contrario che non sarà mai del tutto infelice chi può ritornare, col pensiero, a Napoli [...]. Quanto ad uomini di ogni fatta, bei cavalli e pesci meravigliosi, qui ne ho già veduti abbastanza. Quanto alla posizione della città e alle sue singolari bellezze tanto descritte e decantate, non ho parole da aggiungere. *Vedi Napoli e poi muori!* Dicono qui.²

Trent'anni dopo, nel 1817, Stendhal annota: «Je pars. Je n'oublierai pas plus la rue de Tolède que la vue que l'on a de tous les quartiers de Naples: c'est sans comparaison, à mes yeux, la plus belle ville de l'univers».³

Al di là delle bellezze naturalistiche, il fascino è legato alle memorie antiche (gli scavi di Pompei ed Ercolano, le terme e le ville romane...) e ai progressi economico-sociali recenti. Storicamente, è l'epoca dei Borboni che, pur tra tante contraddizioni, introducono riforme e rendono la capitale del regno una splendida città barocca, dotata di un sistema fognario e d'una rete idrica: Napoli è la prima città al mondo ad avere l'acqua corrente nelle case. Certamente il tenore di vita è molto diverso tra i vari ceti e la munificenza dei palazzi nobiliari coesiste con la miseria e l'indigenza dei vicoli più bui. Tuttavia, vengono progettate straordinarie opere d'urbanizzazione.

Nel 1737 Carlo di Borbone, re di Spagna e delle Indie oltre che re di Napoli, intende impreziosire Napoli con un grande teatro d'opera che tuttora porta il suo nome: il Real Teatro di San Carlo. È il più antico teatro lirico d'Europa, modello per i successivi teatri nel mondo. Lo stesso architetto che

¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 76.

² GOETHE, *Viaggio in Italia*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 191, 194.

³ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Le divan, 1927, vol. III, p. 22, annotazione dell'8 marzo 1817.

disegna il Teatro di San Carlo, Giovanni Antonio Medrano, riceve anche l'incarico di progettare il Palazzo Reale di Portici e quello di Capodimonte, che in seguito coinvolgeranno altri architetti.

Tra il 1753 e il 1762 viene realizzato l'acquedotto di Vanvitelli: una grandiosa opera di ingegneria idraulica che fornisce l'acqua al complesso di San Leucio e alla Reggia di Caserta; lungo 38 km, dotato di ponti artisticamente eleganti, costruiti su modello romano (Ponti della Valle), dal 1997 è patrimonio Unesco.

Tra il 1762 e il 1763 viene costruito il Cimitero delle 366 fosse, al di fuori delle mura cittadine, con un settore dedicato ai poveri, con criteri di razionalizzazione delle sepolture in linea con i principi dell'Illuminismo. Se si pensa che in Francia l'Editto di Saint Cloud è emanato nel 1804 e che Foscolo pubblica *I sepolcri* nel 1807, ci si rende conto di quanto Napoli sia in anticipo rispetto al resto d'Europa. Insieme al cimitero, Ferdinando IV commissiona allo stesso architetto Ferdinando Fuga il Real Albergo dei Poveri: un'istituzione caritatevole dove rieducare i detenuti, accogliere gli orfani e i poveri per educarli ed insegnare loro un mestiere. L'enorme progetto non viene mai del tutto completato, ma tuttora il grande edificio affascina per l'elegante imponenza. Nel 1838 diventa sede di una scuola di musica e poi di una scuola per sordomuti.

Dal 1830 al 1859 regna Ferdinando II, che favorisce il progresso economico e sociale, dando inizio alla costruzione di importanti infrastrutture. Il primo impianto di illuminazione a gas della penisola viene acceso a Napoli nel 1832 ed i primi ponti in ferro vengono costruiti nel 1832 sul fiume Garigliano e nel 1835 sul fiume Calore. Il 3 ottobre 1839 è inaugurata la prima linea ferroviaria: la Napoli-Portici, lunga 7 km e a doppio binario. A bordo del convoglio addobbato a festa, c'è il re Ferdinando II insieme a tutta la famiglia reale, oltre a personalità di rappresentanza e alla banda della guardia reale. Durante il suo discorso, il re auspica di veder ampliata la linea fino al mare Adriatico; e in effetti negli anni successivi l'industria ferroviaria ha un forte incremento.

Inoltre, nel 1845 Ferdinando II patrocinava il Settimo congresso degli scienziati italiani, che si svolge a Napoli dal 20 settembre al 5 ottobre. Tra le tante iniziative promosse per l'occasione, significativa è l'inaugurazione dell'Osservatorio Vesuviano, che diventa negli anni successivi un punto di riferimento importante a livello europeo per gli studi di vulcanologia.

Se la città di Napoli tra '700 ed '800 diventa un centro d'attrazione per l'Europa intera, ciò che maggiormente affascina Salvatore è la vitalità artistica, musicale e teatrale che la contraddistingue e che, forse, non ha uguale in nessun'altra città.

2.2 La Scuola musicale napoletana e la nascita dell'opera buffa

Il filosofo e politico francese Charles de Brosses (1709-1777), collaboratore dell'*Encyclopédie* e presidente del parlamento di Digione, compie un viaggio in Italia tra il 1739 e il 1740. Circa un secolo dopo, nel 1836, viene pubblicata postuma una raccolta di lettere da lui scritte agli amici in quel periodo. Tra le tante considerazioni di carattere storico ed antropologico, linguistico ed enogastronomico, riporta spesso aneddoti e riflessioni sulla musica. Giunto a Napoli, ascolta Metastasio e ne traduce alcune poesie, assiste ad un'eruzione del Vesuvio e agli scavi di Ercolano e cerca persino di imparare il dialetto napoletano. Entusiasta, afferma: «Naples est la seule ville d'Italie qui sente véritablement sa capitale ; le mouvement, l'affluence du peuple, l'abondance et le fracas perpétuel des équipages, une cour dans les formes et assez brillante, le train et l'air magnifique qu'ont les grands seigneurs : tout contribue à lui donner cet extérieur vivant et animé qu'ont Paris et Londres, et qu'on ne trouve point du tout à Rome [...]. Naples est la capitale du monde musicien».⁴

⁴ CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, Vol. I, pp. 338, 347.

Al di là dell'enfasi retorica, la città partenopea rappresenta davvero un punto di riferimento per i musicisti di tutta Europa. Nell'ampia e dettagliata *Storia del teatro napoletano*, Vittorio Viviani scrive: «Napoli era diventata la patria dei musicisti; pareva che i Napoletani non sapessero fare altro mestiere: sia dimorando nella Capitale che espatriando fuori regno, dove i migliori subito salivano in grande fama».⁵

Nel Settecento Napoli vanta una tradizione didattica musicale estremamente originale ed apprezzata. La Scuola musicale napoletana nasce nel XVI secolo a partire da quattro diversi istituti caritatevoli sorti per accogliere i bambini di strada, orfani e/o poveri, con l'intento di dare loro un'educazione di base e prepararli a un mestiere. John Rosselli spiega etimologicamente il termine 'conservatorio' come sinonimo di 'ricovero': «Fin quasi alla fine del diciottesimo secolo l'Italia aveva avuto una grande quantità di scuole musicali, quasi tutte legate in un modo o nell'altro alla chiesa. Le più celebri, le scuole di musica per ragazze a Venezia e per ragazzi a Napoli, erano state fondate come orfanotrofi e, in teoria, lo erano ancora, come si può vedere dal significato originale della parola *conservatorio* – 'ricovero'».⁶ Tra le diverse materie di studio viene inserita anche la musica, soprattutto canto, composizione e alcuni strumenti quali il violino, il clavicembalo, l'arpa e il corno. Con il passare degli anni accade che coloro che hanno imparato a cantare bene, a suonare uno strumento o a comporre musica, trovino facilmente impiego in città e vengano poi richiesti in altri stati. L'insegnamento musicale viene allora intensificato ed affidato a valenti maestri. Quegli orfanotrofi diventano i Conservatori di Santa Maria di Loreto (1537), della Pietà dei Turchini (1573), dei Poveri di Gesù Cristo (1589) e di Sant'Onofrio a Porta Capuana (1598). Nel Settecento anche le famiglie aristocratiche iniziano a mandare i figli a studiare musica in quei centri, pagando una retta mensile. Molti illustri compositori si formano alla Scuola Napoletana: Alessandro e Domenico Scarlatti, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Niccolò Piccinni, Nicola Porpora, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello... La loro fama varca i confini e giunge alle corti europee. Dalla metà del Seicento vengono rappresentate a Napoli delle opere, per lo più provenienti da Venezia e allestite da compagnie itineranti. Negli anni successivi appaiono anche opere di compositori locali, di solito al Teatro San Bartolomeo, fino al 1737 quando viene inaugurato il Teatro di San Carlo. Il momento di massimo fulgore della scuola musicale napoletana si ha, tuttavia, a partire dal 1730 e nei decenni successivi, quando ha origine un nuovo genere: l'opera buffa. Nel settembre 1732 va in scena con grande successo al Teatro dei Fiorentini la commedia in musica *Lo frate 'nnamorato* di Giovanni Battista Pergolesi su libretto di Gennaro Antonio Federico.

L'opera, ambientata a Capodimonte e scritta in parte in italiano e in parte in napoletano, verte su un tema di estrema attualità all'epoca: i matrimoni combinati. Il vecchio borghese romano Carlo e l'anziano popolano napoletano Marcaniello si mettono d'accordo per celebrare ben tre matrimoni: Carlo pretende la mano di Luggrezia, la giovane figlia di Marcaniello, questo vorrebbe per sé e per suo figlio le due nipoti di Carlo, Nina e Nena. Le tre ragazze sono però infatuate del figliastro adottivo di Marcaniello, Ascanio, che in cuor suo sente di ricambiare l'amore di Lucrezia ma è intimorito dai sensi di colpa per un legame quasi incestuoso. Dopo una serie di vicissitudini buffe e impertinenti, nella scena finale si scopre che Ascanio è in realtà fratello di Nina e Nena, tutti e tre rimasti orfani da bambini. Il forte affetto che spontaneamente li aveva uniti era dunque fraterno, come canta Ascanio: «A lo passato / mo penzo. Io v'era frate, / e ppe sta causa v'era tanto nnamorato».

Luggrezia e Ascanio possono finalmente convolare a nozze, Nina e Nena cantano insieme: «Colma or più che mai son di contentezza». Gli altri attempati signori intriganti si devono adeguare: «Grattar ci dovrem noi ambi e tre». La freschezza della musica unita all'intreccio vivace, ai personaggi

⁵ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 293.

⁶ JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 38.

semplici e verosimili, oltre che all'ambientazione familiare, rendono l'opera immediatamente di successo.

L'anno successivo, nella serata del debutto del dramma per musica in tre atti *Il prigionier superbo*, viene presentato l'intermezzo musicale in due atti *La serva padrona*, di nuovo con musica di Pergolesi e libretto di Federico. Il pubblico ne è entusiasta e lo spettacolo è riproposto per parecchie sere; ben presto va in scena nei principali teatri italiani ed europei. Gennaro Antonio Federico sarà considerato, insieme a Francesco Antonio Tullio, il maggiore librettista della Scuola napoletana della prima metà del '700. Scrive Vittorio Viviani:

Non c'è chi non sappia di Serpina e di Uberto. Lo spazio di poche scene riassume gli aspetti più tipici della loro esistenza vissuta in comune. Ella è serva e lui è il padrone; eppure sono là, soli, fra quattro mura: lei donna, lui uomo. C'è in questa realtà già la promessa di un problema sociale che, per quanto piccolo sia, legato all'ovvio delle piccole cose quotidiane, si viene a porre in termini nuovi sul piano umano; le sue risultanti morali, psicologiche, pratiche sono risultanti storiche. Il problema viene agitato da una ragazza tutta furbizia ed intelligenza sessuale; che sa essere remissiva e prepotente, un'agnellina e una vipera: Serpina, appunto. C'è in lei l'aspirazione ad una vittoria di classe, per cui tutte le armi sono buone; specie nei confronti di un uomo che, con i suoi tentennamenti ed i suoi furori [...] vuole disperatamente difendere, con l'isolamento, la sua posizione autoritaria [...].

La musica di Giambattista Pergolesi esprime il perfetto gioco del contrasto di classe tra Serpina ed Uberto, con una partecipazione attenta ed al tempo stesso distaccata: quasi che per il compositore l'ovvio quotidiano debba attingere sempre alle ragioni dell'eterno divenire umano, nel suo più appropriato e sensibile rivelarsi. Il canto scopre quindi una realtà tanto più tipica, quanto più ricca di determinazioni spiritualmente profonde, che il discorso orchestrale raccoglie e spiega; e mentre i personaggi si realizzano in una vocalità che li fa pienamente esistere, lo strumentale ne integra i moti dell'animo.⁷

2.3 Napoli, Parigi e la “querelle des bouffons”

Nel 1752 *La serva padrona* è rappresentata a Parigi e il suo scalpore è tale da scatenare una controversia, nota come «querelle des bouffons», tra «le coin du roi» (ovvero i difensori del teatro lirico francese, rappresentato in primo luogo da Jean-Philippe Rameau e Jean-Baptiste Lully) e «le coin de la reine» (ovvero i sostenitori delle nuove correnti musicali italiane, cioè napoletane). «Nel biennio 1753-54 videro la luce più di 60 pubblicazioni di letterati, musicisti, giornalisti, oltre a intellettuali come Rousseau, Diderot, d'Holbach, Grimm, per i quali la musica italiana era la sola capace d'inventare melodie piacevoli e naturali».⁸ Rousseau è tra i principali animatori del dibattito. Nelle *Confessioni* ricorda:

Tout Paris se divisa en deux parties plus échauffées qu'il se fut agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française ; l'autre plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé de vrais connaisseurs, des gens de talents, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'opéra sous la loge de la Reine. L'autre parti rassemblait tout le reste du parterre et de la salle ; mais son foyer principal était sous la loge du Roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce temps-là, de coin du roi et de coin de la reine.⁹

Da un punto di vista strettamente musicale, Rousseau elogia l'omogeneità espressiva dell'opera:

Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'ame [sic] les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre

⁷ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, pp. 295, 296.

⁸ ANTONELLA BARBAROSSA e GIANNI DRASCEK, (a cura di), *Filosofia della Musica e Musica della Filosofia. Gusto, Costume e Politica in onore di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)*, Edizione della Laguna, Gorizia 2017, p.15.

⁹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Garnier, 1865, liv. VIII, p. 338.

plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer ; que la Basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute sans que ni l'un ni l'autre s'en apperçoive. Il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paroît une règle indispensable et non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie ; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet [...].

De-là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une, ne sont que des développemens de l'autre, desorte [*sic*] que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement.¹⁰

Nella Francia prerivoluzionaria attraversata dai fermenti ideali degli Illuministi, anche il teatro è un luogo politicizzato dal quale scaturiscono scintille che avvampano gli animi e scatenano esplicite critiche sociali. Le parole finali di Serpina risuonano audaci e provocatorie in una società ancora rigidamente strutturata in ceti: «E di serva divenni io già padrona». In Italia esse provocano applausi a teatro e, dopo pochi anni, sono affiancate dalla verve inarrestabile di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello (1782) e poi in quello di Gioacchino Rossini (1816), due famose opere tratte dall'omonima commedia di Beaumarchais (1775) e due eccellenti esempi di servitori ben più scaltri dei loro aristocratici padroni o clienti. In Francia il dibattito filosofico e politico è più aperto: «La polemica, opponendo i conservatori ai progressisti, si inasprì più di tutte quelle musicali del secolo decimottavo, e le due fazioni assunsero anche ruoli politici. Rousseau prese subito posizione, facendo stampare a sue spese la partitura di Pergolesi [...] Ben più forte impatto ebbe però sul pubblico, sui musicisti, sui *savants* la sua *Lettera sulla musica francese*».¹¹ La *Lettre sur la Musique française* è pubblicata nel Novembre 1753 e permette a Rousseau di lodare la vivace spontaneità della musica di Pergolesi e della poesia di Metastasio, oltre che di esplicitare le basi della sua estetica musicale, per certi aspetti preromantica, ma per lo più coerente con la sua filosofia. «Rousseau è indubbiamente la personalità di maggior rilievo, il teorico più accreditato dei buffonisti; [...] ama l'opera italiana per la sua melodiosità, semplicità, spontaneità, freschezza, naturalezza; ama il canto come effusione del cuore; aborre la musica francese per il suo carattere artificioso, le sue astruserie armoniche, la sua mancanza di immediatezza e di naturalezza».¹² Già nel 1752 egli inizia a comporre con fervore il testo e la musica di un intermezzo buffo intitolato *Le devin du village*, che viene eseguito per la prima volta nel castello di Fontainebleau il 18 ottobre 1752, alla presenza del re Luigi XV, ottenendo grande successo. Nel 1767 pubblica il *Dictionnaire de musique* che, pur presentandosi come un asettico testo da consultazione ordinato per lemmi, è inframmezzato da accalorate osservazioni e ripropone l'elogio di Napoli e della musica italiana.

Alla voce «copista» (attività svolta dall'autore per molti anni) confessa: «Je n'ai fait que de la Musique Française, et je n'aime que l'Italienne».¹³ Poco più avanti, volendo definire cos'è il genio musicale, scrive:

Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'oeuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase et travaille ; son génie échauffera le tien ; tu créeras à son exemple: c'est là ce que fait le Génie, et d'autres yeux te rendront bien tôt les pleurs que tes maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire, ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le Génie ? Homme vulgaire ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître ? Tu ne saurais le sentir : fais de la musique française.¹⁴

¹⁰ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur la Musique française*, Paris, n.p., 1753, pp. 35, 38.

¹¹ AMALIA COLLISANI, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'EPOS, 2007, p. 84.

¹² ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 38, 39.

¹³ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 125.

¹⁴ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 230.

Lo slancio appassionato dello stile letterario di Rousseau caratterizza anche queste poche righe, che testimoniano la portata storica dei cambiamenti introdotti in ambito musicale dalla scuola napoletana. Essa, nata per ridare dignità ai bambini poveri e girovaghi della città, acquisisce con gli anni una fama internazionale nell'ambito della didattica e dell'estetica musicale. I suoi studenti, cresciuti e diventati ottimi musicisti, danno dignità agli umili e ai popolani all'interno delle stesse opere musicali, delle quali diventano i protagonisti vivaci e accattivanti.

2.4 Napoli e la lingua di Metastasio

Le parole di Rousseau meritano una considerazione ulteriore. Quando egli scrive: «Cours, vole à Naples [...] prend le Métastase et travaille» è il 1767 e Metastasio non vive più a Napoli da una quarantina d'anni. Nel 1730, infatti, è nominato poeta cesareo dall'imperatore Carlo VI e conserva tale incarico fino alla morte, nel 1782. A Napoli egli trascorre alcuni anni, tra il 1719 e il 1726, non continuativamente. Eppure, l'ambiente di Napoli è così importante per la crescita culturale di Metastasio che il suo nome rimane associato a quello della città, nonché all'idea della poeticità della lingua italiana e allo spirito innovativo del teatro settecentesco. «L'inizio dell'attività di Metastasio come librettista, negli anni '20, venne a coincidere, storicamente, con la grande espansione dell'influsso musicale napoletano [...]. Alcuni mitici computi delle versioni musicali dei libretti metastasiani segnalano numeri nell'ordine delle 800-850 versioni».¹⁵

Pietro Trapassi nasce «a Roma (in via dei Caprettari, presso Campo dei fiori, uno dei luoghi più popolari della città), il 3 gennaio 1698, da Felice, un modestissimo negoziante di Assisi che era stato soldato pontificio, e dalla bolognese Francesca Galastri [...]. Fu verseggiatore precocissimo, tanto che a dieci-undici anni attirò su di sé le attenzioni del Gravina, che lo prese sotto la sua protezione e si assunse l'incarico di educarlo».¹⁶ Fu il letterato e giurista Gian Vincenzo Gravina a «grecizzare il suo cognome in Metastasio»,¹⁷ conservando il significato di andare oltre. Per una decina d'anni egli indirizza il giovane agli studi letterari e giuridici e lo porta con sé in viaggi di formazione a Napoli, in Calabria e altrove. Poi, nel 1718 Gravina muore. Pietro eredita la sua biblioteca e una cospicua somma di denaro e decide di trasferirsi a Napoli, dove era già stato nel 1712, in un viaggio di lavoro. Di nuovo, il suo straordinario talento poetico determina il suo futuro, poiché la famosa cantante Marianna Bulgarelli, detta la Romanina (in quanto nata a Roma nel 1684), dopo aver interpretato con straordinario successo un'opera da lui scritta, lo convince ad abbandonare gli studi giuridici e a dedicarsi completamente alla poesia.

Frequentando il salotto della Romanina, il giovane Metastasio entra in contatto con i maggiori musicisti della scuola napoletana, si appassiona alla musica e al canto, compone molti libretti e testi di canzoni. Innumerevoli compositori musicano i suoi versi: Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Antonio Vivaldi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Giovanni Battista Pergolesi, Niccolò Jommelli, Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Handel, Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e tanti altri. Il 4 novembre 1737, per l'inaugurazione del Teatro di San Carlo, va in scena l'opera *Achille in Sciro*, con musica di Domenico Sarro e libretto di Pietro Metastasio. La sua vasta produzione spazia dai libretti agli oratori, dalle cantate ai componimenti d'occasione, dai sonetti ai poemi sacri. Famosissimo in vita, egli rimane un punto di riferimento anche dopo la morte. Foscolo lo definisce «monarca della tragedia italiana» e Leopardi annota nello

¹⁵ MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1972, pp. 67, 302.

¹⁶ EMILIO CECCHI, NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana, Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1988, p. 477.

¹⁷ EMILIO CECCHI, NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana, Il Settecento*, p. 477.

Zibaldone: «La vera poetica facoltà creatrice sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso». ¹⁸

La lingua di Metastasio segna un'epoca:

Una rilettura storica dell'*Olimpiade* convince facilmente della bellezza di questo piccolo capolavoro tutto filato in un ritmo infallibile, dosato in ogni partecipazione di voce, senza la minima incrinatura fra recitativi ed arie, concretato in un linguaggio chiaro e tenero, che corrisponde a questo mondo giovanile, candido, patetico, a questa favola che si svolge fusa ed armonica, entro la quale le situazioni patetiche s'intrecciano e si distendono fino allo scioglimento finale [...].

[Metastasio] ha nutrito ed educato generazioni intere e introdotto nella poesia e nel linguaggio poetico elementi incancellabili di densità e finezza affettiva pur nella versione particolare del patetico e in una dimensione che tocca il dramma senza risolversi in aperta, radicale tragedia. ¹⁹

In ambito teatrale egli dà dignità letteraria al dramma per musica, scrivendo libretti con una propria linea melodica, testi poetici raffinati in grado di esprimere le emozioni dei personaggi, dove la musica non soffoca il testo poetico e le tematiche trattate sono per lo più vicine alla quotidianità e in grado di suscitare negli spettatori delle reazioni di immedesimazione e di partecipazione emotiva. La formazione giovanile cartesiana lo induce a rappresentare i sentimenti senza enfatizzarli, ma analizzandoli razionalmente e smussandone le asperità.

2.5 I teatri a Napoli nella prima metà dell'Ottocento

Nella prima metà dell'Ottocento Napoli continua ad essere la capitale della musica che ospita i personaggi più illustri e forma eccellenti musicisti:

Nessuna città può vantare un primato permanente, ma ciascuna gode di alterni momenti di prestigio: l'importanza di Venezia tende a diminuire dopo il 1830; Napoli ha momenti di splendore fra il 1815 e il 1835, Milano emerge fra il 1830 e il 1845 coi trionfi di Bellini, Donizetti, Mercadante e del giovane Verdi [...]. Il prolungarsi di una gloriosa tradizione didattica continua a fare di Napoli il collettore di giovani forze che nel Sud d'Italia non trovano adeguato terreno di sviluppo [...].

I più importanti autori di libretti d'opera del primo Ottocento sono quasi tutti fedeli continuatori, a volte polemici difensori, della tradizione settecentesca: i loro idoli sono ancora Metastasio e Goldoni. ²⁰

La sensibilità per il teatro coinvolge in vario modo sia i nobili che i popolani. Sparsi nei vari quartieri della città s'incontrano chioschi, saloni, baracche in legno e distese all'aperto dove si esibiscono di giorno e di sera i comici di strada, i cantastorie, i burattinai e i pupanti. Con la loro comicità immediata, spesso intrisa di satira pungente in colorito vernacolo, avvicinano il popolo meno acculturato all'attività teatrale che si svolge in tante istituzioni, pubbliche e private.

In città ci sono moltissimi teatri; quelli riservati all'opera sono cinque: il San Carlo, il Teatro del Fondo, il Nuovo, La Fenice e il Partenope. Oltre a questi, ve ne sono altri per le opere in prosa, per le farse in dialetto napoletano, per le "pulcinellate" e per i pupi. I teatri più importanti sono i due reali: il San Carlo e il Teatro del Fondo. Qui vanno in scena le opere liriche e i balletti: nel primo soprattutto le opere serie, nel secondo principalmente le opere semi-serie e buffe. I cantanti, i musicisti e i compositori più applauditi d'Italia e d'Europa si esibiscono al San Carlo, che all'epoca può contenere fino a 3.285 spettatori.

¹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, Firenze, Le Monnier, 1921, (alla data 27 febbraio 1821), p. 538.

¹⁹ EMILIO CECCHI, NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana, Il Settecento*, pp. 510-511.

²⁰ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991, pp. 4, 6, 12.

Il Teatro di San Carlo viene inaugurato il 4 novembre 1737 ed è un'assoluta eccellenza:

Era un autentico tempio dell'arte lirica; sostituiva il vecchio "San Bartolomeo" ormai inadatto al fasto di tanta Capitale; anche se il Monarca non amava la musica. Anzi, secondo la testimonianza del De Brosses, aveva l'abitudine di chiacchierare durante lo spettacolo, o di schiacciare addirittura un sonnellino.

Ben sei fila di palchi aveva il "San Carlo"; di cui quattro, riservate alla nobiltà, al prezzo, le prime due, di 770 ducati per ciascun palco; e le altre due file, per un palco di "terza": 667 ducati; di "quarta": 580. Ogni casata illustre pagava il diritto d'intervenire alla cerimonia delle "prime", come ad un consesso politico; al quale il Sovrano con la sua presenza dava il crisma di una rigorosa ufficialità.²¹

Il Teatro del Fondo (attuale Teatro Mercadante) è costruito tra il 1776 e il 1778 in pieno centro, nell'attuale piazza del Municipio, e viene inaugurato nel 1779. Il suo nome è dovuto al fatto che i soldi per l'edificazione provengono dal «Fondo di separazione dei lucri», confiscato ai Gesuiti dopo la loro espulsione da Napoli. Durante la Repubblica Napoletana del 1799 viene chiamato Teatro Patriottico e nel 1870 assume la denominazione attuale di Teatro Mercadante, in onore del musicista Saverio, che è di origine pugliese, ma ha studiato a Napoli e per trent'anni (dal 1840 al 1870) è stato direttore del Conservatorio. Dal 1809 al 1840 è gestito dall'impresario Domenico Barbaja, lo stesso che amministra il San Carlo, e in quegli anni ospita i più famosi musicisti (da Gioacchino Rossini a Gaetano Donizetti) e le prime donne più acclamate (da Isabella Colbran a Caroline Unger).

Il Teatro Nuovo sopra Toledo è costruito nel 1723 nel cuore dei Quartieri Spagnoli. Inaugurato nel 1724, rimane in attività fino al 1935. Le ridotte dimensioni permettono inizialmente una capienza massima di 450 persone, tuttavia diventa ben presto il tempio dell'opera buffa in dialetto napoletano. Domenico Cimarosa, Niccolò Piccinni e Giovanni Paisiello vi rappresentano molti dei loro successi. Nell'Ottocento ospita diverse prime assolute di Giuseppe Nicolini, Gaetano Donizetti e Giovanni Pacini, nonché *La Vestale* di Mercadante nel 1841.

Il Teatro La Fenice viene costruito nel 1806 in una scuderia dei duchi di Frisia, nell'angolo tra l'attuale via Santa Brigida e via Verdi. Inizialmente ospita prevalentemente l'opera buffa, intorno al 1830 si specializza nell'opera in dialetto napoletano e all'inizio del 1840 diventa un palcoscenico importante sul quale si esibiscono prestigiosi cantanti.

Il Teatro Partenope viene inaugurato nel 1828 in Largo delle Pigne, ora Piazza Cavour. Grazioso e ben progettato, è molto frequentato. Vi si rappresentano soprattutto lavori in prosa e tante «pulcinellate», ma anche opere buffe e serie.

Il Teatro San Ferdinando viene eretto nel 1791 nella zona di Ponte Nuovo, vicino al Rione Sanità, nell'attuale Piazza Eduardo de Filippo. È inaugurato con l'opera di Domenico Cimarosa *Il Falegname* e nel 1843 passa in gestione allo stesso impresario del Teatro dei Fiorentini, Adamo Alberti. Bombardato nel 1943 e comprato nel 1948 da Eduardo de Filippo, diventa il tempio della commedia napoletana. Attualmente è gestito dal Teatro Stabile di Napoli ed è sede dell'archivio storico di Eduardo, che vi ha dedicato tante energie e vi ha investito buona parte dei suoi risparmi.

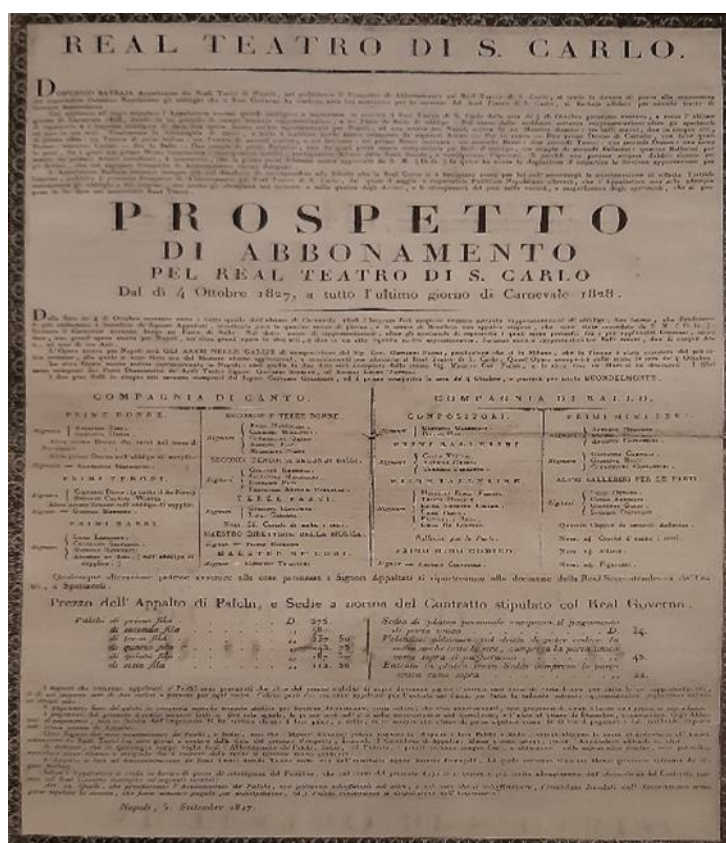
Altri teatri significativi e popolari sono il San Carlino, il Teatro dei Fiorentini e il Sebeto, edificati nella zona di piazza del Municipio. Il Teatro Sebeto si trova sulla strada del Molo ed è noto come il più piccolo teatro della capitale e come teatrino dei pupi, insieme al Teatro Petrella, che si trova a metà di via Flavio Gioia. Tutti questi edifici scompaiono durante le ristrutturazioni edilizie di fine Ottocento e inizio Novecento.

Il Teatro San Carlino si trova nel quartiere di San Giuseppe Maggiore, a Porta San Gennaro all'incrocio con Strada Medina. Viene inaugurato nel 1740, tre anni dopo il San Carlo, alla cui maestosità si contrappone già con il nome. Il suo palcoscenico ospita i più famosi Pulcinella. Vincenzo Cammarano, nonno di Salvatore, vi recita per circa trent'anni, dal 1770 al 1802, insieme

²¹ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, pp. 309-310.

2.6 Un'intensa attività teatrale gestita da Domenico Barbaja

Per le opere di maggior successo può succedere che vengano rappresentate nello stesso periodo in due o tre teatri, allestite da compagnie diverse. Per esempio, la prima rappresentazione napoletana del *Furioso all'isola di San Domingo* di Gaetano Donizetti va in scena l'11 Maggio 1834 in tre teatri contemporaneamente: il Fondo, il Nuovo e la Fenice. Al riguardo, è interessante osservare i due cartelloni d'abbonamento per la stagione teatrale 1828 dei due teatri reali:



Prospetto di abbonamento per l'anno 1827-28 al Teatro di San Carlo.



Prospetto di abbonamento per l'anno 1828 al Teatro del Fondo.

L'abbonamento al San Carlo offre settanta rappresentazioni, quello del Fondo quaranta, comprensive di opere e balletti. Il San Carlo ha in programma «una grand'opera nuova per Napoli, un'altra grand'opera in due atti, e due in un atto ognuna scritte espressamente», oltre a tre balli nuovi; il Fondo annuncia un'opera «scritta espressamente dal Maestro Signor Donizetti» e due balli nuovi.

Considerati i cinque teatri d'opera attivi in città, mediamente «in un anno si svolgevano 700 spettacoli di 150 opere, ma poiché alcune venivano rappresentate in vari teatri nello stesso anno, questo non significa che si trattasse di 150 opere effettivamente *diverse*».²² Nel 1834 *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini va in scena 117 volte, 67 solo alla Fenice.

Una simile mole di spettacoli richiede una capacità organizzativa straordinaria, con impresari intraprendenti e audaci. Come scrive Gilles de Van:

Il teatro è un centro culturale spesso vivace quanto tumultuoso; deve dunque contribuire «al benessere pubblico e al decoro della città»; è un luogo sociale per eccellenza, in quanto non si va all'opera di tanto in tanto come accade al giorno d'oggi, ma la si frequenta con regolarità o persino tutte le sere, come si frequenta un caffè o un salotto; in periodi di disordini, può diventare un foro dove si delineano le fazioni e si preparano le rivolte [...]. Chi erano gli impresari? Perlopiù si trattava di rappresentanti delle professioni liberali o del commercio, ma potevano provenire anche dal mondo dello spettacolo [...]. Ad ogni modo, dovevano essere uomini d'affari capaci.²³

Anche in questo, Napoli è all'avanguardia in Europa. Dal 1809 al 1840 l'impresario che gestisce i due teatri reali è Domenico Barbaja: un uomo d'affari talmente abile da essere richiesto anche a Vienna e a Milano.²⁴ Egli accetta questi nuovi incarichi e dal 1821 al 1828 gestisce

²² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 8.

²³ GILLES DE VAN, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2002, pp. 20-21.

²⁴ Cfr. JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018, per un approfondimento sul ruolo degli impresari.

contemporaneamente il San Carlo, il Fondo e due importanti teatri viennesi: il Kartnerthortheater e il Theater an der Wien; dal 1826 al 1832 vi aggiunge persino il Teatro alla Scala e il Teatro alla Cannobbiana (ora Teatro Lirico) di Milano. In seguito, altre capitali europee lo invitano, come si deduce da un articolo del novembre 1826 apparso sulla rivista inglese «The Harmonicon»: «Il Generalissimo Barbaja ha ripreso la gestione del Teatro Reale [di Napoli], che è rimasto chiuso durante l'ultima stagione; [...] così ora regge lo scettro teatrale da Napoli a Milano, a Vienna, e probabilmente fra breve estenderà il suo vasto dominio anche a Parigi e Londra».²⁵ In realtà, la gestione dei palcoscenici di Parigi e di Londra non passa a Barbaja, che comunque «era potentissimo e ricchissimo, uno dei personaggi più in vista della città. Ormai era anche inestricabilmente associato alla casa reale, nel bene come nel male. Come dissero molti, era diventato “il viceré di Napoli”».²⁶ Il poeta e drammaturgo Giovanni Emanuele Bidera definisce Barbaja «il Napoleone degl'impresari di musica»,²⁷ mentre l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» scrive che egli è «il Nestore di tutti gli impresari».²⁸ Se umanamente Barbaja è un tipo controverso -burbero e dispotico-, quanto a fiuto per gli affari e capacità di riconoscere i giovani talenti è imbattibile. Grazie a lui, i migliori cantanti e i più acclamati musicisti si esibiscono a Napoli. Con il suo carisma lancia sui più prestigiosi palcoscenici europei i compositori Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante e Pacini. Tra gli innumerevoli cantanti da lui resi celebri compaiono i nomi di Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini, Luigi Lablache, Adolphe Nourrit, Paul Barroilhet e delle primedonne Isabella Colbran, Maria Malibran, Henriette Sontag, Giuditta Pasta, Giulia Grisi, Fanny Tacchinardi-Persiani. Nel 1819 Niccolò Paganini tiene al San Carlo due concerti, il 26 giugno e il 7 luglio. Nel 1826 Vincenzo Bellini vi debutta con *Bianca e Gernando*, la sua prima opera, scritta appositamente per quel teatro, e nel 1827 Barbaja gli commissiona una nuova opera per La Scala, *Il Pirata*, che segna l'inizio di una brillante carriera, purtroppo interrotta dalla prematura scomparsa del compositore a quasi 34 anni, nel 1835.

La presenza a Napoli di Gioacchino Rossini è strettamente legata a Barbaja e vi è un aneddoto significativo che merita di essere ricordato. Il «Cigno di Pesaro» nasce nel 1792 a Pesaro, all'epoca nello Stato Pontificio. La sua famiglia è di semplici origini: il padre Giuseppe suona la tromba nella banda cittadina e nelle orchestre locali, la madre Anna è una cantante. Il padre è un aperto sostenitore della Rivoluzione Francese e, per evitare arresti, deve ripetutamente trasferirsi da una città all'altra con la famiglia; di conseguenza Gioacchino trascorre la giovinezza o presso la nonna o in viaggio fra Ravenna, Ferrara, Bologna. A 10 anni va a Lugo, dove apprende i primi rudimenti di teoria musicale; successivamente si trasferisce a Bologna ed inizia lo studio di canto, pianoforte e spinetta presso il maestro Giuseppe Prinetti; quindi si iscrive al Liceo musicale bolognese. Nel 1810 va in scena a Venezia *La cambiale di matrimonio*: un'opera che lo rende famoso. Rapidamente, ne compone altre, quasi sempre acclamate dal pubblico e dalla critica. Scrive Stendhal:

Vers 1814, la gloire de Rossini parvint jusqu'à Naples, qui s'étonna qu'il pût y avoir au monde un grand compositeur qui ne fût pas Napolitain. Le directeur des théâtres à Naples était un M. Barbaja de Milan, garçon de café qui, à force de jouer, et surtout de tailler au pharaon, et de donner à jouer, s'est fait une fortune de plusieurs millions. M. Barbaja [...] vit sur-le-champ, à la manière dont la réputation de Rossini prenait dans le monde, que ce jeune compositeur, bon ou mauvais, à tort ou à raison, allait être l'homme du jour en musique; il prit la poste, et vint le chercher à Bologne.

Rossini, accoutumé à avoir affaire à de pauvres diables d'*impresarij*, toujours en état de banqueroute flagrante, fut étonné de voir entrer chez lui un millionnaire qui, probablement, trouverait au-dessous de sa dignité de lui escamoter vingt sequins. Ce millionnaire lui offrit un engagement qui fut accepté sur-le-champ. Plus tard à

²⁵ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, Torino, EDT, 2015, p. 160.

²⁶ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 92.

²⁷ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 259.

²⁸ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 244.

Naples, Rossini signa une *scrittura* de plusieurs années. Il s'engagea à composer, pour M. Barbaja, deux opéras nouveaux tous les ans; il devait, de plus, arranger la musique de tous les opéras que le Barbaja jugerait à propos de donner soit au gran théâtre de *San-Carlo* à Naples, soit au théâtre secondaire, nommé *del Fondo*.²⁹

Barbaja offre a Rossini come abitazione un suo palazzo nobiliare sito in via Toledo, il cuore pulsante della vita cittadina. Il ventitreenne pesarese diventa così, dal 1815 al 1822, direttore dei due teatri reali. Inoltre, s'impegna a comporre, da subito, l'*Otello* per il Teatro del Fondo. Ma la vita mondana della città lo affascina a tal punto che per alcuni mesi vive al ritmo solare e stellare della più disimpegnata napoletanità. «Il principe degli impresari», allora, lo richiama drasticamente ai suoi doveri e, per impedirgli di uscire, fa murare la porta del palazzo: un metodo drastico, che però risulta efficace. In una lettera Rossini scrive: «Ho composto l'ouverture dell'*Otello* in una cameretta del palazzo Barbaja, dove il più calvo e il più feroce dei direttori mi aveva rinchiuso per forza, senz'altra cosa che un piatto di maccheroni e con la minaccia di non poter lasciare la camera, vita durante, finché non avessi scritto l'ultima nota».³⁰ Completato l'*Otello*, Gioachino lo consegna a Barbaja, che lo ringrazia, si scusa e gli restituisce la libertà. Negli anni successivi Rossini si lega sentimentalmente al soprano Isabella Colbran, interprete di molte sue opere e primadonna dei teatri partenopei, donna affascinante e maggiore di lui di otto anni, nonché... ex amante di Barbaja. Nel 1822 i due fuggono insieme e si sposano, ma nel 1830 iniziano a vivere separatamente, finché nel 1837 si separano legalmente. Rossini si trasferisce a Parigi, dove ottiene grandi successi e conosce Olympe Pélissier, che sposa nel 1846, un anno dopo la morte della prima moglie.

Se umanamente Barbaja rimane probabilmente amareggiato da tali vicende, come impresario continua a collaborare con entrambi ed estende le sue attività teatrali. Invita a Napoli Gaetano Donizetti e lo scrittura come nuovo direttore dei due teatri reali dal 1822 al 1838. Nel 1840 Saverio Mercadante viene nominato direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella e rimane in tale incarico fino al 1870. In questi trent'anni egli rappresenta sul palcoscenico del San Carlo molte sue opere, che si alternano con capolavori di Giuseppe Verdi:

Grazie alle sue doti – grinta, passione, determinazione e forza di volontà – Barbaja aveva saputo fare accadere nell'epoca e nel mondo del belcanto quelli che potrebbero essere definiti miracoli. Aveva contribuito a trasformare Napoli nel centro nevralgico della musica europea, e i teatri reali della città nei palcoscenici più ammirati del continente. Aveva guidato il Karntnertortheater viennese verso uno dei periodi più fortunati della sua storia, producendo musiche indimenticabili e mettendo in scena l'inimitabile talento dei migliori cantanti europei. E aveva aiutato Milano a diventare un centro di primo piano sulla scena musicale italiana, sebbene per la Scala il periodo d'oro stesse appena per cominciare. Inoltre aveva rivoluzionato l'esperienza operistica per i napoletani e per molti europei, levando le tende dai palchetti e aprendoli davvero a ciò che accadeva in scena. Grazie a lui lo spettacolo non era più l'attrazione secondaria di una serata a teatro, ma l'evento principale.³¹

Quest'ultimo merito si riferisce al fatto che, quando il San Carlo viene distrutto da un incendio, la notte del 13 febbraio 1816, Barbaja accetta l'incarico di ricostruirlo e promette al re Ferdinando I di impiegare soltanto otto mesi. Effettivamente, egli organizza un cantiere aperto 24 ore su 24 e realizza un gioiello di architettura con un'enorme platea (contenente 674 persone disposte su 19 file di poltrone e altri 150 spettatori in piedi sul fondo) e sei ordini di palchi con 30 palchetti ciascuno, grandi, capaci di contenere 8-10 persone e senza tendine. Il nuovo teatro viene inaugurato il 12 gennaio 1817: più splendente, sontuoso ed imponente di prima, illuminato con un enorme lampadario di cristallo con 108 lampade a olio, diventa il modello dei successivi teatri lirici d'Europa. Dopo un tale successo, Barbaja riceve l'incarico di costruire la grande chiesa di San Francesco di Paola e abbellisce Napoli con ville e palazzi propri (il palazzo in via Toledo, la villa di Mergellina e quella di

²⁹ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Michel Lévy, 1854, p.117.

³⁰ GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e Documenti*, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 184.

³¹ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 254.

Ischia). Nel 1841 Barbaja muore, all'età di sessantatré anni. L'attività teatrale a Napoli prosegue, «ma i teatri reali di Napoli non raggiunsero mai più l'importanza e il successo conosciuti sotto la sua guida».³²

³² PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 251.

3. Librettista per scelta

3.1 La passione per la poesia nella famiglia Cammarano

Tutt'oggi, passeggiando per Napoli, si incontrano significative testimonianze della famiglia Cammarano. Di forte impatto è l'enorme tela sul soffitto dell'auditorium del Teatro di San Carlo, raffigurante *Apollo che presenta a Minerva i più grandi poeti del mondo*. Al Museo di San Martino è esposto un bozzetto per il sipario del Teatro di San Carlo recante un titolo analogo: *Apollo presenta a Minerva i principali poeti*. L'autore di entrambi è Giuseppe Cammarano, padre di Salvatore, che li realizza nel 1816 per abbellire il teatro ricostruito dopo un grave incendio. Lo stile neoclassico è comune alle due opere, con personaggi e simboli della mitologia greco-romana, ghirlande di fiori, cornamuse, corone d'alloro, putti alati e muse, oltre ad una schiera di poeti fisiognomicamente poco riconoscibili (probabilmente Omero, Dante e Petrarca nella grande tela). Sulla sommità del soffitto del teatro un sole splendente avvolge Minerva ed irradia luce dorata tutt'intorno: un ulteriore omaggio ad Apollo, dio del sole, oltre che della musica e delle scienze. Egli è rappresentato in piedi, con la lira nella mano destra e il braccio sinistro teso verso la dea, che sta seduta in trono e tiene una corona d'alloro nella mano destra e lo scettro del potere nella sinistra. Leggiadre fanciulle (le muse) danzano nell'aria, fluttuando tra le nuvole chiare del cielo.

Nel bozzetto per il sipario non compare il sole ma, alle spalle di Minerva (che è sempre seduta in trono e tiene lo scettro in mano) si erge un tempio greco, visibile solo in parte, ma riconoscibile dal frontone con trabeazione e timpano, pronao con quattro colonne a capitello ionico. Alla sinistra di Minerva, su un'alta e sottile colonna è riconoscibile il dio Mercurio, il messaggero degli dei e conduttore delle anime dei morti. Il suo corpo slanciato e atletico poggia sul solo piede sinistro, mentre il destro appare sollevato con grazia e trasmette un'impressione di dinamismo e di velocità. Ai piedi ha le ali, in testa il petaso (copricapo tipico dei viaggiatori e anch'esso alato), nella mano destra tiene il caduceo (la magica verga con due serpenti simmetricamente intrecciati e le ali sulla sommità), il braccio sinistro è sollevato, con il dito indice puntato verso il cielo.

Interessante la disposizione dei personaggi. In primo piano, in cammino verso Minerva, ma più in basso rispetto a lei, compare un gruppo di donne vestite con tuniche di diversi colori. Tra loro sono riconoscibili tre muse: Polimnia (protettrice della danza, del canto sacro e del mimo, avanza danzando, avvolta da veli leggeri che si sollevano sinuosi nel vento), Euterpe (protettrice della poesia lirica e della musica, suona il flauto), Erato (protettrice della poesia amorosa e del canto corale, ha in mano la cetra). Le altre figure femminili non sembrano avere attributi particolari mediante i quali si possano identificare, tranne una che, vestita di rosso, è al centro del gruppo, vicinissima a Euterpe ed Erato, e reca in mano una tavolozza: è la personificazione della pittura, che viene dunque collocata tra le divinità. Se la celebrazione della poesia è il tema principale di entrambi i lavori di Giuseppe Cammarano, essa reca con sé la contemporanea sacralizzazione della musica, della danza e della pittura. Probabilmente nella famiglia Cammarano accade proprio così. A conferma, si legge nell'autobiografia di Michele:

Mio nonno aveva un sol sollievo come svago alle sue fatiche, ed era di cantare dei Duetti, che eseguiva col suo fratello Antonio, egli stesso ne componeva soggetto e versi, suo figlio Luigi che come dissi era Maestro di musica, musicava codesti Duetti; gli argomenti erano sempre buffi, non v'era festa, o Società, (come si dice in Napoli) un matrimonio, uno sgravo, una prima messa d'un sacerdote, un onomastico, infine una splendida conversazione o circolo che non fosse invitata la

coppia Cammarano, si mandava a rilevarli in carrozza, e si teneva a grande fortuna aver questi due fratelli che rallegravano con i loro Duetti.¹

Giuseppe Cammarano, che all'età di quattro anni recita in teatro accanto al padre Pulcinella Giancola, in età adulta preferisce dedicarsi alla pittura ma, nel tempo libero, coltiva la passione del canto, esibendosi con suo fratello (di professione pittore) e scrivendo lui stesso i versi che il figlio Luigi, compositore, musica.

In questo vivace ambiente familiare Salvatore cresce e recepisce tanti stimoli. Essendo dotato di uno spiccato talento sia pittorico che teatrale, fino a trent'anni segue le orme paterne e raggiunge ottimi risultati all'Accademia di Belle Arti, poi decide di dedicarsi alla sua più autentica passione: la poesia per musica.

3.2 Poeta o librettista?

La scelta di diventare librettista non è facile. Innanzitutto si tratta di prendere le distanze dal padre dal punto di vista psicologico, rinunciando ad ereditare la sua stimata professione; ma dopo un iniziale disappunto, il cammino creativo prosegue fruttuoso. In secondo luogo, significa optare per un lavoro precario, talvolta pressante e talaltra assente, per lo più poco redditizio. Agli inizi dell'Ottocento, infatti, coloro che scrivono libretti per opera considerano quest'attività un hobby, non una professione. Spesso si tratta di nobili che si dilettano di poesia, oppure di notai e uomini di legge che non hanno bisogno di ulteriori entrate economiche. Al proposito, scrive Federico Gon:

Che i librettisti avessero delle professioni più stabili e remunerative era prassi consueta: per citare alcuni casi celebri, Angelo Anelli era docente di Eloquenza Pratica Legale nelle Regie Scuole Speciali di Milano nonché supplente della cattedra di procedura penale e notarile a Pavia; Jacopo Ferretti era impiegato presso la manifattura romana dei tabacchi; Luigi Romanelli era professore di declamazione e belle lettere presso il Conservatorio di Milano; Gaetano Rossi direttore di scena al Teatro filarmonico di Verona e Luigi Privaldi direttore del «Censore Universale dei Teatri».²

Per Salvatore Cammarano la situazione è del tutto diversa. Sposatosi a ventisei anni, diventa subito padre e in pochi anni si trova a dover mantenere una numerosa famiglia: una fonte di reddito gli è indispensabile. Inoltre, egli è un grande lettore ed è perfezionista di carattere: non accetta di scrivere versi nei ritagli di tempo e in modo dilettantistico. In terzo luogo, la professione di librettista è tutt'altro che illustre, anzi è considerata subalterna, mentre nel Settecento i testi di Metastasio sono apprezzati come autentica poesia e vengono musicati da tanti compositori:

La «dittatura della parola» (Sala Di Felice, 1983, p. 7) sulla musica arriva a tal acme, col Metastasio, che pare i suoi libretti venissero in qualche caso recitati anche senza musica, come accadeva pure ad Apostolo Zeno, librettista cesareo di Vienna prima di lui (Smith, 1970, pp. 68-9, 381-7). La fama di tali eccezionali librettisti è tale che «mentre parliamo dell'*Olimpiade* come di un dramma del Metastasio, solo raramente ricordando i vari compositori che l'hanno posto in musica, non abbiamo dubbi nel considerare *Il trovatore* un'opera di Giuseppe Verdi, dimenticando nella maggior parte dei casi di menzionare l'autore del libretto (Della Seta, 1987, p. 259) [...]. Nulla di tutta la considerazione goduta da Zeno o Metastasio ereditano, il secolo successivo, i poveri collaboratori di Verdi o Puccini, salvo sparute eccezioni come Arrigo Boito, peraltro compositore anch'egli».³

¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 81.

² FEDERICO GON, *Le memorie storiche di Giuseppe Maria Foppa*, p. 9, n. 5; https://www.academia.edu/es/30588953/Le_Memorie_storiche_di_Giuseppe_Maria_Foppa_autobiografia_e_teorica_del_dramma_per_musica.

³ FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2021, p. 33.

Nell'Ottocento il termine libretto assume connotati riduttivi rispetto al più meritevole libro e si diffonde un atteggiamento di insofferenza per quegli opuscoli ingombranti che rappresentano poco più di un programma di sala per una serata all'opera. Stendhal, nella *Vie de Rossini*, riporta un caso emblematico di quest'atteggiamento ostile tra gli appassionati melomani:

Mme B***, Venise, redoutant encore l'effet désagréable du *libretto*, ne l'admettait pas dans sa loge, même à la première représentation. On lui faisait un sommaire de l'action en quarante lignes, et ensuite, par N. 1, 2, 3, 4, etc., on lui donnait en quatre ou cinq mots le sujet de chaque air, *duetto* ou morceau d'ensemble; par exemple, jalousie de ser Taddeo, amour passionné de Lindor, coquetterie d'Isabelle à l'égard du bey, et ce petit extrait était suivi du premier vers de l'air ou du *duetto*. Je vis que tout le monde trouvait cette idée fort commode. C'est ainsi qu'on devrait imprimer des *libretti* pour les amateurs.⁴

I musicologi e i critici musicali che, soprattutto negli ultimi trent'anni, hanno studiato il ruolo e il linguaggio dei libretti concordano sul carattere non autonomo e servile di questo tipo di testo:

Vorrei in primo luogo sottolineare il carattere non autonomo, e quindi la funzione ancillare del testo di un libretto. Quale che sia la prospettiva culturale secondo la quale questi testi vengono esaminati -estetica, storica, linguistica, letteraria, politica, e via dicendo-, quale che sia la valutazione che se ne voglia dare, bisogna sempre tener bene in mente che il libretto nasce esclusivamente in funzione della sua realizzazione con la musica, cioè del suo connubio con l'intonazione canora, e in costante rapporto con la parte strumentale che si accompagna al canto. In secondo luogo, la struttura del testo poetico da musicare è in diretta relazione con la concezione drammatica non tanto (o non solo) del librettista che ne è l'autore, quanto piuttosto con quella del compositore che se ne deve servire per la partitura [...].

A partire dall'inizio del XIX secolo, compositori come Bellini, ma soprattutto Verdi e, più tardi, Puccini entrano di prepotenza nell'officina del librettista, e a lui dettano le regole -ed anche i particolari- del suo lavoro.⁵

Daniela Goldin Folena scrive: «Ho sempre definito i libretti d'opera testi 'servili', che assumono la loro specifica fisionomia in quanto al servizio di altri linguaggi, funzionali a quelli, e che si realizzano a pieno per elementi esterni ad essi [...]. La funzionalità melodrammatica (cioè musicale e scenica contemporaneamente) del libretto è ciò che lo distingue da un libro».⁶ Analogamente, l'autore dei libretti non viene considerato all'altezza di un vero poeta, ma alla stregua di un «parolaio» al servizio del genio creativo del musicista. Mai (o rarissimamente) egli scrive testi *ex novo*, seguendo la sua fantasia. Ogni libretto è una riduzione di un testo preesistente di un autore più o meno famoso: un romanzo, un racconto, una tragedia o una commedia.

Nel Settecento l'autore dei libretti d'opera viene definito poeta e nessuno direbbe che Metastasio è un librettista; a Vienna egli diventa poeta di corte o poeta cesareo. Il termine librettista entra in uso nell'Ottocento e sottolinea una diversa considerazione sociale per chi fornisce i testi ai musicisti:

Librettista nasce nei primi decenni dell'Ottocento in alternativa a *poeta (di teatro)*, con un'accezione chiaramente negativa rispetto al termine generale e più nobile. La figura dell'autore del testo dell'opera in musica è, potremmo dire, una figura poco fortunata: eccettuati alcuni nomi di spicco, molto conosciuti, come Metastasio e Da Ponte, per il resto sui librettisti, prima e dopo il periodo d'oro del Settecento, pesa una cappa di indifferenza, di scarsa conoscenza o addirittura di sufficienza se non di disprezzo. E poco, nel complesso, è stata riconosciuta la loro autorialità nei confronti del testo verbale.⁷

⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini*, pp. 56, 57.

⁵ PIERLUIGI PETROBELLI, *Il libretto: a che cosa serve?*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di MARIASILVIA TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 21-22.

⁶ DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, p. 7.

⁷ ILARIA BONOMI E EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 21.

Oltre ad essere subordinato al compositore, il librettista è anche fortemente vincolato ai gusti del pubblico. I costi di gestione dei teatri sono alti e, per evitare la frequente bancarotta, gli impresari dettano legge, imponendo tempi strettissimi, esigendo costanti modifiche ai libretti in modo da valorizzare i singoli cantanti e allestire lo stesso spettacolo per molte serate consecutive.

Quello del librettista è un mestiere che, assai più delle personali inclinazioni artistiche dell'autore, deve tener conto della richiesta di un pubblico che assimila mode e linguaggi più velocemente dei letterati.

I più importanti autori di libretti d'opera del primo Ottocento sono infatti quasi tutti fedeli continuatori, a volte polemici difensori, della tradizione settecentesca; i loro idoli sono ancora Metastasio e Goldoni, il librettista principe degli anni Trenta-Quaranta, Felice Romani, è un felice critico di Manzoni e del Romanticismo [...]. Nello stesso linguaggio poetico dei libretti è sempre avvertibile la tensione tra un gusto che affonda le sue radici in una tradizione secolare (da Tasso all'Arcadia e al veneratissimo Metastasio) e l'esigenza di rinnovarlo con l'assunzione di più moderni moduli espressivi (da toni ossianici mediati da Cesarotti a cadenze riecheggianti i cori manzoniani o la lirica di Berchet).⁸

Salvatore è un ammiratore dei grandi poeti italiani, greco-latini e stranieri: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Schiller... Cresce nel rispetto di quello «spirito di famiglia»⁹ che non ammette che tra i Cammarano vi siano dei mediocri e che esige che tutti lavorino «con maggiore forza possibile a cose intelligenti».¹⁰ Come potrebbe tollerare di dedicarsi ad una professione ritenuta servile, scialba ed approssimativa?

Il teatro drammatico era la sua passione [...]. Scrivere versi però era quanto gli riscaldava il cuore, ammogliato e padre di quattro figli ed avendo deciso darsi anima e corpo all'arte Melodrammatica aveva già pronti due o tre suoi lavori, e comprendeva che avrebbe dovuto trovare un Maestro di musica che se ne servisse, un impresario che lo comprasse, e cercare così trar profitto dalla sua produzione, e passava i suoi giorni stentando la vita, ed affannarsi alla doppia ricerca e di maestro di musica, e d'impresario [...].

Più tardi mio padre aveva un certo rimorso di essersi dato alla Poesia del Teatro, comprendeva che far della letteratura più severa ed aver posto tra i poeti maggiori avrebbero più soddisfatto il suo amor proprio, invece che servire all'arte musicale.¹¹

Tra dubbi ed incertezze, entusiasmi e perplessità, Salvatore opta per la professione di librettista, ma a modo suo. Trentenne, colto uomo di teatro, lettore insaziabile, esperto di pittura, di recitazione, di drammaturgia, di regia, di scenografia, decide di scrivere libretti dando il meglio di sé. Vale a dire, non con la faciloneria e il superficiale piglio del dilettante, ma con metodo e rigore, con la consapevolezza che quella professione esige uno studio approfondito, un accurato lavoro di rifinitura e una competenza poliedrica: «Tutta l'esistenza dell'autore napoletano è spesa con il chiaro intento di fissare un punto fermo: la dignità artistica e letteraria della scrittura per musica [...]. Il libretto d'opera dell'autore napoletano obbedisce, certo, ai criteri della metrica ma, allo stesso tempo, tiene conto della specificità drammaturgica dell'opera in musica».¹² Cammarano non fissa tali principi in appositi libri, non è autore di saggi teorici. Più volte, però, nelle prefazioni dei libretti si rivolge ai lettori/spettatori per specificare quanto per lui è fondamentale. Da questi sintetici interventi e dagli scambi epistolari con i compositori collaboratori si deduce il suo modo di intendere la dignità della professione di librettista: «Dopo decenni, se non secoli, di svalutazione della figura del librettista, specie ottocentesco, inteso come mero raffazzonatore di versi spesso altrui, pieni di cascami retorici al servizio di trame annaspanti fino all'insensatezza, oggi le accresciute conoscenze in ambito

⁸ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, p. 12.

⁹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 71.

¹⁰ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 71.

¹¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

¹² ANNALISA CARBONE, «*Andrem ramminghi e poveri*». Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti, pp. 5, 11.

teatrologico e musicologico restituiscono a questi artigiani della scena di massa la giusta importanza».¹³

3.3. Un esordio differito: *Belisario*

In un primo momento Cammarano scrive testi d'occasione e opere teatrali sia in versi che in prosa: alcuni sonetti, la tragedia *Carlo Magno* (con evidenti echi manzoniani), il dramma *Baldovino* (che ottiene grande successo al Teatro dei Fiorentini).¹⁴ Altre opere teatrali rimangono incompiute: *La sposa del bandito*, *Teresa e Foscari*, *Caterina da Bronia*. Successivamente (probabilmente all'inizio dell'anno 1832) compone la sua prima opera lirica: *Belisario*. Si tratta di un soggetto classico, a sfondo storico, ripetutamente rielaborato in ambito letterario e teatrale, oltre che pittorico. Nel 1734 va in scena al Teatro San Samuele di Venezia la tragicommedia in cinque atti *Belisario* di Carlo Goldoni. L'opera, scritta in versi endecasillabi, riscuote un tale successo da segnare l'inizio della carriera del commediografo veneziano, che rimane a lavorare al Teatro San Samuele fino al 1743. Lo zio di Salvatore, Filippo Cammarano, legge, traduce in napoletano e rappresenta a Napoli molte opere goldoniane, a partire dal 1815: è possibile che Salvatore conosca il testo giovanile di Goldoni.

La fonte alla quale principalmente attinge è -per sua stessa ammissione- l'omonima tragedia di Luigi Marchionni, un attore e drammaturgo attivo a Napoli -soprattutto al Teatro Fiorentini- nella prima metà dell'Ottocento e deceduto nel 1852. Nella prefazione al suo *Belisario*, Marchionni scrive «imitato da Holbein», intendendo il drammaturgo Franz Ignaz Holbein (1779-1855). John Black sottolinea però che si tratta di un errore, perché non c'è alcun riscontro di un lavoro teatrale di Holbein intitolato *Belisarius*. Black sostiene che, in realtà, il testo di riferimento è «the *romantisches Trauerspiel* in five acts by Eduard von Schenk, *Belisarius*, first produced in Munich in 1820 and frequently revived».¹⁵ La tragedia di riferimento permette a Cammarano di rimanere entro il contesto classico -a lui molto caro- e contemporaneamente di delineare personaggi, ambienti e vicende in modo nuovo e personale. Le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione sono del tutto infrante: tra l'inizio e la fine della vicenda trascorrono mesi o anni (imprecisati), dal palazzo imperiale di Bisanzio con cui si apre il primo atto si passa alle montagne impervie di Emo nel finale. Il libretto di Cammarano presenta già diverse tematiche che ricompariranno in opere successive: il nucleo storico della vicenda, il dissidio tra l'ambito pubblico e la dimensione privata, il conflitto insanabile tra l'imperativo morale e l'impeto affettivo-passionale, la forza dei legami familiari (soprattutto tra padre e figlia) e la loro contraddittorietà per il libero sviluppo dell'identità personale, la dimensione eroica dei protagonisti colpiti sia da ingiustizie sociali che da destini tragici.

Storicamente, Flavio Belisario (circa 500-565) è un valoroso generale bizantino al servizio dell'imperatore Giustiniano I (527-565). È considerato uno dei più grandi condottieri della storia dell'Impero romano d'Oriente. Riporta decisive vittorie nelle guerre contro i Sasanidi, i Vandali, i Goti, gli Ostrogoti e i Persiani. Grazie al suo determinante contributo alla difesa dell'Impero, ottiene onori e riconoscimenti, ma in seguito cade più volte in disgrazia con l'imperatore e viene ingiustamente accusato di tradimento. Secondo una leggenda diffusasi durante il medioevo, Giustiniano ordina di accecarlo e di ridurlo in totale povertà, costringendolo a vivere chiedendo l'elemosina. La maggioranza degli storici moderni non dà credito a questa leggenda. Tuttavia, la cecità di Belisario è stata spesso rappresentata dai pittori del XVIII secolo ed il suo nome è diventato il simbolo dell'ingratitude degli uomini di potere nei confronti dei loro servitori.

¹³ FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, p. 33.

¹⁴ Cfr. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 535.

¹⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 32.

Cammarano si dedica alla stesura del libretto con grande impegno, sperando di trovare un compositore disposto a musicare e a mettere in scena l'opera. A tal fine, contatta amici ed impresari, mentre suo padre chiede all'amico Antonio Niccolini, architetto e decoratore del Teatro di San Carlo, di intercedere con l'autorevole Barbaja affinché fissi un colloquio con il figlio. Il loro primo incontro importante avviene nell'autunno 1832. Salvatore si presenta con in tasca il libretto dell'opera che offre all'interlocutore perché lo legga. Il grande impresario, iperattivo e semianalfabeta, si rifiuta di leggerlo, ma (per non deludere completamente gli illustri Antonio Niccolini e Giuseppe Cammarano) offre a Salvatore il ruolo di concertatore -ovvero scenografo e direttore di scena- del Teatro di San Carlo. Egli accetta e, anche se non si conosce la data precisa d'inizio di tale incarico, sul cartellone della stagione teatrale 1834 compaiono i nomi di Salvatore Cammarano e di Andrea Passaro come «Poeti concertatori». In seguito, Salvatore manterrà questo incarico per tutta la vita. Tuttavia, le sue aspettative sono state deluse: l'auspicato debutto ufficiale come librettista gli è stato negato. Pur essendo intimamente convinto del valore del suo libretto, non è riuscito a convincere Barbaja a mettere in scena *Belisario*. Alla momentanea delusione non segue lo sconforto, ma un'alacre attività creativa e lavorativa. L'esordio viene soltanto rinviato.

Nel maggio 1834 la concessione di Domenico Barbaja come impresario dei teatri reali giunge al termine ed egli è sostituito da una Società d'Industria e Belle Arti che rimane in carica per un paio d'anni: «Il gruppo assunse il controllo della gestione creativa e amministrativa dei teatri e si fece carico di tutti gli obblighi complementari per la stagione 1834-35».¹⁶ Nel Giugno 1834 va in scena al Teatro di San Carlo *Anna Bolena*, con musica di Gaetano Donizetti e libretto di Felice Romani. Cammarano è direttamente coinvolto nell'allestimento in quanto poeta concertatore e ne scrive una nuova scena. Questa è per lui un'esperienza significativa, che lo mette alla prova su vari fronti: innanzitutto lo avvicina al compositore bergamasco che ha già raggiunto fama europea e che fin dal 1822 è stato scritturato per i teatri reali napoletani. Inoltre, lo mette in contatto con l'ambiente della censura, molto severo a Napoli e in grado di affossare o vietare persino opere già applaudite e apprezzate in altri teatri. *Anna Bolena* ha debuttato al Teatro Carcano di Milano il 26 dicembre 1830, ottenendo un notevole successo. All'indomani della prima, pare che Donizetti abbia scritto un'esultante lettera alla moglie per informarla della serata: «Cara Signora mia rispettabile e moltissimo amata, Godo nell'annunziarle che la nuova opera del suo innamorato e celebre marito ha avuto un incontro quale non sarebbe stato possibile sperare migliore. Successo, trionfo, delirio, pareva che il pubblico fosse impazzito, tutti dicono che non ricordano di aver assistito mai ad un trionfo siffatto».¹⁷ Dopo Milano, il trionfo è proseguito in altri teatri d'Italia e d'Europa:

Il successo di *Anna Bolena* fu di importanza capitale per l'avvenire di Donizetti, che si trovò dischiuse le porte dei grandi teatri, dapprima nell'Italia settentrionale e quindi all'estero. Per queste altre città, che se proprio non respiravano un'atmosfera liberale erano certo meno conservatrici di Napoli, Donizetti poté scrivere opere che concedevano più ampio spazio e sviluppo al suo gusto per il melodramma tragico romantico [...]. *Anna Bolena* fu la prima opera di Donizetti ad essere eseguita a Londra (8 luglio 1831) e a Parigi (1° settembre 1831).¹⁸

A Napoli, però, *Anna Bolena* non viene accolta con altrettanto entusiasmo. Nel 1832 è rappresentata diciannove volte e nel 1833 altre undici volte. Nel 1834 va in scena soltanto per tre serate: il 19, il 20 e il 22 luglio. In seguito, ricompare nel 1836 al Teatro La Fenice e al Partenope per diciotto serate; poi viene drasticamente proibita dai Borboni negli anni 1840-1848.

¹⁶ PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, p. 220.

¹⁷ Lettera di Donizetti alla moglie, in WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1987, p. 56. La relativa nota specifica: «S'ignora dove si trovi l'autografo di questa lettera, l'unica indirizzata da Donizetti alla moglie ad essere finora pubblicata, e per questo motivo non si può giurare sulla sua autenticità» (n. 8, p. 207).

¹⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 59.

Dopo tali esperienze teatrali, Cammarano si dedica ad una nuova tragedia lirica: *Ines de Castro*, con musica di Giuseppe Persiani. Il 7 gennaio 1834 presenta ai censori il libretto, che tardano molto a concedere l'autorizzazione, per cui l'opera debutta al Teatro di San Carlo un anno dopo, il 28 gennaio 1835.

3.4. *Ines de Castro*

3.4.1 *Ines de Castro: un personaggio dalla storia al mito*

Come *Belisario*, anche *Ines de Castro* è un'opera a sfondo storico. È incentrata sulla tragica vita di una donna che, con il passare dei secoli, è diventata un personaggio leggendario della cultura portoghese ed europea.

Nel XIV secolo la famiglia Castro è tra le più potenti della Castiglia. Ines, figlia illegittima di Pedro Fernández de Castro e della sua amante Aldonza Lorenzo de Valladares, nasce tra il 1320 e il 1325 e viene educata alla corte di suo zio Giovanni Emanuele di Castiglia, letterato e politico. Nel 1340, per ragioni politico-diplomatiche, la figlia di Giovanni Emanuele, Costanza, sposa il principe del Portogallo Pietro I, figlio del re Alfonso IV e di Beatrice di Castiglia. Ines, che è cugina di Costanza e ha vissuto alcuni anni accanto a lei, la segue a Lisbona come damigella. Secondo le cronache, appena le due ragazze -entrambe belle e di circa vent'anni- giungono alla corte di Alfonso IV, Ines e il principe s'innamorano al primo sguardo. Il matrimonio tra Pietro e Costanza viene celebrato come da accordi, ma ogni tentativo di separare i due amanti risulta inutile. Nel 1345 Costanza muore di parto. Pietro rifiuta ogni altra proposta di matrimonio ed inizia a convivere coniugalmente con Ines. Insieme hanno quattro figli. Nel 1355 Alfonso IV si lascia convincere da alcuni suoi consiglieri ad ordinare la soppressione di Ines de Castro, per evitare l'eccessiva ingerenza della famiglia castigliana dei Castro nella politica portoghese. Ines viene decollata (non trafitta a colpi di spada, come vuole la tradizione letteraria) a Coimbra, dove abita con Pedro. Venuto a conoscenza della morte dell'amata, Pedro insorge contro il padre, scatenando una guerra civile che dura alcuni mesi. Nel 1357 Pedro sale al trono e fa subito arrestare i tre principali consiglieri di Alfonso, responsabili dell'uccisione di Ines: Pero Coelho, Alvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco. I primi due vengono uccisi, il terzo riesce a fuggire. Successivamente, Pedro afferma di essere stato sposato ad Ines de Castro e quindi legittima i loro figli. Inoltre, fa costruire due splendide tombe in marmo nel monastero di Alcobaça: una per Ines e l'altra per sé stesso.

Sul sarcofago, Ines è rappresentata con un'espressione serena, circondata dagli angeli e incoronata come regina. Sui frontali sono scolpiti ad altorilievo episodi dell'infanzia e della passione di Gesù; sulle facciate laterali, il Calvario e il Giudizio Universale. La scena del Giudizio finale è introdotta dall'iscrizione «Hasta el final de los tiempos» che pare alludere alla resurrezione di Ines e Pedro e all'eternità del loro amore. Opera di artisti spagnoli, i due monumenti funebri sono di rara eleganza. La tomba di Ines viene profanata dai soldati durante le guerre napoleoniche. Nel 1989 il monastero di Santa Maria di Alcobaça è dichiarato dall'UNESCO Patrimonio mondiale dell'umanità.

Per circa un secolo *Ines de Castro* è stata ricordata come una seduttrice ambiziosa e senza scrupoli, ma dalla metà del Cinquecento, con la diffusione dell'umanesimo e della concezione petrarchesca dell'amore, viene considerata in tutt'altro modo: la sua drammatica vita entra nella cultura e nella leggenda, ispirando opere pittoriche, letterarie e teatrali. Nel decennio del 1550 viene rappresentata per la prima volta a Coimbra la tragedia *Castro*, di Antonio Ferreira. Nel 1572 è pubblicato il poema epico in ottave *Os Lusíadas* di Luís Vaz de Camões, tuttora considerato tra le più importanti opere

letterarie portoghesi: nel terzo canto compaiono alcune strofe dedicate a colei «que depois de ser morta foi Rainha».¹⁹

Nel 1602 il principale autore di sonetti della letteratura spagnola -nonché il più fecondo scrittore europeo, definito da Miguel de Cervantes «monstruo de naturaleza» (prodigio della natura)- ovvero Lope de Vega, pubblica una raccolta di liriche, intitolata *Rime*, nella quale compare un sonetto dedicato a Doña Inés de Castro.²⁰

Con il trascorrere del tempo, agli eventi effettivi della drammatica storia d'amore se ne aggiungono altri di fantasia e di leggenda: si narra che Pedro, dopo aver fatto riesumare il corpo di Ines, abbia celebrato un'incoronazione ufficiale postuma della regina, costringendo l'intera corte a baciare la scheletrica mano della consorte posta in trono, come appare nel quadro di Pierre-Charles Comte *L'incoronazione di Inés de Castro*.

Tra il Settecento e l'Ottocento, la vicenda di Ines de Castro è oggetto di numerose trasposizioni operistiche, tra le quali spiccano:

- *Ines de Castro*, musica di Giuseppe Giordani, libretto di Cosimo Giotti (1793)
- *Ines de Castro*, musica di Gaetano Andreozzi, libretto di Cosimo Giotti (1793)
- *Ines de Castro*, musica di Giuseppe Cervellini, Ignazio Gerace, Sebastiano Nasolini, Francesco Bianchi, libretto di Luigi De Sanctis (1795)
- *Ines de Castro*, musica di Nicola Zingarelli, libretto di Antonio Gasperini (1798)
- *Ines de Castro*, musica di Vittorio Trento (1803)
- *Ines de Castro*, musica di Pietro Carlo Guglielmi, libretto di Filippo Tarducci (1805)
- *Ines de Castro*, musica di Stefano Pavesi, libretto di Antonio Gasperini (1806)
- *Inés de Castro*, musica di Marcos António Portugal (1810)
- *Ines de Castro*, musica di Felice Blangini (circa 1810)
- *Inês de Castro*, musica di Ruy Coelho (1825)
- *Ines de Castro*, musica di Giuseppe Persiani, libretto di Salvatore Cammarano (1835).

3.4.2 *Ines de Castro: una passione oltre ogni limite*

Tra le tante versioni dell'opera, non è certo quante ne conosca Cammarano, che antepone al suo libretto un significativo avvertimento al lettore:

Posto nell'impegno di dare a queste scene massime una tragedia lirica, che avesse per subbietto il luttuoso avvenimento d'*Ines de Castro*, e calcolando i limiti troppo angusti delle mie forze, credetti consiglio prudente di consultare all'uopo quanti a mia cognizione avevano già trattato l'argomento medesimo; argomento che, sotto le diverse sceniche forme, è comparso finora su tutt'i teatri d'Europa; quindi le due tragedie di De La Mothe e di Bertolotti, varii programmi di reputati coreografi, che portano in fronte il nome della sgraziata vittima; il *Don Pietro* del Greppi, e per ultimo il piano d'un dramma tragico giudiziosamente condotto da un mio ragguardevole amico, mi prestarono non poco lume onde inoltrarmi nell'arduo sentiero.

Le parole con cui inizia l'avvertimento inducono a pensare che la scelta del soggetto non sia stata originariamente di Cammarano, ma che egli abbia accettato un impegno, acconsentendo ad una richiesta altrui. In ogni caso, il suo libretto è molto apprezzato e, tra tutti quelli da lui composti, è il più messo in scena, musicato da cinque compositori: Giuseppe Persiani (prima rappresentazione al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1835 e poi, nel 1839, nuova versione a Parigi, con Fanny Tacchinardi-Persiani nel ruolo di Ines), Filippo Marchetti (debutto al Teatro Sociale di Mantova, nel 1840), Pietro Antonio Coppola (debutto al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, nel 1841), Luigi

¹⁹ LUÍS VAZ DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, LUÍS VAZ DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1972, III, 118.

²⁰ Cfr. LOPE DE VEGA, *Rimas*, Madrid, Alonso Martín, 1609, *Soneto 181*, p. 92.

Gibelli (debutto al Teatro Sociale di Novara, nel 1849, con il titolo *Don Pietro di Portogallo*) e infine Riccardo Drigo (debutto al Teatro Nuovo di Padova, nel 1868).

Nel 1835 Giuseppe Persiani (1799-1869) è maestro di cappella del Conservatorio di Napoli e ha già raggiunto una discreta fama. Sua moglie -il famoso soprano Fanny Tacchinardi-Persiani- è scritturata al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1834 e 1835. L'opera *Ines de Castro*, però, debutta con Maria Malibran come protagonista e la partitura è studiata per mettere in risalto le sue straordinarie doti vocali. Lo spettacolo d'esordio ha un enorme successo, come anche le otto rappresentazioni successive. Poi, *Ines de Castro* viene cancellata dal repertorio operistico napoletano. Continua, tuttavia, ad essere applaudita in tanti teatri italiani ed europei, con cast d'eccellenza e con le più grandi interpreti del periodo nel ruolo dell'eroina eponima: Maria Malibran, Fanny Tacchinardi-Persiani, Caroline Unger e molte altre. Il libretto, che a Napoli viene tanto penalizzato dalla censura, deve essere molto caro a Cammarano, visto che vi si dedica nuovamente quando è ormai prossimo al termine della carriera e della vita. Nel 1851, infatti, alla richiesta di Pacini di un nuovo libretto da musicare, Salvatore -che è già sofferente ed impegnato a scrivere *Il trovatore* per Giuseppe Verdi- recupera quel suo lavoro iniziale, ne cambia il titolo, i nomi e l'ambientazione per renderlo irriconoscibile ai censori, lascia pressoché invariato l'intero testo e fornisce a Pacini il libretto di *Malvina di Scozia*. In verità, di scozzese non c'è nulla, ma quel paese lontano permette a Cammarano di ottenere l'autorizzazione dei censori per il suo libretto.

Nell'avvertimento al lettore vengono citati espressamente i nomi di tre scrittori -De La Motte, Bertolotti e Greppi- ma rimane nel vago l'identità del «ragguardevole amico» che ha già steso il «piano d'un dramma tragico». In realtà si tratta di Giovanni Emanuele Bidera, come si può leggere in una recensione apparsa all'epoca sulla rivista «L'Omnibus».²¹

Ines de Castro di La Motte viene rappresentata per la prima volta alla Comédie-Française il 6 aprile 1723; è una tragedia in versi in cinque atti, con una struttura drammaturgica che presenta dialoghi e riflessioni di carattere politico e filosofico. L'opera inizia con una frase lapidaria: «Mon fils ne me suit point !» (I, 1).²² Nel giorno dei festeggiamenti per le vittorie militari di Don Pietro, tutta la corte è riunita, tranne il festeggiato, che si dimostra distaccato e disinteressato. In senso più ampio, quell'affermazione esprime la contrapposizione del principe al re, nucleo centrale dell'intera vicenda: «Mon fils me résister ! Juste ciel ! J'en fremis» (I, 3).

Nelle scene successive Alfonso, che ha dato ordine ai suoi consiglieri di scoprire le ragioni del comportamento del figlio, rassicura la regina e la promessa sposa -entrambe sospettose e preoccupate per la freddezza di Pietro- che il matrimonio si farà. In un lungo dialogo con la regina, egli esprime la sua visione del potere: il bene dello stato è il primo dovere di chi governa, ma i sudditi sono vassalli che devono obbedire come i figli ai padri. Queste certezze crollano già nel secondo atto della tragedia, al primo incontro-scontro tra padre e figlio:

ALPHONSE

Mais vous figurez-vous que ces grands himénées
Qui des Enfants des Rois reglent les destinées,
Attendent le concert des vulgaires ardeurs,
Et pour être achevez, veüillent l'aveu des coeurs ?
Non, Prince, loin du trône un penser si bizarre ;
C'est par d'autres ressorts que le ciel les prépare.
Nous sommes affranchis de la commune loi ;
L'intérêt des états donne seul nôtre foi.
Laissons à nos Sujets cet égard populaire,

²¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 24.

²² HOUDARD DE LA MOTTE, *Ines de Castro*, Paris, Dupuis et Flahault, 1723. Nelle citazioni si rispetta il testo di tale edizione e si preferisce non appesantirlo con numerosi [sic].

De n'approuver d'himen que celui qui sait plaire,
D'y chercher le raport des coeurs & des esprits :
Mais ce bonheur pour nous n'est pas d'assez haut prix ;
Il nous est glorieux qu'un himen politique
Assûre à nos dépens la fortune publique.

DOM PEDRE

C'est pousser un peu loin ces maximes d'Etat ;
Et je ne croirai point commettre un attentat,
De vous dire, Seigneur, que malgré ces maximes,
La nature a des droits plus saints, plus legitimes.
Le plus vil des mortels dispose de sa foi :
Ce droit n'est-il éteint que pour le fils d'un Roi ;
Et l'honneur d'être né si près du rang suprême,
Me doit-il en esclave arracher à moi même ?
Déjà de mes discours frémit vôtre couroux:
Mais regardez, Seigneur, un Fils a vos genoux :
Prêtez à mes raisons une oreille de pere [...].
Laissez aux droits du sang ceder la politique.
Epargnez-moi de grace un ordre tirannique (II, 2).

Nel lungo dialogo affiora l'eco del dibattito filosofico che ha attraversato l'Europa tra il Seicento e il Settecento: la contrapposizione tra la legge scaturita dal diritto di natura e quella nata dal patto tra uomini in una società civile. Rispetto ai giusnaturalisti c'è però una differenza importante: per loro la legge di natura corrisponde a decisioni dettate dalla ragione umana; per Pietro seguire la natura significa rispettare i propri sentimenti. Egli si fa dunque paladino della libertà personale a prescindere dal principio d'autorità e rivendica il diritto di scegliere la propria moglie secondo i suoi affetti, anche se si rivelano in contrapposizione alla volontà del padre-re, che esige invece un'assoluta obbedienza. Come spesso accadrà in opere successive, la ragion di stato si scontra con la forza dell'amore, la sfera individuale cozza contro l'ambito politico. Questa tematica è sovversiva e di grande importanza nella società dell'Ottocento, poiché introduce un modo di pensare del tutto nuovo e rivoluzionario: con la Rivoluzione francese viene smantellata non solo la struttura dello stato, ma l'idea stessa che il potere politico non provenga dagli uomini ma da entità superiori -gli dei nell'Antichità, Dio nell'era cristiana e per tutto il Medioevo-. I cosiddetti *arcana imperii*, cioè i segreti che stanno alla base del potere politico e che possono essere conosciuti soltanto dai governanti, s'accompagnano ad un'aura di sacralità propria dei detentori del potere che la Rivoluzione francese mette drasticamente in discussione, in nome dell'uguaglianza tra tutti gli uomini.

Quando Alfonso IV insiste sulla netta scissione tra il popolo sottomesso alle leggi e i membri delle famiglie reali svincolati dalla «volgar legge», esprime quell'antica e aristocratica concezione della società e del potere. Suo figlio Pietro che, giovane e innamorato, vuole seguire gli impulsi del cuore, apparentemente pretende maggiore libertà, ma fondamentalmente abbassa sé stesso e svilisce la sua natura regale al livello di quella di un popolano. Le «politiche nozze», ovvero i matrimoni concordati dai regnanti secondo «l'interesse degli Stati», tramandano una concezione esclusiva ed elitaria del potere che è inconciliabile con la democrazia liberale che si affermerà progressivamente tra Ottocento e Novecento.

Agli occhi della censura, la pericolosità di una rappresentazione teatrale della vicenda di Ines de Castro consiste più nel nuovo modo di pensare che comporta il legame tra Ines e Pietro, che non nel truce ammazzamento deciso da un re insieme ai suoi consiglieri. Cammarano procede dunque con estrema cautela. Anche il suo libretto inizia con la corte riunita in una «magnifica sala negli appartamenti del Re» per celebrare i trionfi del principe, ma non compare alcuna dissertazione. Non appena si alza il sipario, i grandi del regno cantano in coro un'accusa al principe per il suo atteggiamento sconveniente:

GRANDI DEL REGNO

Quale oltraggio! Il saluto non rende,

E trapassa repente, accigliato!...
Qual meteora funesta, che splende
D'una torbida luce e sen va.
Questo giorno, al trionfo serbato,
D'atre nubi covrendo si sta! (I, 1).

È un inizio *in medias res*: molto è già successo e, nella scena successiva, il nobile Gonzales (che nell'opera assume un ruolo importante e si rivelerà un pretendente rifiutato di Ines, geloso e spietato) racconta ciò che già sa:

GONZALES
Al comando sovrano
Osa opporsi.
UNA PARTE DEI GRANDI
Che ardir!...
L'ALTRA PARTE
Sconsigliato!
GONZALES
Ei di Bianca ricusa la mano.
GRANDI
Oh baldanza!
GONZALES
Punita sarà (I, 2).

Nella tragedia di La Motte, come nella realtà, la sposa destinata a Pietro è Costanza Manuel, ma nel libretto di Cammarano si chiama Bianca. Storicamente, Pietro viene unito in matrimonio con Bianca di Castiglia (circa 1315-1375) -figlia di Pietro di Castiglia e di Maria d'Aragona- nel 1325, quando lui ha circa cinque anni e lei circa dieci. Il matrimonio non viene mai consumato ed è annullato nel 1330. Analogamente, Costanza Manuel (1318/1323–1345) viene data in sposa nel 1325 ad Alfonso XI, unico figlio maschio di Ferdinando IV, re di Castiglia e León, quando lui non è ancora maggiorenne e lei è una bambina; nel 1327 Alfonso XI ripudia Costanza, chiede che il matrimonio sia dichiarato nullo e nel 1328 si sposa con la principessa Maria del Portogallo, concordando con l'ex suocero che la sua ex moglie sposi Pietro, fratello di Maria ed erede al trono portoghese. Cammarano scardina la successione temporale e ricostruisce la vicenda prendendosi numerose libertà: Costanza viene ricordata come prima moglie di Pietro, ma è già defunta da anni; Ines e Pietro sono sposati segretamente e hanno già due figli insieme; Bianca di Castiglia è la promessa sposa del principe, ma non vi è alcun riferimento al passato; i tre consiglieri del re istigatori del delitto vengono concentrati in un unico personaggio: Gonzales. Nella terza scena della tragedia si incontrano il re, la regina, il principe e Ines, mentre nel libretto compaiono soltanto il re e Gonzales, che gli rivela l'amore tra suo figlio e Ines. Di nuovo il punto centrale è la mancata obbedienza di Pietro al re, ma La Motte dà spazio all'aspro dissidio nell'animo di Alfonso tra l'essere padre e l'essere re. Cammarano, invece, accentua l'indignazione del sovrano ed accenna rapidamente a questa tematica, che peraltro ha già ampiamente trattato nella tragedia *Carlo Magno* e che riproporrà in molti altri suoi testi:

ALPHONSE
L'ingrat se soustrait à ma loi.
Que vais-je devenir ! Serai-je pere ou Roi !
Comment sortir du trouble où son orgueil me livre !
Ciel, daigne m'inspirer le parti qu'il faut suivre. (II, 4)
ALFONSO
Al mio voler s'oppose!

La prima volta vi si oppose!... Io fremo! [...]
Ingrato figlio! [...]
Di' che obbedisca, o d'essere
suo padre io cesserò (I, 3).

Nel libretto d'opera Ines appare sul palcoscenico alla quarta scena. Sola e preoccupata, mesta e inquieta, attende Pietro che è in ritardo di ore. Cupi presentimenti la tormentano. Dapprima legge un biglietto da lui inviatole dove le promette di raggiungerla a mezzogiorno, appena finito il trionfo. Quindi si abbandona ad un canto lirico in cui esprime la passione che la scuote e la sofferenza per l'assenza dell'amato, concludendo con il ricordo dei momenti gioiosi passati insieme. Romanticamente, l'intera natura le appare cupa e squallida.

INES
L'ora è trascorsa!... e un'altra ancor! Nè giunge! [...]
Un inquieto presagir funesto
Mi conturba la mente!... Udir mi parve
Lieve rumor!... Ch'egli giungesse!... È l'aura
Che fra i rami s'aggira,
E meco in suono di dolor sospira! –
Gli ultimi sorsi ed i più amari io bevo
Dell'assenza crudel!... Quai giorni, o prence,
Trassi lungi da te! Diversi, ah! quanto
Dai lieti giorni che mi fosti accanto!
Quando il core in te rapito
Sol di gioia si pascea,
Da' tuoi sguardi a me splendea
Vivo un sole... un sol d'amor.
Or quell'astro a me sparito,
Buia notte il cielo oscura!...
Langue avvolta la natura
In un velo di squallor! (I, 4).

Innamorata in lotta contro un destino avverso, Ines è un'eroina romantica: vive tra forti passioni ed una fervida immaginazione, si fonde con il paesaggio che la circonda e ritrova negli elementi della natura i propri stati d'animo. In seguito dimostrerà di essere una donna forte e determinata, disposta a sacrificarsi per il bene di chi ama.

Nelle successive scene è raggiunta dalle damigelle che le annunciano l'arrivo di Pietro e i due amanti possono finalmente riabbracciarsi, insieme ai loro figlioletti. Rispetto alla realtà storica, Cammarano anticipa il rapporto *more uxorio* tra Pietro ed Ines e la nascita dei loro figli ad un periodo antecedente al matrimonio tra Pietro e Bianca, che nell'opera non viene neppure celebrato. Anche Pietro è reso in modo molto diverso dall'effettivo personaggio storico: qui è disinteressato al potere politico e del tutto proteso verso gli affetti familiari; nella realtà è audace e combattivo, protagonista della vita politica e gli vengono attribuiti gli appellativi «il Crudele» e «il Giustiziere».

PIETRO
Se in mezzo alle pompe felice non sono,
(Fra sè, ma sempre in mezzo ai figli, e spesso abbracciandoli)
Se padre non posso nomarmi sul trono,
Rinunzio del serto l'eccelso splendore,
De' figli l'amore – fia serto per me (I, 7).

Nelle corrispondenti scene della tragedia la protagonista principale è la regina, che dapprima minaccia Ines, poi promette vendetta alla figlia, la quale dimostra di essere meno indignata di lei e più

rassegnata: siccome ama Pietro, preferisce che egli viva felice insieme alla rivale, piuttosto che venga giustiziato.

Il secondo atto della tragedia inizia con un serrato dialogo tra il re e la regina riguardo alle colpe e alla giusta punizione di Ines. La regina è in preda alla più furente ira e, con spietata crudeltà, ripete il suo desiderio di mortale vendetta. Il re si comporta in modo più ponderato e razionale, interroga Ines, cerca di convincerla a rinunciare ad una colpevole passione che rischia di scatenare una guerra tra due popoli: Portogallo e Castiglia. Poi le propone di sposare il nobile Rodrigo: un matrimonio per lei molto conveniente. Ines si mostra deferente e rispettosa nei confronti del re, ma rifiuta le nozze senza amore. Alfonso allora l'accusa di volersi conservare fedele a Pietro e l'insulta; poi sospetta che i due si siano già sposati segretamente e allora la minaccia: «Si d'un noeud criminel je vous savois liez, / Téméraire, tremblez; n'esperez point de grace; / L'opprobre & le supplice expieront vôtre audace» (III, 3). Il colloquio è interrotto dalla regina che comunica al re un ulteriore atto ribelle di suo figlio: ha già invaso la piazza con un seguito di armati e sfida il padre.

Tanto la regina istiga all'odio, quanto Ines invoca la pace. Quel gesto temerario di Pietro affligge Ines, che soffre ugualmente al pensiero che Pietro o Alfonso possano morire. Finalmente Pietro la raggiunge e le chiede di seguirlo, ma lei si rifiuta di fuggire e richiama il principe ai suoi doveri nei confronti del padre-re: «Prince, je crains le crime & non point le trépas [...] Reprenez, s'il se peut, toute votre innocence» (III, 6). Mentre i due indugiano, sopraggiunge Costanza ad esortare Pietro a fuggire per evitare la furia del re, che sta per arrivare armato: «Je vous pardonne tout, pourvû que vous viviez. / Ne vous exposez point à la rigueur fatal... / Fûiez, vous dis-je encor, fust-ce avec ma rivale» (III, 7).

Il carattere generoso, benevolo e virtuoso di Costanza rimane lo stesso anche in Bianca, ma emerge soprattutto nel secondo atto dell'opera. Rispetto a La Motte, Cammarano rende più avventurosa la vicenda, introducendo il rapimento dei due bambini da parte di Gonzales, che si precipita su di loro nel momento in cui Pietro conduce Ines a celebrare pubblicamente il matrimonio già contratto in privato:

DON PEDRO

Noto e solenne rendasi...

L'ascoso imene.

[...] Ah! sì, gioisci, o cara...

Lo sposo tuo son io:

Ripeterlo sull'ara

M'udrai dinanzi a Dio;

E poscia al padre, agli uomini...

Al mondo lo dirò (I, 7).

Non appena Ines viene informata della scomparsa dei figli, si precipita dal re e reclama i bambini, rivelando così di essere sia sposa dell'erede al trono che madre di due potenziali discendenti:

INES

Sire!... ah!... sire!... [...]

Ti domando il sangue mio...

I miei figli io chieggo a te [...].

Questo vil me li toglia...

(Accennando Gonzales)

Qual più vuoi supplizio orrendo

Mi si appresti... io son la rea...

Qui trafiggimi ai tuoi piedi;

Ma pietà... pietà di lor...

Del tuo serto son gli eredi... [...]

(Che dissì... incauta!...

Io tremo!... io gelo!...

Deh! tu soccorrimi

Pietoso cielo,
Tu che dei miseri
Sei difensor.) (I, 15).

Poiché Don Pedro conferma tali parole, Alfonso dà ordine di imprigionare Ines e il primo atto dell'opera si conclude con una scena corale di generale sgomento. Anche il terzo atto della tragedia termina con una scena corale, ma qui Alfonso e Pietro insistono nel difendere ognuno le proprie scelte e infine il re ordina alle guardie di rinchiudere il figlio nella sua stanza e Ines presso la regina: «Fils ingrat & rebelle, où réduis-tu ton pere ? / Faudra-t-il immoler une tête si chere ! / [...] Dans ces affreux momens je ne me connois pas» (III, 8).

3.4.3. *Ines de Castro: equa giustizia, amor di patria e limiti imposti dalla censura*

Il secondo e il terzo atto del libretto si discostano maggiormente dalla tragedia. Analizzando attentamente l'atto quarto e il quinto dell'opera di La Motte, si possono intuire in parte le ragioni che indussero Cammarano a procedere in altro modo. Innanzitutto il quarto atto della tragedia è il più statico e filosofico, con tratti spiccatamente neoclassici: il genere melodrammatico, di per sé, richiede azione e si presta poco alle speculazioni, per cui è comprensibile la scelta di ridurre drasticamente le parti più riflessive. Inoltre, La Motte introduce riferimenti a personaggi fortemente connotati politicamente e la censura borbonica non autorizzerebbe altrettanta audacia in uno spettacolo del Teatro di San Carlo. Per rendere avvincente l'opera, Cammarano enfatizza l'aspetto passionale, elimina i risvolti potenzialmente sovversivi e dà alla vicenda una fine che si discosta dalla realtà storica ed è di forte impatto visivo ed emotivo. Egli dimostra così di essere, oltre che librettista, «uomo di teatro» - come disse di sé stesso Giuseppe Verdi nel 1893- .

Nella prima scena dell'atto quarto il re è solo e compiangere il suo destino; nella seconda scena tenta ancora di indurre Pietro all'obbedienza, ma inutilmente; nella terza convoca i suoi consiglieri ed ascolta i loro pareri sulla decisione che lo assilla: il principe merita la morte o il perdono? La problematica di fondo è l'antica questione dell'equa giustizia, trattata da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (V, 10): la giustizia deve essere inflessibile o flessibile? Ovvero: per giudicare le azioni degli umani occorre un metro rigido o il sinuoso metro lesbio che, pur essendo di piombo, si adatta anche alle superfici curve? I grandi del regno, Rodrigo ed Enrico, esprimono il loro giudizio, quindi il re conclude che «où la justice parle on doit n'écouter rien» (IV, 3). Un'affermazione tanto perentoria non è però definitiva: non appena Alfonso rimane solo, i rimorsi lo tormentano:

ALPHONSE
Malheureux, qu'ai-je fait !
Devoir impitoïable, êtes-vous satisfait ?
Je la puis donc goûter cette gloire inhumaine
Qu'a connuë avant moi la fermeté Romaine !
Severe Manlius, inflexible Brutus,
N'ai-je pas égalé vos feroces vertus ?
Je prononce un Arrêt que mon coeur désavouë,
Eh bien ! Que l'Univers avec horreur te louë,
Monarque infortuné ! Mais d'un si grand effort
Je ne souhaite plus d'autre prix que la mort (IV, 4).

I riferimenti ai mitici personaggi della storia romana innalzano il dramma di Alfonso dall'ambito strettamente personale ad una sfera non solo politico-statuale ma anche teoretico-morale. La lacerazione interiore del padre-re è resa linguisticamente con l'accostamento di termini fortemente contrastanti, quasi ossimorici: «disperato dovere (devoir impitoïable)», «disumana gloria (gloire

inhumaine)», «virtù feroci (feroces vertus)». Concettualmente, si tratta di nuovo dello scontro tra la ragion di stato e gli affetti familiari.

Sia Tito Manlio Imperioso Torquato che Lucio Giunio Bruto sono stati uomini politici romani. Tito Manlio era stato eletto console all'inizio della guerra latina, nel 340 a.C., e poco dopo aveva condannato a morte suo figlio perché, disubbidendo ai suoi ordini, aveva attaccato un manipolo di soldati latini. Pur essendo uscito vincitore dallo scontro, non aveva rispettato la disciplina e, per non assecondare tale comportamento, suo padre lo aveva dapprima incoronato e subito dopo condannato a morte. L'episodio è narrato da Tito Livio (VIII, 7).

Il secondo atto del libretto inizia con Don Pedro che, alla testa di una schiera di guerrieri, cerca di entrare nella reggia per liberare dal carcere Costanza. Il re muove verso di lui per fermarlo e cerca di riportarlo all'obbedienza: come nell'atto primo, la dimensione pubblica si scontra con quella privata e nell'animo di Alfonso l'affetto del padre indebolisce il ruolo del re.

ALFONSO

Di suddito, di figlio e insiem di prence
Ogni dover tradisti... (II, 2)

DON PEDRO

La pietade il cor ti schiuda,
Ed al padre ceda il Re [...].

ALFONSO

Al suo pianto, al suo dolore
Geme il padre e tace il Re! (II, 3).

Sopraggiunge il perfido Gonzales che, accortosi dell'indecisione del re, esprime il proposito di uccidere Costanza e, in tal modo, il sovrano si rivela clemente ed umano, mentre Gonzales assume i tratti dell'assassino furioso e impietoso. La vicenda diventa avvincente e appassionata, le riflessioni filosofiche sono del tutto espunte:

GONZALES

Oh rabbia!...
Era dubbioso il Re!... ma certa è sempre
D'Ines la morte. Se nel cor d'un padre
L'ira mancasse... indegna!
A far che paghi di tue colpe il fio
Restan ferri, veleni... e il furor mio (II, 4).

3.4.4 L'amore di Ines tra il perdono, la vendetta e il mito

Nella scena quinta del secondo atto compare Ines. Sola, affranta, «abbandonata sopra un rozzo sedile», canta un'aria che è rimasta famosa sino ai nostri giorni e che a tutt'oggi viene talora incisa e riproposta dal vivo.²³

Nella prima versione dell'opera il testo è leggermente diverso dall'attuale. In seguito, quando Maria Malibran -l'interprete di Ines per il debutto al Teatro di San Carlo e per le repliche successive- lascia il posto a Fanny Tacchinardi-Persiani, che porta l'opera al successo nei principali teatri europei, il

²³ L'opera è andata in scena al Teatro Pergolesi di Jesi nel settembre 1999 e tuttora ne è reperibile la registrazione dal vivo: G. Persiani, *Ines de Castro*, Bongiovanni, Bologna, 1999, GB 2263/64-2. Inoltre, la singola romanza di Ines è disponibile in commercio in CD nell'interpretazione di Cecilia Bartoli: *Maria Cecilia Bartoli*, Decca Records, 2007, 475 9077 ed anche C. Bartoli, *Sospiri*, Decca, 2010, 4782558.

maestro-marito di quest'acclamata cantante rielabora il pezzo, rendendolo molto melodioso ed espressivo, oltre che adatto a valorizzare la voce dell'interprete.

INES
Nel dolore è scorsa intera
La prim'ora dell'età!
Mia giornata innanzi sera
Nel dolor tramonerà. (Sorge)
Qual fallo, o ciel, punisci in me? L'amore?
Alle iterate mie repulse, il prence
Minacciò di svenarsi... ed io fui vinta.
La morte di Costanza?... oh! l'infelice
Ho sempre in mente! dal suo duol consunta
Parmi vederla!... il suono
Ascolto ancor della sua flebil voce!...
Io del suo fin precoce
Fui la cagion... ma involontaria, e piansi... (II, 5, prima versione)

Questa prima versione dà voce agli interrogativi che tormentano la protagonista. Il senso di colpa la perseguita, innanzitutto nei confronti di Costanza, ma sostanzialmente rispetto alle convenzioni morali e sociali del tempo. Tuttavia, l'affetto e il rispetto per l'amica d'infanzia non si sono mai affievoliti e persino la condivisione della passione con il principe è stata una decisione difficile e dettata infine dal senso di responsabilità. «Alle iterate mie repulse, il prence minacciò di svenarsi»: questo tema (che Cammarano riproporrà in diverse altre opere, persino a carattere buffo, come in *Un matrimonio per ragione*) unisce inscindibilmente amore e morte, passione e dolore. Novella Francesca da Rimini, Ines è severamente punita per il suo amore, che rimane pur sempre più forte di qualunque catena.

La versione successiva dell'aria assume un tono più pacato, meno personale e più universale:

INES
Cari giorni a me sereni
d'innocenza e di virtù!
Foste brevi, siete spenti,
nè a brillar tornate più!
Cari giorni a me sereni
ah foste brevi, siete spenti,
nè a brillar tornate più,
foste brevi e siete spenti,
nè a brillar tornate più, tornate più.
Nel dolore è scorsa intera
la prim'ora dell'età!
Mia giornata innanzi sera
nel dolor tramonerà.
Nel dolore è scorsa intera,
ah mia giornata innanzi sera
nel dolor tramonerà,
mia giornata innanzi sera
nel dolor tramonerà, tramonerà,
nel dolor tramonerà,
nel dolor tramonerà (II, 5, seconda versione).

Fin dalla sua prima entrata in scena, Ines si presenta come un'amante in trepida attesa dell'uomo amato, oltre che come una madre dedita ai figli e pronta a sfidare chiunque ne metta in pericolo la vita. La sua forza d'amare è estrema e la rende impavida, persino davanti alla morte. Tuttavia, si tratta

di forza o di debolezza? In quest'ultima versione dell'aria, il tono dolente rimane, ma ciò che prevale è il rimpianto per l'innocenza perduta e l'ormai spenta virtù. Ogni riferimento alla vicenda personale è scomparso. Leopardianamente, il ricordo del passato lontano reca un'aura di serenità, laddove la disillusione è netta e non lascia alcuna speranza per il futuro: il dolore prevarrà sull'amore.

Ma non appena si conclude questo squarcio lirico, Ines è raggiunta da Bianca che, per incarico del re, cerca di convincerla a partire per un volontario esilio, scongiurando così una guerra tra la Castiglia e il Portogallo e permettendo a Don Pedro di compiere la volontà del padre. Il rapporto tra Ines e la rivale è complesso e ricco di sfumature, si trasforma radicalmente nel corso dell'opera e -per certi aspetti- cambia dalla tragedia al libretto. Bianca, in quanto figlia del re di Castiglia, sposta sul piano politico e pubblico il suo personale conflitto con Ines: «in me si offende / il regal padre mio». Con l'autorevolezza che le deriva dal fatto di essere protetta da ben due re, fa leva sul senso di colpa dell'interlocutrice e dà una descrizione iperbolica dell'imminente «tremenda guerra» con «fiumi di sangue», con «orfanelli gementi», «orbate madri» e «vedove dolenti» che imprecano al suo nome:

BIANCA
Volle de' tuoi destini arbitra farmi
Chi puote. L'amor tuo, se amor si noma
Un sogno ambizioso
Me più ch'altri offendeva, e in me si offende
Il regal padre mio: l'acerbo oltraggio
Chiede vendetta... di tremenda guerra
La tromba squillerà... fiumi di sangue
Si spargeranno... udrai
Orfanelli gementi,
Orbate madri e vedove dolenti
Imprecare al tuo nome... (II, 6)

Ines, però, risponde con grande dignità, rifiutandosi di fuggire e difendendo strenuamente la sua passione: «Di qual tempra è l'amor mio / Non conosci, o donna, ancor» (II, 6). Bianca, allora, si spazientisce e impartisce ordini:

BIANCA
Io garrir con te non voglio:
Dei sgombrar da questo regno [...].
Obbedire a me tu dei,
Obbedire... o dei morir.
Scegli.

INES
Ho scelto.

BIANCA
Esilio?

INES
Morte (II, 6).

Nella tragedia di *La Motte* la promessa sposa di Don Pedro conserva dall'inizio alla fine il carattere della vittima virtuosa: ama, difende e aiuta il suo promesso sposo sempre e nonostante tutto; rifiuta persino l'idea di vendicarsi; è disposta a sacrificare sé stessa e il suo futuro pur di salvare la vita e la felicità di Don Pedro. Alla regina che urla, irata e offesa, risponde con estrema mitezza, supplicando compassione e comprensione:

LA REINE
Je le haïs d'autant plus que vous leur pardonnez.

Je ne puis voir trop-tôt expirer mes victimes ;
 Vous avoir méprisée est le plus grand des crimes.
 Et comment d'un autre oeil verrois-je l'inhumain,
 Qui vous fait le joüet d'un farouche dédain ?
 Dom Pedre a pû lui seul vous faire cet outrage.
 C'est un monstre odieux trop digne de ma rage.
 Je sens pour vous l'affront que vous ne sentez pas;
 Et je voudrais païer sa mort de mon trépas [...].
 L'aimeriez-vous encore ?

CONSTANCE

Oùï : tout ingrat qu'il est, Madame, je l'adore.
 Cachez-moi les transports d'une aveugle fureur :
 Ce sont autant de coups dont vous percez mon coeur (V, 1).

Nel libretto di Cammarano traspare l'indole regale di Bianca, che rivendica i suoi diritti di nascita e s'indigna per le delusioni subite; in seguito però, il suo atteggiamento diventa benevolo, anche lei assume il ruolo di redentrica, perdona completamente Ines e la salva dall'ira del re. Nel momento di maggiore tensione del dialogo tra Bianca e Ines, infatti, sopraggiunge Alfonso, che promette di prendersi cura dei due bambini e concede a Ines di riabbracciarli per l'ultima volta prima di partire per l'esilio. Ma nel vedere l'affetto di Ines per i figli, Bianca si commuove e il destino di Ines cambia di nuovo:

BIANCA

Arrestati...

Arrestati, infelice...

Ei ti perdona...

ALFONSO

Io?... nulla io dissi...

BIANCA

Il dice

Quella pietosa lagrima,

Che pende sul tuo ciglio... (II, 8)

Al perdono di Bianca segue immediatamente il perdono del re e il secondo atto si conclude con una scena corale di giubilo. Insieme, essi cantano «Ciò ch'io provo in tal momento / Non si esprime con l'accento...»: una chiusura d'atto tradizionale, ma anche l'esaltazione della vittoria dell'amore sugli interessi politici e sulle rivalità personali.

Il terzo atto è il più breve dell'opera ed è di grande effetto scenico. In apertura il palcoscenico pullula dei grandi del regno che, inorriditi e smarriti, in una «general costernazione» si chiedono l'un l'altro qual «luttuoso avvenimento» sia successo. Il coro, diviso in due parti, informa sui lugubri eventi accaduti nella notte:

PARTE 1

Nefando eccesso! empio! inaudito!

I tardi posterî fremer farà.

Da questa reggia, inorridito,

Il nuovo sole fuggir dovrà.

(Sopraggiungono altri grandi)

PARTE 2.

Dunque è vero? Il Re?...

PARTE 1.

Sen muore.

PARTE 2.

Oh qual notte di spavento!

PARTE 1.

Noi compresi siamo d'orrore.

PARTE 2.

Ah! narrate il tristo evento.

PARTE 1.

Tra' suoi figli, e Bianca assiso

Stava il sire a lieta mensa...

Del perdono al fausto avviso

Qui regnava gioia immensa...

Ma Gonzales, quel contento

Fe' sparir qual nebbia al vento!

PARTE 2.

Egli! E come?

PARTE 1.

In atto ostile,

Quelle soglie penetrò,

E del prence i figli il vile...

Ahi!... nel sonno trucidò.

(Gli altri fanno un moto d'orrore)

La novella al Re primiero

Fu recata... ei ratto accorse...

A spettacolo sì fiero

Per le membra un gel gli corse...

Semivivo cadde al suolo...

Vana fu qualunque aita...

PARTE 2.

Oh sciagura!

PARTE 1.

Un soffio solo

Or rimane a lui di vita (III, 1).

Ines, come tante eroine romantiche, perde il senno, alternando momenti di pianto disperato ad altri di mutismo attonito. Bianca le sta accanto e la conforta: di nuovo il rapporto tra le due donne è di forte solidarietà. Don Pedro dapprima giura di vendicarsi uccidendo Gonzales, poi si ripresenta nell'ultima scena tenendo costui prigioniero e gettandolo ai piedi di Ines che, però, s'aggira tra le tombe, mentre «tutto in lei annunzia un'intera alienazione di mente». Nel vedere l'amato, Ines riprende coscienza, ma solo per pochi istanti, poiché l'effetto del veleno somministrato da Gonzales è inesorabile. Ines si congeda affettuosamente da Don Pedro e muore come una martire cristiana/manzoniana:

INES

Quelle lagrime scorrenti

(Sempre sorretta da Elvira)

Versa qui... sul petto mio...

(A Don Pedro)

Questo amplesso... e questo addio

Serbi ognora... il tuo pensier.

Ti conforta... i miei tormenti

Lascio in terra... e un... fragil velo...

Ma non moro... vado in cielo

I miei figli... a riveder...

(Cade sugli scalini della tomba di Costanza) (III, s.u.).

È interessante la didascalia conclusiva: Ines spira sulla tomba di Costanza. Questo avviene soltanto nel libretto di Cammarano. Nella realtà storica Ines viene decollata a Coimbra, mentre nella tragedia di La Motte muore nel palazzo di re Alfonso, dove -nel rispetto dell'aristotelica unità di luogo- si

svolge tutta l'azione. Dal punto di vista scenografico, la scelta di Cammarano è d'effetto: il vagare inquieto di Ines tra le tombe, nel buio della notte, tra pensieri sconnessi e angosce deliranti, crea un'atmosfera cupa che accentua la tragicità del momento. Al di là di ciò, accomunando in un unico destino di morte precoce Costanza e Ines, e ponendo Bianca accanto alla tomba in atto di compianto, Cammarano elimina ogni rivalità tra le tre donne innamorate di Pietro e celebra una specie di trionfo dell'amore e del perdono.

I sentimenti di vendetta riguardano, invece, i personaggi maschili: innanzitutto il perfido Gonzales che, amante respinto, ha dapprima insidiato e poi avvelenato Ines; infine il principe, che ha ucciso Gonzales ai piedi di Ines morente per renderle giustizia. Storicamente, a Don Pedro è stato attribuito l'appellativo di «o Justiceiro», «o Cruel», «o Vingativo», ma le tombe di Alcobaça sono monumenti artistici da lui fatti erigere ad eterna memoria del suo amore per Ines.

Il finale della tragedia di *La Motte* è meno truce, poiché l'opera si conclude con la riconciliazione tra Don Pedro, re Alfonso e Ines; poi quest'ultima avverte l'effetto del veleno, il re capisce chi è il colpevole e promette di punirlo, ed infine Ines affida i suoi due figli alle cure del padre e spira. Ricostruendo l'evoluzione delle vicende storiche di Ines fino al profilarsi di un mito, Salvatore Statello scrive:

Quando Alfonso IV di Portogallo [...] si recò a Coimbra per fare decapitare la giovane Ines de Castro, credeva di mettere fine a quell'amore clandestino del figlio, l'infante D. Pedro. Il re non poteva immaginare, invece, che quel delitto lo avrebbe segnato nella Storia con una macchia indelebile, che avrebbe messo in penombra il suo valoroso passato sui campi di battaglia e lasciato una pecca sulla sua dignità umana. Con la morte di Ines in Portogallo nasce un mito nazionale di una dimensione atemporale e metafisica. La vittima, cui è stato impedito di diventare regina, *post mortem* sarà nominata tale e, grazie ai poeti, diventerà *regina* di un regno eterno che è quello della *poesia*.

I vari autori che hanno trattato il soggetto, di volta in volta, hanno messo in luce la sua poliedricità: chi ha visto la storia d'un amore infinito "sino alla fine del mondo"; chi il conflitto generazionale padre/figlio; chi accanto a questo il desiderio di "strappare" il potere regale anzitempo (cosa non nuova nella monarchia lusitana); chi i doveri di colui che al comando di una nazione deve rinunciare ai diritti del cuore; chi le gelosie e gli intrighi di una corte corrotta o di un monarca nelle mani dei suoi ministri perché incapace di governare.²⁴

Cammarano partecipa alla creazione del mito di Ines de Castro e alla sua diffusione in Italia e in Europa. Per superare i limiti imposti dalla censura borbonica, prende molte precauzioni ma, nonostante ciò, per un anno non ottiene risposta. Nell'attesa, compie una scelta coraggiosa e ben ponderata: passa dall'ambito tragico al comico. Nell'estate del 1834 compone il libretto di un dramma per musica intitolato *La sposa* e subito dopo si dedica ad un melodramma buffo intitolato *Un matrimonio per ragione*, che debutta nel luglio 1835. Poiché entrambi sono incentrati sul matrimonio e sulle dinamiche familiari e sociali che lo condizionano, è opportuno inquadrare storicamente tale tema.

3.5 *Il matrimonio si trasforma: dalla letteratura, all'arte, alla società*

Fin dall'Antichità i matrimoni tra i membri delle famiglie reali o imperiali hanno ubbidito a logiche diplomatiche e dinastiche che non avevano nulla a che vedere con gli affetti. Si trattava di unioni finalizzate alla pacificazione o al consolidamento o all'ampliamento del potere politico degli stati e dei casati.

²⁴ Cfr. SALVATORE STATELLO, *Ines de Castro eroina del balletto pantomimico italiano tra Settecento e Ottocento*, Messina, di nicolò, 2021.

In epoca moderna, con il rafforzarsi della borghesia e la progressiva decadenza dell'aristocrazia, si diffonde la pratica dei matrimoni d'interesse e delle nozze combinate, che permettono di migliorare drasticamente la propria posizione sociale. Tra Settecento e Ottocento iniziano, sia in ambito letterario che pittorico e musicale, le critiche a tali usanze.

Nel 1740 appare in Inghilterra il romanzo epistolare *Pamela: or Virtue Rewarded*, destinato ad avere grande peso sulla letteratura, sull'arte e sulla civiltà europea. Pubblicato inizialmente anonimo, riscuote un grandissimo successo, è ristampato parecchie volte e tradotto in diverse lingue. L'autore è un tipografo appassionato di letteratura: Samuel Richardson. In una lunga premessa al testo, egli dichiara i suoi intenti di scrittura: «To *divert and entertain*, and, at the same time, to *instruct and improve* the minds of the YOUTH of *both sexes*: to inculcate *religion and morality* in so easy and agreeable a manner, as shall render them equally *delightful and profitable*: to set forth, in the most exemplary lights, the *parental*, the *filial*, and the *social* duties: to paint Vice in its proper colours, to make it *deservedly odious*; and to set VIRTUE in its own amiable light, to make it *lovely*».²⁵ Il romanzo narra di una ragazza bellissima e virtuosa, di umili origini e proveniente dalla campagna, che diventa cameriera in un'aristocratica famiglia, viene dapprima insidiata e poi corteggiata dal figlio del padrone e infine si sposa con lui, ereditando così ricchezze e titoli. Con questa sua opera prima, Richardson - che nel 1721 ha effettivamente sposato la figlia del suo ex datore di lavoro - suscita un animato dibattito non solo in ambito letterario ma nell'opinione pubblica, poichè la scalata sociale compiuta da Pamela tramite il matrimonio contraddice le rigide convenzioni sociali dell'Inghilterra vittoriana, oltre che la fissità sociale dell'Europa intera, ancora strutturata secondo gli schemi dell'*Ancient Régime*, in base ai quali la società è divisa in ceti o ordini chiusi e non è lecito passare dall'umile condizione di contadino a quella di aristocratico. Il romanzo viene messo all'Indice dalla Chiesa cattolica, ma conquista un vasto pubblico di lettori ed ispira una miriade di opere sullo stesso tema.

Nel 1741, Henry Fielding ne scrive una parodia intitolata *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, dove l'eroina raggira il suo padrone ed è tutt'altro che virtuosa. Già il suo nome contiene un gioco di parole tra «shame» (vergogna) e «sham» (imbrogliatore) che sintetizza la visione dell'autore, un esponente della colta aristocrazia inglese conservatrice (al contrario di Richardson, appartenente alla borghesia imprenditrice come i protagonisti dei suoi romanzi).

Il grande successo raggiunto sia da *Pamela* che da *Shamela* induce i rispettivi autori a scrivere ulteriori opere su temi analoghi. Richardson pubblica, tra il 1747 e il 1748, un nuovo romanzo epistolare intitolato *Clarissa* e, tra il 1753 e il 1754, *The History of Sir Charles Grandison*. Fielding pubblica nel 1742 *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams* (resoconto delle avventure del fratello di Pamela) e nel 1743 *The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great* dove racconta le disavventure di un famoso ladro ed imbrogliatore, con costanti riferimenti politici ed aspre critiche al deputato progressista Walpole (all'epoca soprannominato «grand'uomo»). Per ironia della sorte, Fielding rimane vedovo nel 1744 e nel 1747 si sposa con la cameriera della defunta moglie!

La fama di Richardson giunge anche in Francia, dove i suoi romanzi sono ben presto tradotti, Diderot ne elogia lo stile narrativo originale e Voltaire dà alle stampe nel 1749 *Nanine o il pregiudizio sconfitto*, ispirato a *Pamela*. Analogamente, in Italia Carlo Goldoni compone nel 1750 *La Pamela*, nel 1759 *Pamela maritata*, nel 1760 *La buona figliola* e nel 1761 *La buona figliuola maritata*. Queste ultime due opere vengono musicate da Niccolò Piccinni e vanno in scena per la prima volta, rispettivamente, nel 1760 a Roma e nel 1761 a Bologna, entrambe applauditissime. Rispetto al romanzo di Richardson, però, Goldoni introduce nel finale un elemento nuovo: la scoperta che Pamela

²⁵ SAMUEL RICHARDSON, *Pamela or, Virtue Rewarded*, London, Kinnersley, 1816, p. III (i corsivi e le maiuscole sono presenti nell'originale).

non è figlia di contadini ma di un nobile proscritto scozzese costretto all'esilio. Con simili nobili origini, le sue nozze diventano assolutamente inattaccabili e s'inseriscono perfettamente in una visione sociale conservatrice e retrograda. Nella prefazione, Goldoni giustifica così tale cambiamento: «Vero è che in Londra poco scrupolo si fanno alcuni di cotai nozze, e legge non vi è colà che le vieti; ma vero è non meno, che niuno amerà per questo che il figliuolo, il fratello, il congiunto sposi una bassa femmina, anziché una sua pari, quantunque sia, più di questa, virtuosa quella e gentile».²⁶

Il tema delle nozze imposte alle figlie da genitori aristocratici, che non permettono unioni dettate dalla passione con giovani appartenenti a classi sociali più umili, si presenta anche in tanti romanzi di successo: da *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di J. J. Rousseau (1761), ai *Dolori del giovane Werther* di J. W. Goethe (1774), alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di U. Foscolo (1802).

Negli stessi anni, la critica all'istituzione del matrimonio passa dall'ambito letterario a quello artistico. Nel 1744, il pittore londinese Joseph Highmore dipinge una serie di dodici quadri (in seguito riprodotti in stampe) con scene tratte dal romanzo di Richardson. Tra il 1743 e il 1745 il geniale ed originale pittore e incisore inglese William Hogarth realizza un ciclo di sei quadri intitolato *Matrimonio alla moda*, che denuncia satiricamente e realisticamente gli effetti disastrosi del matrimonio combinato. I sei quadri, esposti ora alla National Gallery di Londra, rappresentano in successione le varie fasi dell'unione: dall'accordo tra i padri al reciproco disinteresse e tradimento tra marito e moglie, ai problemi igienico-sanitari di infezioni e malattie, fino all'uccisione del marito da parte dell'amante della sposa, con la conseguente impiccagione dell'assassino e, infine, il suicidio della giovane donna. Hogarth, che ha già dipinto altre serie di quadri a sfondo morale (*La carriera di una prostituta* nel 1732 e *La carriera di un libertino* nel 1735), realizza il ciclo sul matrimonio con maestria ed acutezza, mettendo in scena -come su un palcoscenico- il naufragio delle nozze imposte ai figli da genitori interessati soltanto all'aspetto economico-finanziario: il padre dello sposo è un nobile decaduto che ha bisogno di denaro per riuscire a concludere i lavori di costruzione di una grande villa, il padre della sposa è un ricco ed avaro borghese che ha bisogno di un titolo nobiliare per completare la sua ascesa sociale. Osservando i quadri, si ha l'impressione di assistere allo svolgersi di una triste vicenda, con ambienti e personaggi resi in modo ironico ma verosimile, con dovizia di particolari simbolici e tanti dettagli di vita quotidiana. L'autore, che -come scrive nell'autobiografia- dipinge ispirandosi sia alla vita reale sia alle opere letterarie e teatrali, descrive minuziosamente la società inglese del Settecento, nella sua eleganza di facciata e nell'immoralità dei comportamenti.

Dopo tali cicli pittorici, la fama di Hogarth si estende dall'Inghilterra all'Europa e, ancor più che come ritrattista, egli diventa famoso per lo spirito critico e le battaglie sociali. Oltretutto, egli è tra i primi sostenitori dei diritti d'autore e nel 1835 ottiene la prima legge inglese al riguardo, definita «legge Hogarth», che proibisce di fare copie di una stampa senza l'esplicita autorizzazione dell'autore.

Cammarano, che è un lettore attento alle novità d'oltralpe e che ha iniziato la sua carriera come pittore, può ignorare tali opere? Con grande probabilità, egli le conosce e ne condivide in buona parte le idee. Di fatto, il tema delle nozze imposte compare in quasi tutti i suoi libretti ed è fondamentale nelle sue prime quattro opere, rappresentate tra il 1834 e il 1835: *La Sposa*, *Un matrimonio per ragione*, *Lucia di Lammermoor* e *Ines de Castro*. Nelle prime due prevalgono i tratti comici, nelle altre due gli sviluppi sono tragici.

²⁶ CARLO GOLDONI, *Pamela nubile*, in *Carlo Goldoni Commedie scelte*, vol. III, Milano, Sonzogno, 1890, p.3.

3.6. La sposa

3.6.1 La sposa: un esordio ponderato

Nel Settecento e nell'Ottocento accade spesso che i compositori e i librettisti si dedichino sia all'opera seria sia all'opera buffa. «Gli autori degli intermezzi, come poi di altre forme successive di opera comica, sono spesso gli stessi dei libretti seri, e anche il pubblico è ovviamente il medesimo».²⁷ A Napoli questa tradizione si consolida ulteriormente con l'affermarsi di un nuovo genere teatrale: la commedia per musica:

La commedea pee mmuseca, spettacolo musicale comico, autonomo, in due o tre atti, esordisce a Napoli nel 1707 con *La Cilla* (eseguita in dimore aristocratiche), e due anni dopo approda al teatro pubblico dei Fiorentini con *Patrò Calienno de la Costa* [...]; si diffonde rapidamente nella città partenopea entrando in concorrenza con l'opera seria. Il pubblico, costituito dall'aristocrazia e dalla classe borghese, era lo stesso per i due tipi di opera. Le finalità erano di offrire uno spettacolo semplice nella trama e nella struttura, comprensibile, di ambientazione popolare e contemporanea.

Il codice linguistico adottato in prima battuta è il dialetto, in opposizione al linguaggio elevato e artificioso dell'opera seria; ma la commedia per musica attraversa varie fasi nella sua evoluzione, proprio in particolare sotto il profilo della lingua. In una prima fase domina, appunto, il dialetto, anche se già dal 1710 ne *La Camilla* alcuni personaggi si esprimono in italiano; la presenza dell'italiano è ancora minima in *Li zite 'n galera* di Bernardo Saddinge e Leonardo Vinci (1722), ma si estende molto in opere successive, a partire dagli anni Trenta, nella direzione della successiva italianizzazione totale, che consentirà l'esportazione della commedia per musica in altre città. L'uso dei due codici si lega alla varietà sociale dei personaggi: i popolani si esprimono in dialetto, i borghesi e i nobili in italiano, non senza una componente parodica.²⁸

Come nella commedia per musica, anche nel libretto della *Sposa* la trama è semplice, l'ambientazione è popolare, la lingua prevalente è l'italiano ed il personaggio buffo s'esprime in dialetto napoletano. Quale sia il testo letterario di riferimento non si sa, poiché Cammarano non scrive alcuna premessa al testo (come accadrà invece in vari libretti successivi) e non cita alcuna fonte. Al riguardo Black scrive: «It is one of the very few Cammarano texts for which I have been unable to discover the source. It reads as if it was based on a second-rate French comédie-vaudeville».²⁹

L'idea di una commedia francese è talmente vaga che si potrebbe formulare un'ipotesi diversa: la fonte non è dichiarata perché non esiste un unico testo di riferimento. Cammarano è all'inizio dell'attività di poeta di teatro e scrive con la libertà creativa di un poeta. Ha letto le opere di tanti autori e trae spunto da quelle che gli sono più congeniali, componendo versi come «ditta dentro» e come il teatro esige.

Nell'«Avvertimento» al lettore che appare all'inizio del libretto di *Lucia di Lammermoor* egli dichiara esplicitamente un principio di poetica fondamentale in tutta la sua produzione: il diritto ad una sostanziale autonomia di scrittura, pur nel rispetto del testo originario e -soprattutto- in nome delle «severe leggi drammatiche»:

«*La promessa sposa di Lammermoor*», storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto più che altro acconcio per le scene: però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre

²⁷ ILARIA BONOMI e EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, p. 66.

²⁸ ILARIA BONOMI e EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, p. 67.

²⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 22.

men rilevanti modificazioni) spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

È interessante notare che il titolo *La promessa sposa di Lammermoor* non corrisponde a quello del romanzo di Walter Scott, che è *The Bride of Lammermoor*, ovvero *La sposa di Lammermoor*. Tuttavia, nell'Italia dell'Ottocento tale modifica -probabilmente sulla scia dei *Promessi sposi*-, crea già una familiarità tra i due romanzi storici. Analogamente, la definizione di Scott come "Ariosto scozzese" è una dichiarazione di apprezzamento sia per Ariosto che per Scott e, allo stesso tempo, un avvicinamento dei due autori, ovvero di un classico italiano e di un romantico scozzese. Infine, si può supporre che la libertà con cui Cammarano, nel 1835, dichiara di accostarsi all'ipotesto lo guidi ancora di più nel 1834, quando prende spunto da varie opere per crearne una nuova per trama, stile e genere.

Il romanzo di Walter Scott è pubblicato in Inghilterra nel 1819 ed appare per la prima volta in Italia nel 1824, con traduzione di Gaetano Barbieri. Successivamente, ne appaiono diverse edizioni con il titolo modificato.

Sicuramente Cammarano non legge l'originale inglese, ma la traduzione di Barbieri, che presenta un errore di grafia inconsapevolmente recepito anche da Cammarano: il cognome di Lord Enrico Ashton è scritto impropriamente Asthon, invertendo la «h» con la «t».³⁰ Subito dopo l'uscita del romanzo, in Italia vengono messe in scena varie opere liriche ad esso ispirate: nel 1829 *Le nozze di Lammermoor* -con musica di Michele Carafa e libretto di Luigi Balocchi -, nel 1831 *La fidanzata di Lammermoor* -con musica di Luigi Rieschi e libretto di Calisto Bassi-, nel 1834 *La fidanzata di Lammermoor* -musicata da Alberto Mazzuccato su testo di Pietro Beltrame.³¹ Ma nemmeno a queste Cammarano accenna.

Egli compone i libretti di *Lucia di Lammermoor* e *La sposa* a distanza di poco più di dieci mesi l'uno dall'altro. Il libretto de *La sposa* viene presentato ai censori l'11 settembre 1834, ottiene l'approvazione il 29 ottobre e debutta al Teatro del Fondo il 3 novembre 1834 con musica del tredicenne Egisto Vignozzi. *Lucia di Lammermoor* è presentata ai censori il 10 agosto 1835, viene autorizzata il 12 settembre e messa in scena il 26 settembre 1835 al Teatro di San Carlo. *La sposa* debutta con un cast di tutto rispetto: l'acclamato soprano Fanny Tacchinardi-Persiani, il tenore Lorenzo Salvi, il baritono Federico Crespi, il buffo napoletano Gennaro Luzio e il soprano Teresa Zappucci (la stessa compagnia che, sempre al Teatro del Fondo, il 6 ottobre 1834, interpreta l'opera buffa *Il supposto sposo*, con musica di Vincenzo Fioravanti e libretto di Andrea Passaro). Nonostante il discreto successo, viene rappresentata soltanto una sera. Per Cammarano è tuttavia molto importante: innanzitutto perché segna il suo debutto da librettista e in quanto tale è apprezzato dalla critica; inoltre perché tante tematiche che diventeranno tipiche dei suoi libretti compaiono già in questo, prima fra tutte l'usanza dei matrimoni combinati.

Scrive Black:

L'«Omnibus» was represented at the performance of *La sposa*. Its reviewer commented on several pieces that were applauded sufficiently for the composer to be called on to the stage, and considered this a good omen for the future of the work. He went on to say that the libretto was written with much strength of feeling and was full of new ideas, but that the comic situations were a mistake, making the part played by Lucio (the dialect-speaking landowner) into a true caricature, badly put together and quite superfluous.³²

³⁰ Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, p. 24.

³¹ Cfr. MARIA CARLA PAPINI, *LUCIA, la sposa di Lammermoor: dal romanzo di Scott al libretto di Cammarano per l'opera di Donizetti*, in CAMILLO FAVERZANI (a cura di), *Die musik des murders*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, p. 69.

³² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 23.

Se il barone Marcantonio appare nel complesso caricaturale, ciò che Cammarano mette in ridicolo è la stessa usanza di combinare matrimoni e questo poteva apparire troppo audace nella società napoletana ottocentesca abituata alle nozze non decise dagli sposi, ma imposte dai genitori. In moltissime opere di Cammarano compare questa tematica che, seppure con sfumature diverse, viene sempre presentata come una crudele violenza, causa di molti mali per i giovani, soprattutto per le donne.

3.6.2 *La sposa: un'opera originale, ricca di riferimenti*

Nel dramma in musica *La sposa* il tema dei matrimoni combinati è centrale e viene presentato con levità ed ironia. Come accadrà in *Lucia di Lammermoor*, il sottinteso riferimento di base è *Romeo e Giulietta* di Shakespeare: due famiglie rivali si odiano (quella di Arnaldo -cugino di Marcantonio- e quella di Roberto -padre della sposa Adele-) ma tra i rispettivi figli si instaurano legami d'affetto. Lo sviluppo degli eventi, però, presenta momenti ironici e scherzosi e la conclusione è del tutto lieta. La vicenda si svolge nel XVI secolo, in un villaggio contadino dove il signorotto locale Marcantonio impone la sua volontà ai dipendenti, con modi goffi e buffi:

MARCANTONIO

Mo scenno, eccome ccà.

(Le donne seguono a ridere fra di loro: dopo qualche momento Marcantonio discende nel piano)

O donne femminine

Di questo mio villaggio,

Le voci mascholine

State a sentir d'un saggio.

Şilenzio; quanno erutto

Ascolti il mondo tutto:

Di ridere or v'è lecito,

Che stonco in nègligè.

Or sono Marcantonio,

Ed il Baron non c'è.

Ma quanno mme presento

Co spata e co perucca,

Figliò, non me la sento

Cchiù de soffrì sta cucca.

La risa non permetto,

Ca non sarria rispetto...

Si po ve scappa a ridere,

Ch'avite da crepà!

Redite serie, serie,

Con tuono, e gravità (I, 2).

L'opera inizia con una scena corale: il villaggio è in festa per le imminenti nozze tra Adele ed Ernesto. Il primo personaggio ad entrare in scena è il buffo napoletano Marcantonio, ovvero colui che «Sposar da capo a fondo / Vorrebbe tutto il mondo» (I, 3), come canta il coro in apertura. Egli non agisce da ruffiano approfittatore, ma piuttosto «È un uomo di buon cuore! [...] / Ha un ramo di pazzia / Che male alcun non fa. / Anzi la sua mania / Giova all'umanità» (I, 3). Allegro e buontempone, Marcantonio agisce in buona fede, mostrandosi esagerato e ridicolo. Il suo elenco interminabile di possibili coppie da combinare si presenta come un'aria del catalogo, che è un *topos* della librettistica settecentesca:

MARCANTONIO

Io no nce capo dinto a li panne!
Paro no giovene,
De vintun'anne!...
Ll'aggio io concruso chisto contratto,
Sto mmatremmonio
Io ll'aggio fatto...
Allegramente, ch'abbuie purzi
Io nguadiareve
Voglio accossi.
A tte te donco Rita,
Ch'è guasca e saporita.
Agnè, tu che nne dice?
T'accuonce co Felice?
Pe tte? pe tte nc'è Rosa.
È bona sa, è cianciosa!
A tte te donco Ntuono.
Crespino a tte te dò:
Guè, chillo è buono, buono
Nne faie chello che bbuò.
Le mancano duie diente?
(Ad un contadino, che gli parla all'orecchio)
E chesto non è niente.
Che tene? Ah! lo mellone?
(Ad una contadina)
Sparagne lo lampione!
Comme, che dice? è storta?
(Ad un altro)
Pacienza! che te mporta!
E' bbiecchio? O Stella, Stella!
Avrisse d'appilà!
E tu che ssi nennella?
Tè, piglia, zuca ccà.
(Mettendole il dito mignolo alla bocca)
A tte te donco Rienzo... (c. s.)
A tte te dò Criscienzo...
Te donco a tte Giannina...
A tte te dò Vespina...
Pe Maso, nce sta Ghitta.
Pe Lena, nce sta Titta.
Cornelio mo nce resta.
Cornelio chi lo vo?
Nisciuna? Embè, a sta festa
N'aie da venì... pe mmo (I, 2).

Successivamente si presenta Adele e l'atmosfera cambia drasticamente: pur essendo in abito da nozze, pensieri di morte e di dolore la rattristano:

ADELE

Sorgesti infausto di!... Fatal promessa,
Che da me volle il moribondo padre,
All'altar mi strascina!...
La mano altrui darò, ma non il core,
Che ancor si strugge d'infelice amore.
Da me la rimembranza
La morte istessa a cancellar non valse

Dell'uom che solo amai...
 Ei m'è tutt'or presente!...
 Tutto il rimembra all'agitata mente!
 Se il mar somnesso mormora
 Ahi! parmi un suo lamento!...
 Parmi, se geme il vento,
 L'estremo suo respir.
 Quando la notte limpida
 Degli astri suoi si abbellà,
 Lo veggo in ogni stella,
 Gli parla il mio sospir (I, 5).

Adele, protagonista dell'opera, è già un'eroina romantica. Donna sinceramente innamorata, bersaglio della sorte e vittima degli intrighi altrui, affronta con coraggio le avversità, mantenendosi tenacemente ancorata ai principi morali e religiosi. In quest'aria di sortita le sue parole rimandano a quelle di Lucia: «Verranno a te sull'aura / I miei sospiri ardenti, / Udrai nel mar che mormora / L'eco de' miei lamenti» (I, 5). In seguito, nel momento che precede l'entrata in chiesa, esprime una preghiera che - seppure con l'accentuata tragicità dell'invocazione alla morte liberatrice - appare coerente con la concezione cattolico-manzoniana di un Dio consolatore degli oppressi e di un riscatto ultraterreno.

ADELE
 Solo conforto ai miseri,
 Pietoso Dio, te invoco:
 Deh! se non posso estinguere
 L'ardor del primo foco,
 Ponga la morte un termine
 Ai lunghi affanni miei...
 Quanto quaggiù perdei,
 Reso mi sia nel ciel (I, 7).

Come già nella tragedia *Carlo Magno*, il giovane Cammarano sembra aver trovato in Manzoni un modello letterario rispetto al quale misurare la propria creatività ed originalità artistica. Vi è poi un'ulteriore eco scottiana nell'episodio della caccia. Come Lucia conosce e s'innamora di Edgardo nel momento in cui egli le salva la vita uccidendo il toro inferocito che sta per assalirla, così Adele, durante una battuta di caccia, viene rincorsa da un cinghiale e messa in salvo da Ernesto: un gesto che trasforma in amore l'odio di Roberto -il padre di Adele- che, spinto da gratitudine, acconsente infine alle nozze. In *Lucia di Lammermoor* l'episodio è narrato da Normanno:

NORMANNO
 M'udite. Ella sen già colà, del parco
 Nel solingo vial, dove la madre
 Giace sepolta: la sua fida Alisa
 Era al suo fianco... Impetuoso toro
 Ecco su lor si avventa...
 Prive d'ogni soccorso,
 Pende sovr'esse inevitabil morte!...
 Quando per l'aere sibilar si sente
 Un colpo, e al suol repente
 Cade la belva (I, 2).

Nella *Sposa*, l'analoga vicenda è raccontata da Lauretta:

LAURETTA
 Quando qui, nel villaggio, or volge l'anno,

Ernesto vi seguia, Roberto, solo
Il nepote in mirar del suo nemico,
Tutto il poter senti dell'odio antico.
Ma poichè nella caccia,
Che pel vostro ritorno fu bandita,
Salvò Ernesto la vita
Di Adele che fuggendo
Da quell'irto cinghial cadde nel fiume;
Riconoscenza in core
Di Roberto cangiò l'odio in amore.
Quindi s'arrese a voi, che mille istanze
Gli feste, ond'ei la figlia concedesse
Sposa ad Ernesto (I, 4).

Successivamente entra in scena Ernesto, che raggiunge Adele per condurla all'altare ma, vedendola triste e col volto sciupato dal pianto, si mostra premuroso e comprensivo, più amico fraterno che amante appassionato.

ERNESTO
Co' miei desiri oggi affrettai l'aurora,
Ed il primier suo raggio
Mi fe' balzar di gioia e gioia io scorsi
Sopra ogni volto in cui m'avvenni... ah! solo
Nel tuo sta pinto il duolo! [...]
Se il nodo coniugal t'è grave,
Se me non m'ami... la cagion qualunque
Che tanto t'addolora
Svela, svela all'amico (I, 7).

Poiché Adele non osa confessare la verità e sottrarsi al matrimonio, Ernesto la rincuora e s'incamminano insieme verso la chiesa.

ERNESTO
Ah! se de' tuoi la perdita
Così t'attrista, Adele,
Se ti condanna a piangere
Un rio, destin crudele,
Con me, con me dividere
Le pene almen potrai...
I genitori avrai,
Ed il fratello in me (I, 7).

Nel frattempo un battello approda al villaggio e ne discendono Enrico e il suo amico Rodolfo. Come Adele è già un'eroina romantica, così Enrico ha i tratti dell'eroe romantico: perseguitato dalle sventure, costretto a vivere nella natura selvaggia, sfida i pericoli e supera le avversità in nome della totalizzante passione amorosa. Il suo amico Rodolfo è - altrettanto romanticamente - il fedele confidente che, giudiziosamente, lo consiglia e l'aiuta.

ENRICO
Siam giunti alfin!... Ti bacio
Terra ove nacqui, ove respira Adele
Le dolci aure di vita... È tale, e tanta
Del mio gioir la piena
Che son bastante a contenerla appena! [...]
Attender qui, qui offrirmi a lei... Me spento

Certo narrò la fama... ah! no: respiro,
 (Rivolto alla cappella)
 E respiro per te... dal mar fremente
 Mi sottrasse il favor d'un Dio clemente.
 Semivivo me raccolse
 Piaggia inospita e romita;
 Ivi trassi orrenda vita,
 Della morte assai peggior.
 Il pensiero a te si volse,
 Te chiamai fra 'l pianto e il duolo...
 Vano pianto! Ahi! L'eco solo
 Rispondeva al mio dolor! (I, 9).

Con perizia da drammaturgo, Cammarano alterna il canto di Enrico innamorato al coro religioso che accompagna il matrimonio (analogamente accadrà nella sua ultima opera, *Il trovatore*), accentuando lo scontro tra due passioni, ovvero tra l'amore sacro e l'amor profano.

CORO RELIGIOSO NELL'INTERNO DEL TEMPIO
 O tu che fra gli angeli – Hai serto di stelle
 Rivolgi dall'etere – Il ciglio quaggiù.
 E stringi propizio – Quest'anime belle
 Col nodo, che sciogliere – Non dèssi mai più.
 ENRICO
 Ah! così, così pur io,
 Fra quei cantici devoti,
 Scioglierò fra poco i voti
 D'amor puro e pura fè.
 Ridonato al suol natio,
 Il mio ben stringendo al seno,
 Fia la vita un dì sereno,
 Fia la terra un ciel per me! (I, 9).

Mentre Marcantonio organizza scherzi e giochi, gli sposi escono dalla chiesa insieme agli invitati ed Enrico riconosce Adele nella sposa. Incurante dei ragionevoli richiami alla prudenza che Rodolfo gli rivolge, egli è vinto dalla passione e si precipita verso l'amata.

ENRICO
 È dessa... è dessa!... (A voce alta)
 RODOLFO
 Amico...
 (Cercando di trattenerlo)
 ADELE
 Oh Dio! qual voce!...
 ENRICO
 Ah! lasciami...
 (Sciogliendosi da Rodolfo)
 RODOLFO
 T'arresta...
 ENRICO
 Adele!
 ADELE
 Enrico! (I, 12).

Alla forte emozione segue immediatamente un altrettanto forte sdegno in Enrico, che osa sfidare Ernesto a duello, tra lo stupore e l'incredulità di tutti i presenti:

ADELE

Non è delirio!...

Desta son io!...

A me benefico

Ti rese un Dio!...

Che dissi!... Un vincolo

D'amor più forte...

Un'altra morte

Ci separò!

ENRICO

Non è delirio!...

Moglie già sei!...

Per sempre... ahi misero!

Io ti perdei!

Solo per piangerti

Ad altri unita

Me dunque in vita

Il ciel serbò!

ERNESTO

(Non è delirio!...

D'un altro amore

Ardea quel perfido

Mendace core!...

A me supplizio

Fia l'esistenza!...

Sì ria sentenza

Ella segnò!)

MARCANTONIO

(Me pare d'essere

Addobbecato!...

N'ommo resuscita

Muorto! affocato!...

A sto miracolo...

A chella vista

De carta pista

Na statua io so!)

LAURETTA, RODOLFO e CORO

(Sorpreso, attonito

È ognun restato!

Tremendo fulmine

È qui piombato!...

A lor supplizio

Fia l'esistenza!

Ahi! tal sentenza

Il ciel segnò! (I, 12).

Adele cerca di calmare la furia di Enrico con parole identiche a quelle che Lucia rivolge al furioso Edgardo: «Ti placa... ti frena...» (I, 12) e «Deh! ti placa... deh! ti frena...» (I, 5). Ma Enrico è indomabile, Ernesto è indignato, Marcantonio teme il peggio in una situazione sfuggita al suo controllo. L'atto si chiude «presentando un quadro di spavento, e di confusione» (I, 12).

ENRICO

No, più freno il mio sdegno non ha.

Ah! spergiura, e potesti d'oblio

Ricoprir le proteste, l'affetto?...

Ho l'inferno... la morte ho nel petto!
 Negra benda sul ciglio mi sta!
 Sciagurato!... il tuo sangue, od il mio
 (Ad Ernesto)
 Oggi, tutto, versar si dovrà.
 ERNESTO
 Del tuo fallo sia vindice Iddio...
 (Ad Adele)
 Tu mentisti del cielo al cospetto!...
 Ho l'inferno... la morte ho nel petto!...
 Negra benda sul ciglio mi sta!
 Sciagurato!... il tuo sangue, od il mio
 (Ad Enrico e traendo la spada)
 Oggi tutto versar si dovrà.
 ADELE
 Innocente... innocente son io,
 Ed un fato nemico, crudele
 Rea consorte, ed amante infedele
 Al giudizio del mondo mi fa!
 Ah! fermatevi... udite... Gran Dio,
 Per me chieggo!... e per essi pietà.
 MARCANTONIO
 (A sto muorto veni lo golio
 De campà pe ncoetà no Barone!
 Cca succede no brutto marrone,
 S'io non veco de farlo ammuccià)
 Fermi tutti... ubbidite... songh'io...
 (Cerca di frapporsi ed è scacciato da Enrico)
 (Mo vattuto il Barone sarrà!)
 LAURETTA, RODOLFO, CORO
 (La sciagura, l'evento più rio
 D'ogni core ha turbata la pace!
 Della gioia al sorriso fugace
 Lungo pianto succeder dovrà!)
 Ah! fermatevi... udite... Gran Dio!
 Trista scena apprestando si va! (I, 12).

Nella seconda parte continuano a verificarsi ulteriori imprevisti e colpi di scena: la comparsa di un notaio che riferisce il testamento di Arnaldo, la scoperta che i neo sposi sono fratello e sorella. Marcantonio rivela la sua natura pavida e pasticciona: dal sorriso comico e divertito si passa alla risata satirica e liberatoria: «Io sto tremmanno / Che quaccuno n'ha visto il contrabbanno!» (II, 1), «Io non tenco cchiù sango into a le bbene» (II, 3), «(Io restato songo ciesso!... / Io non pozzo parlà cchiù!)» (II, 4). Infine:

MARCANTONIO
 Ah! comme a na rota
 La capo mme vota!...
 La vista s'abbaglia...
 La lengua ntartaglia!
 Cammino... e non vaco...
 So n'ommo mbriaco!...
 Non saccio... che ddi!
 Non... saccio... che ffà!... (II, 7)

La conclusione del dramma in musica è felice: il rito nuziale appena celebrato viene annullato, Adele può sposare l'amato Enrico ed abbracciare serenamente il ritrovato fratello. L'unico personaggio che muore è «il cattivo» Arnaldo, che peraltro si è redento negli ultimi istanti di vita, riconoscendo ai giovani il diritto di amarsi e di essere sé stessi.

In questa seconda parte lo schema tragico di derivazione shakespeariana-scottiana viene abbandonato, a vantaggio di uno sviluppo comico dell'opera, sul modello della commedia in musica *Lo frate 'nnamorato*, con musica di Giovanni Battista Pergolesi e libretto di Gennaro Antonio Federico. Il personaggio buffo di Marcaniello ha qui preso il nome di Marcantonio, in entrambi i libretti le nozze combinate non si possono realizzare perché gli sposi scoprono d'essere fratello e sorella, l'effettivo matrimonio avviene alla fine tra i due giovani sinceramente innamorati: analogie narrative tra due opere messe in scena a Napoli a un secolo di distanza l'una dall'altra: 1732 e 1834.

3.7 Un matrimonio per ragione: il rispetto delle convenienze

L'8 luglio 1835, circa otto mesi dopo *La sposa*, va in scena al Teatro del Fondo il melodramma in due atti *Un matrimonio per ragione*, con musica di Giuseppe Staffa. Di nuovo, il tema delle nozze è centrale e i toni sono ironici, anche se più lievi rispetto alla precedente commedia. All'inizio, Cammarano scrive un «Avvertimento dell'Autore» nel quale dichiara che l'opera di riferimento è l'omonima commedia di Eugène Scribe: un testo assai meritevole che egli ha seguito fedelmente, introducendo solo pochi cambiamenti per ragioni drammatico-musicali. Con umiltà e modestia, conclude la premessa confidando nella benevolenza del pubblico: «Una *Comédie-Vaudeville* di Eugenio Scribe *Le mariage de raison*, mi porse tutte le fila del presente lavoro: le poche modificazioni, ed i molti scorciamenti che vi s'incontrano mi furono consigliati dall'indole difficilissima del nostro Dramma musicale. Se avrò ritenute in esso lavoro parte delle tante veneri di cui il chiarissimo autor francese arricchì il suo *Vaudeville*, se i miei benevoli concittadini nol crederanno indegno affatto di esser loro presentato, avrò pienamente conseguito lo scopo che mi prefiggeva». Effettivamente, il libretto di Cammarano si discosta poco dall'ipotesto; ne mantiene la scorrevolezza, la delicatezza nel delineare i personaggi, l'ironia di fondo e, allo stesso tempo, lo spirito critico nell'argomentare su problematiche importanti.

La vicenda si svolge nel castello del Conte di Bremont, nel lionese, in un'epoca imprecisata. Susanna, la cameriera della contessa (deceduta da poco tempo), viene corteggiata da Edoardo, il figlio del conte Bremont, e ricambia l'affetto. Il conte se ne accorge e impedisce l'unione che, secondo le convenzioni sociali, considera destinata al fallimento. Per maggiore sicurezza, Bremont convince la ragazza a sposare Bertrand, sergente e persona onesta, oltre che suo uomo di fiducia. Questi acconsente volentieri al matrimonio poiché da due-tre anni è innamorato della ragazza, ma non osa dichiararsi per paura di essere rifiutato, in quanto ha una gamba di legno. Susanna scopre che la perdita della gamba è dovuta ad un atto di eroismo compiuto generosamente da Bertrand per salvare Edoardo, che invece si rivela sempre più irresponsabile e inaffidabile. Infine Susanna è felice di sposarsi con un uomo assennato e meritevole, come è Bertrand. La trama è semplice ma con dialoghi vivaci, che offrono spunti di riflessione sulle dinamiche affettive, sul rapporto passioni-ragione, su cosa sia la virtù.

Innanzitutto occorre chiarire il significato del titolo. Il termine «ragione» non si riferisce qui al calcolo utilitaristico o ad una facoltà opposta al sentimento. Vale a dire che un matrimonio di ragione non corrisponde ad un matrimonio combinato da altri e imposto tirannicamente. La «ragione» è qui sinonimo di saggezza, di assennatezza, di maturità. La commedia di Scribe - che era stata rappresentata per la prima volta a Parigi al Théâtre du Gymnase-Dramatique il 10 ottobre 1826 - conserva toni più illuministici che romantici: la ragione permette di evitare le insidie delle passioni, aiuta ad armonizzare gli affetti e a vivere più serenamente possibile.

Il conte di Bremont è un personaggio centrale nell'opera: è lui che organizza il matrimonio,

opponendosi ad un'unione apparentemente appassionata, ma in realtà destinata al fallimento. Sia nella commedia di Scribe che nel libretto di Cammarano egli conquista le simpatie del pubblico, poiché già gli autori lo presentano con un'ironia intrisa di benevolenza. Padre e vedovo, agisce con oculatezza, alla luce della sua esperienza personale e per il bene dei giovani; è attento ai comportamenti e all'indole dei due ragazzi e s'adopera per evitare loro le pene ch'egli ha subito in gioventù seguendo gli impulsi sconsiderati di un amore travolgente. Al riguardo, Scribe cita persino il romanzo epistolare di Goethe *I dolori del giovane Werther*, che all'epoca non è stato soltanto uno straordinario successo letterario, ma ha in effetti scatenato il fenomeno del wertherismo, ovvero un'ondata di comportamenti imitativi tra i giovani:

M. DE BREMONT

Autrefois, Monsieur, à dix-huit ans, j'étais un fou, un extravagant comme vous. J'aimais une jeune ouvrière, qui m'adorait, et qui était fort aimable, et jolie... comme Suzette; mais j'avais, par bonheur, un père sage et raisonnable... comme je le suis aujourd'hui. Je voulais aussi épouser l'objet de ma passion; car, à votre âge, Monsieur, on épouse toujours; et comme vous, c'est l'usage, je menaçais de me tuer. Savez-vous quelle fut la réponse de mon père ?

ÉDOUARD

Non vraiment.

M. DE BREMONT

Exactement celle que je viens de vous faire: «J'aime mieux te voir mort».

J'avais une mauvaise tête, et, quoique à dix-huit ans il me parût cruel de renoncer à la vie, à la gloire, à la brillante carrière qui s'ouvrait devant moi, je ne voulus point en avoir le démenti ; et un beau jour, ma maîtresse et moi, nous primes le dernier chapitre de Werther, une dose d'opium, et nous nous empoisonnâmes de compagnie (I, 10).

Nel libretto di Cammarano tale citazione letteraria non compare e scompaiono anche le traversie amorose vissute dal conte in gioventù. Rimane invece inalterato l'atteggiamento illuministico di difesa della ragione come legittima passione d'ordine sul possibile disordine causato dagli eccessi delle emozioni. L'infatuazione tra Edoardo e Susanna, se razionalmente analizzata, appare un abbaglio destinato a spegnersi rapidamente. L'affetto di Bertrand, invece, dura già da anni e ha i presupposti per proseguire saldamente anche in futuro. Susanna, inesperta ma assennata, si rende conto rapidamente dei meriti di Bertrand e della sua amabilità. Progressivamente, prende le distanze da Edoardo, poiché s'accorge di quanto egli sia superficiale e inaffidabile. Nella commedia di Scribe Suzette esclama: «Bertrand est un honnête homme ; je désire l'aimer, j'y ferai tout mon possible» (II, 3). Nell'ultima scena del libretto di Cammarano Susanna confida alla cugina Lucia: «Più di me stessa io l'amo»; subito dopo, rivolgendosi al marito, esulta:

SUSANNA

In voi del ciel benefico
Veggo, e rispetto un dono:
Son vostra moglie, e d'esserla
Lieta, e superba io sono...
Tutto è per noi delirio!
Sol vera è la virtù!
Del vostro nome, ah! piacciavi
Sempre appellar la sposa...
Parmi così rinascere
A vita men penosa.
Parmi che sola, ed orfana
In terra io non son più! (II, s.u.).

La difesa della virtù e un tono moralistico sono costanti in entrambi i testi. Scribe insiste soprattutto sul ruolo del Conte che, in quanto generale, ha introiettato la disciplina militare e anche nella quotidianità pretende da sé stesso e dagli altri il rispetto delle leggi, delle consuetudini e dei principi morali: «Tu me connais, tu sais que rien ne me fait dévier de mon devoir» (I, 10); «La sensibilité ne

vaut rien en pareille affaire. Ma raison, ma propre expérience, tout me dit que j'agis bien, qu'un chagrin d'un instant doit assurer leur bonheur à tous. En un mot, c'est mon devoir, et ma devise, à moi, c'est: - Fais ce que dois, advienne que pourra -> (II, 12). Nel libretto di Cammarano è Susanna che ripetutamente s'appella al dovere e alla virtù:

SUSANNA
Al cor, deh! parlami
Sacro dovere:
Tutto circondalo
Del tuo potere
Vi arresta il palpito
D'insano amor (I, 14).

Bertrand è reso invece in modo più ironico e, già al primo apparire in scena, il suo grado militare offre lo spunto per una battuta:

BERTRAND
Spesso io tento al caro bene
Palesar l'affetto ascoso,
Ma non posso... ma non oso...
Mi si agghiaccia e lingua e cor!
La speranza in tante pene
È il conforto che m'avanza...
Se perdessi la speranza
Perderei la vita ancor.
BATTISTONE
Un militare intrepido,
Che non teme di nulla,
Dunque paventa e palpita
Innanzi a una fanciulla? (I, 2)

La scena prosegue con lo stesso tono ironico e diventa decisamente comica quando Bertrand rischia di cadere a terra nel tentativo di mostrare agli abitanti del castello come inchinarsi in presenza del Conte. Questa nota satirica d'ossequio all'autorità è assente nel testo di Scribe ed è introdotta da Cammarano:

BERTRAND
Ma quando vi conducono
Del Conte alla presenza
Dovete profondissima
Fargli una riverenza:
Così, come faccio io;
Guardate, amici...
(Volendo inchinarsi vacilla sulla gamba di legno.)

CONTADINI

Oh Dio!...

BATTISTONE
Piano! cugin... Diacine!...
Che fai?... Non è per te.

BERTRAND
(Componendosi all'attitudine di chi recita un complimento, innanzi a persona ragguardevole.)
I voti sinceri d'un tenero affetto,
Gli omaggi solenni di un fido rispetto,
Offriamo al benigno, diletto signor.
In giorno sì lieto che nascer ti vide
Più bella d'intorno natura sorride,
Il sole diffonde più vivo splendor.
(Battistone, ed i Contadini ripetono le due precedenti strofe, studiandosi d'imitar Bertrand.)

BERTRAND

Miei cari, la voce ancor più sottile
Movete le mani, ma in atto gentile.

BATTISTONE

Attenti, ragazzi facciamoci onor (I, 2).

Un tratto comune ai due testi, ma più accentuato nel libretto di Cammarano, è l'ironia sulla vita da marito, caratterizzata da un'assoluta obbedienza alla moglie, i tormenti della gelosia e l'irrinunciabile felicità coniugale. Battistone asserisce con tono sbrigativo: «Al detto di Lucia non si contrasta: / Così vuol nostra moglie, e tanto basta» (I, 2). Ed in seguito egli spiega più dettagliatamente:

BATTISTONE

Vedrai, cugin, vedrai
Come col matrimonio ingrasserai.
Io con Lucia mia moglie, che fa sempre
Il voler mio, qualora
Non vuol fare a suo modo, il più felice
Son dei viventi! (I, 6).

Ed ancora:

BERTRAND

Qual uom tu sei!

Nulla dunque puoi far senza di lei?

BATTISTONE

In ciò consiste appunto
La coniugal felicità! Marito
Diventa, e lo saprai.

DONNE

Susetta è Venere.

UOMINI

Bertrand è Marte.

TUTTI

E potrebb' essere
(Piano fra loro e sogghignando.)
Vulcano ancor (I, 14).

Similmente, nella commedia di Scribe:

PINCHON

Pour ça, cousin, et avec plaisir.

Mais auparavant, il faut que j'en parle à madame Pinchon, parce que si je faisais quelque chose sans la consulter...

BERTRAND

Ah ça! quel diable d'homme es-tu donc ? tu ne peux rien faire sans sa permission ? (I, 2)

PINCHON

Depuis c' matin je suis séparé d'elle ;
De mon absence ell' me gronde toujours.

BERTRAND

C'est un tourment qu'un amour si fidèle.

PINCHON

Ce tourment-là, c'est l' bonheur de mes jours.
Quand ell' se fâche, hélas! elle est si bonne !
C'est pour mon cœur un plaisir toujours neuf ;
Et quand près d' moi j' n'entends gronder personne,
La peur me prend, il m' sembl' que je suis veuf.

ENSEMBLE

Depuis c' matin je suis séparé d'elle ;
Depuis c' matin il est séparé d'elle ;

De mon absence elle me gronde toujours.
De son absence elle le gronde toujours.
C'est un tourment qu'un amour si fidèle ;
Mais c' tourment-là, c'est l' bonheur de mes jours.
Mais c' tourment-là, c'est l' bonheur de ses jours (I, 8).

PINCHON

Il fallait donc me le dire.

Quand tu ne me dis pas le matin ce qu'il faut faire le soir, moi qui n'ai pas l'habitude de penser tout seul...

MADAME PINCHON

Allons, allons, rien n'est désespéré, je r'arrangerai cela.

PINCHON

Mais c'est qu'aussi tu me grondes sans cesse.

MADAME PINCHON

Où, plaignez-vous, mon cher époux ;

En vérité, je suis trop bonne :

Mais si j'eus des torts envers vous,

Faisons la paix, je te pardonne.

PINCHON

Voyez l' beau dédommagement ;

C'tte paix-là pour toi n'est pas chère (II, 1).

Infine e nonostante tutto, la commedia si conclude con le due coppie che cantano all'unisono: «Ah! quel bonheur d'être marié !» (II, s.u.). Il libretto di Cammarano finisce con il conte ed Edoardo che partono insieme, mentre tutti gli altri inneggiano alle gioie del matrimonio:

BERTRAND

Che!... Voi!... La mia letizia

Me stesso invola a me!

(Come delirante di gioia)

SUSANNA

Ah! pur io, pur io mi sento

L'alma piena di contento!...

Egli è puro! egli è trascorso

Dal tuo core, nel mio cor.

Non é tema, nè rimorso

Che lo turbi, o lo molesti:

È il contento dei celesti

Tutto pace, e tutto amor!

TUTTI

Dolci istanti al par di questi

Vi/Ci conceda il fato ognor (II, s.u.).

Il personaggio presentato con ironia più graffiante è Edoardo, il figlio del conte. Simile al Giovine Signore di Parini, è uno sfaccendato che passa le notti tra feste e danze, beve troppo e si alza a fatica nella tarda mattinata, corteggia pateticamente le ragazze (soprattutto quelle di ceto inferiore), è succube del padre e quando agisce autonomamente si mette nei pasticci. Nobile di nascita, non lo è altrettanto d'animo. Ma né Cammarano né Scribe accentuano gli aspetti satirici e di critica sociale. Complessivamente, entrambe le opere difendono le convenzioni sociali, come spiega il conte Bertrand a Suzette e a Susanna:

BERTRAND

Il est des convenances qu'on doit respecter, et la société se venge sur ceux qui osent les braver. Si mon fils épousait la femme de chambre de sa mère, dans ce monde où il voudrait t'introduire, l'opinion te repousserait, lui-même s'en apercevrait. C'est dans toi qu'il serait humilié, et bientôt il ne t'aimerait plus ; car l'amour-propre est malheureusement le premier mobile de l'amour. Alors, dédaignée par le monde, abandonnée par ton mari, il ne te resterait que moi, ma fille, que moi, qui suis bien vieux, et qui ne te consolerais pas longtemps. (I, 11)

Analogamente:

BERTRAND

La cameriera di mia moglie, sposa
Esser non può del figlio mio. N'è d'uopo
Le convenienze rispettar del mondo.
S'ei ti sposasse, vittima saresti
Di queste offese convenienze: ei stesso
Umiliato in te, ben presto, il credi,
Cesserebbe d'amarti... Allor da ognuno
Mostrata a dito, e sin da lui negletta,
Che sarebbe di te? Parla, Susetta (I, 11).

La visione tradizionalista di Bertrand viene da tutti accettata e quindi rende legittimo il matrimonio, non per amore, ma per ragione. Interrogata da Bernard, la stessa Susanna l'ammette risoluta:

BERTRAND

Con ischiettezza,
Con la massima franchezza...
Quale affetto mia vi fece?
All'altar che vi guidò?

SUSANNA

V'estimai... d'amore in vece
La ragion mi consigliò (II, 2).

Si tratta di una «ragione» molto accomodante, che - in nome del quieto vivere - evita i contrasti e rispetta le consuetudini. Quando Cammarano scrive il libretto di quest'opera, è all'inizio della carriera di librettista, ha già incassato il rifiuto dell'impresario Barbaja per il libretto di *Belisario* ed è in attesa dell'autorizzazione dei censori per *Ines de Castro*. Lui per primo cerca di procedere con cautela e di essere ragionevolmente prudente. Il nuovo libretto viene infatti rapidamente accettato dalle autorità, l'opera debutta l'8 luglio 1835 e viene applaudita. Gaetano Donizetti, presente in sala nella serata del debutto, scrive in una lettera ad un amico: «Al Fondo, Staffa [...] diede pure un'opera *Le mariage de raison*! [...] Tre pezzi si applaudirono!». ³³ La collaborazione tra Donizetti e Cammarano inizia poco dopo.

³³ Lettera n. 170 di Donizetti al cav. Cobianchi del 16 luglio 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 378.

4. Il rapporto con Donizetti

4.1 Un felice e fruttuoso incontro

Nella vita degli esseri umani accadono incontri decisivi, che accelerano o cambiano il corso dell'esistenza. Quando Cammarano incontra Donizetti, il suo futuro cambia; alcune sue scelte coraggiose e rischiose compiute in precedenza (l'abbandono della carriera pittorica e la dedizione alla poesia teatrale) si rivelano giuste, promettenti e vincenti. Dal momento in cui Salvatore e Gaetano si conoscono personalmente, s'instaura tra loro un proficuo legame umano e creativo, basato sulla reciproca stima, sul confronto costante e sulla dedizione assoluta al teatro melodrammatico. La fiducia in sé stessi si rafforza in entrambi e l'ispirazione creativa prende nuovo slancio. La strettissima collaborazione e l'assiduo lavoro producono in poche settimane un capolavoro immortale: *Lucia di Lammermoor*. In seguito, nell'arco di un triennio, il mondo del melodramma s'arricchisce di una decina di opere, alcune presentate con titoli diversi e con modifiche strutturali (*Lucia di Lammermoor/Lucie de Lammermoor, Les Martyrs/Poliuto*).

Ma prima di analizzare i singoli libretti, è interessante soffermarsi sulla personalità di Donizetti, con particolare riferimento alle sue origini, agli anni di formazione e al periodo napoletano (1822-1838). A differenza di Salvatore, che proviene da una famiglia d'artisti e che - sin da bambino - è educato dal nonno e dal padre, Gaetano nasce in una famiglia povera e di scarsa cultura, il 29 novembre 1797, a Bergamo, quinto di sei figli. Suo padre Andrea è una persona umile e rozza, che ha lavorato dapprima nell'ambito della tessitura della seta e poi viene assunto come custode e infine come portiere del Monte di Pietà di Bergamo; non ha consapevolezza del talento di Gaetano né lo sprona a studiare, ma a guadagnare denaro per il sostentamento della famiglia; per tutta la vita chiede aiuti economici al musicista Gaetano, che generosamente glieli invia. Nel 1843, quando è già all'apice della carriera, egli scrive in una lettera al Maestro Mayr:

Naqui [*sic*] sotto terra in Borgo Canale. Scendevasi per una scala di cantina ov'ombra di luce non mai penetrò. E siccome gufo presi il mio volo, portando a me stesso or tristo or felice presagio, non incoraggiato dal mio povero padre che ripeteami sempre, è impossibile che tu scriva, che tu vada a Napoli, che tu vada a Vienna... Scudo a sì fatte umiliazioni, non avea che la forza morale... lo dico e ne fò vanto, ebbi molti ed infelici successi... una lagrima segreta non era che esca a maggior volontà di fare... come non versarla codesta lagrima sopra un lavoro perduto, sopra nuove difficoltà per trovar migliore occasione? Eppure le trovai sempre, ora non le cerco più! Sono felice: amato, stimato...¹

Chi intuisce il potenziale di Gaetano e s'adopera per farlo emergere è Giovanni Simone Mayr, musicista nato in Baviera e vissuto a Bergamo, amato come maestro e definito spesso nelle lettere «secondo padre»:

Il grigiore che regnava in casa era compensato dagli influssi esercitati dall'ambiente cittadino, che furono di benefico stimolo per lo sviluppo del ragazzo. Il principale influsso giungeva dalla chiesa di Santa Maria Maggiore (esempio insigne del romanico lombardo) che vantava una tradizione musicale risalente al Trecento. Fu qui che Donizetti ebbe il suo primo contatto con la musica colta; qui l'amato insegnante Mayr era maestro di cappella; sempre qui il ragazzo cantò nel coro, dapprima da contralto e in seguito come basso [...]. Didatta nato, Mayr, persuaso dell'esigenza di un insegnamento musicale dalle solide basi, convinse le autorità del luogo a sovvenzionare una scuola gratuita da lui diretta e denominata Le Lezioni Caritatevoli. I primi allievi [...]

¹ Lettera n. 496 di Donizetti a Giovanni Simone Mayr del 15 luglio 1843, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 679.

furono iscritti il 6 maggio 1806, ed il terzo nome nell'elenco è quello di Domenico Gaetano Donizetti, di otto anni, che venne ammesso per un periodo di prova di tre mesi alle lezioni di canto e clavicembalo date in casa di Mayr [...]. Elemento particolarmente importante per il futuro di Donizetti, Mayr era un operista, un uomo con una vasta esperienza pratica del teatro e del mondo dell'opera italiana contemporanea. Durante tutto il periodo in cui Donizetti fu strettamente legato a Mayr, il musicista bavarese fu impegnato nella composizione di opere, producendone fino a cinque all'anno. Questa fecondità non era insolita per quell'epoca e se in taluni periodi le opere di Donizetti si susseguirono l'una all'altra con ritmo impressionante, egli aveva a portata di mano un esempio convincente [...]. Una volta trasmessa a Donizetti tutta la sua erudizione, usò ogni mezzo per poterlo mandare a Bologna a studiare contrappunto e fuga presso il celebre Padre Mattei, che era già stato il principale maestro di Rossini [...]. Nessuna sorpresa che Donizetti amasse Mayr come un secondo padre.²

Tra il 1815 e il 1817 Donizetti vive a Bologna, dove approfondisce la sua preparazione musicale e diventa amico di Piero Maroncelli (il patriota e carbonaro che viene arrestato nel 1820 e rinchiuso nel carcere dello Spielberg). Tra il 15 settembre e il 1° ottobre 1816, compone la sua prima opera: *Il Pigmalione*, una commedia in un atto, che verrà rappresentata postuma.³ Nell'estate del 1817 ritorna a Bergamo per alcune settimane. «Nonostante fosse tuttora senza una fonte di guadagno, possedeva la più completa formazione musicale immaginabile a quei tempi in Italia».⁴ In seguito si trasferisce a Venezia, poi a Roma e infine a Napoli. Dal 1822 al 1838 è direttore artistico del Teatro di San Carlo e negli ultimi tre anni della sua permanenza a Napoli collabora con Cammarano.

Sebbene la differenza d'età tra i due sia di soli tre anni, il loro bagaglio d'esperienza in ambito musicale e teatrale è molto diverso. Il musicista è già famoso, Cammarano è poeta drammatico e concertatore de' Reali Teatri e, nel giugno 1834, ha curato l'allestimento di *Anna Bolena* al Teatro di San Carlo (essendo responsabile delle scene e dei costumi e riscrivendo alcune pagine del libretto. Quando si conoscono di persona, scatta l'alchimia del rispecchiamento reciproco, dell'intesa profonda, della condivisione di ideali e di intenti. Salvatore, già da alcuni anni, è alla ricerca di un musicista che sappia valorizzare i suoi libretti, come racconta il figlio Michele:

Ammogliato e padre di quattro figli ed avendo deciso darsi anima e corpo all'arte Melodrammatica aveva già pronti due o tre suoi lavori, e comprendeva che avrebbe dovuto trovare un Maestro di musica che se ne servisse, un impresario che lo comprasse, e cercare così trar profitto dalla sua produzione, e passava i suoi giorni stentando la vita ed affannarsi alla doppia ricerca e di maestro di musica, e d'impresario, ed una soluzione del suo stato precario era seguita da deplorabile insuccesso.⁵

Donizetti, da oltre un anno, auspica di trovare un valido librettista con cui collaborare. Felice Romani, da lui tanto ammirato come poeta, gli aveva fornito i testi per varie opere, alcune di grande successo (*Gianni di Parigi*; *Chiara e Serafina*; *Alina, regina di Golconda*; *Rosmonda*; *Anna Bolena*; *Ugo, conte di Parigi*; *L'elisir d'amore*; *Parisina*), ma all'inizio del 1834 ha assunto la direzione della «Gazzetta ufficiale piemontese» e ritarda nel dimostrargli una fattiva disponibilità («Da quel “benedetto” Romani non si ottiene mai nulla»)⁶. Jacopo Ferretti è stato una fonte d'ispirazione (*Zoraida di Granata*; *L'aio nell'imbarazzo*; *Olivo e Pasquale*; *Il furioso all'isola di San Domingo*; *Torquato Tasso*) ed anche un «dolcissimo amicone»,⁷ ma dopo il matrimonio con Teresa Terziani (cantante e musicista, nonché figlia del compositore Pietro, all'epoca famoso), la sua vita è cambiata, sia per le

² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987, pp. 2, 4.

³ Cfr. PAOLO RUSSO, https://www.academia.edu/37699859/La_musica_non_e_che_una_prosodia_per_dar_al_linguaggio_grazia_ed_espressione_Il_Pygmalion_di_Rousseau_il_Pimmalione_di_Donizetti.

⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 11.

⁵ Cfr. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018, p. 74.

⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, p. 90.

⁷ Lettera n. 424 di Donizetti a D. Peppina Appiani del 4 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 321.

intense attività letterarie sia per gli impegni di padre di famiglia («Per carità Ferretti mai più figli, perché poesia e figli mal si convengono»)⁸. In una lettera indirizzata a Giovanni Ricordi in data 3 maggio 1835 Donizetti scrive: «Manchiamo di poeti e li vonno di cartello, ed intanto nessuno nasce».⁹ Dal sodalizio Donizetti-Cammarano nasce colui che diventerà «il librettista romantico per eccellenza»,¹⁰ «il vero autore del melodramma storico romantico».¹¹

4.2 Affinità e complementarità di carattere

Da quando Donizetti lascia Bergamo, nel 1817, si sposta di città in città, in Italia e a Parigi; di conseguenza, si ritrova spesso a comporre musica lontano dal librettista di riferimento e deve ricorrere a scambi epistolari per concordare le modifiche ai testi. In una lettera inviata a Giovanni Ricordi il 23 maggio 1834, scrive: «Non sai che pena è quella di esser così lontani dal poeta».¹² Collaborando con Cammarano, questo problema non si pone: una passeggiata, un caffè, una visita a casa permettono agevoli contatti. Questo comporta, però, che oggi non esistono scambi epistolari tra loro né testimonianze dirette su come procedessero nella creazione delle opere, nella scelta dei soggetti e delle soluzioni formali. Da alcune lettere scritte da Donizetti ad amici e collaboratori, si desume che il rapporto umano sia stato sereno, di reciproca fiducia, stima ed amicizia.

Appena rientrato a Napoli, nell'aprile 1835, Donizetti sollecita ripetutamente la Società dei Teatri (che per un breve periodo gestisce i due teatri reali in sostituzione dell'impresario Barbaja) affinché autorizzi Cammarano come librettista di *Lucia di Lammermoor*. Non ottenendo adeguata risposta, il 29 maggio 1835 scrive:

Dopo avervi sviluppate il più chiaro possibile con la mia del 25 corr. Maggio le ragioni che mi avevano indotto a scrivere Lucia di Lammermoor, non so capire come vogliate attribuire ad una lunga indecisione mia sulla scelta del soggetto il ritardo della messa in scena dell'Opera nel corso del mese di Luglio, permettetemi che ve lo dica con la solita mia franchezza; avreste dovuto aver presente che tra i patti della scrittura vi è quello di darmi il libro approvato da tutte le autorità fin dai primi di marzo passato, mentre da pochi giorni soltanto avete messo a mia disposizione, ed in seguito di mie reiterate premure, il Poeta Sig. Cammarano, col quale sono subito andato d'accordo per il soggetto sopra detto [...]. Il tempo stringe, ed io vi accerto che non posso rimaner più a lungo in simile perplessità, giacché ho altri impegni, quindi, o compiacetevi di autorizzare il Poeta Sig. Cammarano ad occuparsi senza ritardo del piano di Lucia di Lammermoor già presentato ed approvato dalla revisione, ed in questo caso credo potermi compromettere di terminare il lavoro per tutto Agosto, senza insistere sopra li quattro mesi d'intervallo voluti dal contratto; altrimenti permettete che io mi metta in regola, tornando co' miei diritti ai soli patti della scrittura ed annullando ogni facilitazione offertami nella mia prima de' 25 corrente ed in questa.¹³

Il tono rispettoso ma perentorio, il lessico formale con precisi riferimenti giuridico-amministrativi lasciano intuire una consolidata esperienza professionale, un'acquisita sicurezza in sé stesso e l'incrollabile volontà di rendere ufficiale la nomina di Cammarano come librettista. In seguito, tale

⁸ Lettera n. 16 di Donizetti a Jacopo Ferretti del 1° aprile 1823, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 236.

⁹ Lettera n. 164 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 3 maggio 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 372.

¹⁰ DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 15.

¹¹ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 101.

¹² Lettera n. 139 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 23 maggio 1834, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 353.

¹³ Lettera n. 166 di Donizetti alla Società Teatri del 29 maggio 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 374.

situazione si ripeterà anche per le opere successive: negli ultimi tre anni trascorsi a Napoli, Donizetti chiede sempre agli impresari di non cambiare poeta, mostrandosi determinato, convinto e convincente nelle trattative. Per certi aspetti, il saldo legame tra Gaetano e Salvatore negli anni 1835-1838 si basa su affinità di carattere e di interessi, in primo luogo la totale dedizione alla musica ed al teatro.

Michele Cammarano scrive di suo padre: «il teatro drammatico era la sua passione [...] Scrivere versi però era quanto gli riscaldava il cuore».¹⁴ In una lettera inviata da Parigi al Maestro Mayr, Donizetti ammette perentorio: «Amo l'arte e l'amo con passione».¹⁵

Accomunati da un'autentica vocazione artistica, entrambi sono lavoratori assidui e tenaci: trascorrono ore e giornate a tavolino a scrivere e a comporre, poi vanno a passeggiare per trovare le soluzioni migliori per quanto rimane da completare, come testimonia lo stesso Donizetti in diverse lettere: «Vado anche a spasso la metà della giornata, che passeggiando travaglio di più»,¹⁶ «Cammarano è taciturno al solito, e spasseggia S. Francesco pe' versi».¹⁷

Inoltre, condividono la sensibilità romantica, la predilezione per melodrammi appassionati e a sfondo storico. Oltre a ciò, sebbene insieme creino soltanto opere serie, in altri periodi delle loro vite si dedicano entrambi con successo anche ad opere buffe o semiserie. Cammarano scrive *I ciarlatani*, *Il ravvedimento* e *Non v'è fumo senza fuoco*, tutte musicate dal fratello Luigi. Donizetti compone *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *La figlia del reggimento* ed altre ancora. Come scrive Eugenio Checchi:

Unico, dopo il Rossini, potè spaziare liberamente e da padrone in tutti i generi, dar vita potente a tutti i caratteri, delineare quadri e personaggi storici, con quella stessa divinazione, e con quello stesso magico pennello che infondono la vita della natura, la vita della verità, nei romanzi di Walter Scott. Immaginazione ariostesca, spirito mozartiano, anima sopra tutto artisticamente italiana, Gaetano Donizetti innalzò con le proprie opere a sé stesso un monumento di gloria, più resistente del marmo e del bronzo che ne tramanderanno ai posteri la bella sembianza: serena e arguta sembianza, che non esclude fra mezzo al sorriso una tal quale mestizia soave.¹⁸

Per altri aspetti, invece, le loro personalità sono opposte e complementari.

Pur anelando alla quiete e al calore domestico, Gaetano è inquieto e in costante movimento. Dopo aver lasciato la città natale (1821) e dopo aver perso l'amata moglie e i figli appena nati (1837), la musica diventa la sua più cara patria e per essa è frequentemente in viaggio. In una lettera del 1843, inviata al cognato Antonio Vasselli, scrive: «non godo quella quiete alla quale corro incontro da anni e che non troverò mai!».¹⁹ Al contrario, Salvatore è ancorato alla sua città con possenti radici e non sarà mai disposto ad allontanarsene: «più volte fu richiesto di lasciar Napoli, specialmente a Roma e a Milano, ma pare che Napoli era il suo amore, e recisamente rifiutò sempre per non lasciare il suo paese che invero adorava».²⁰ Inoltre, il suo legame con la famiglia d'origine è strettissimo e quello con la moglie e i figli è di per sé fonte di creatività: la famiglia è «la sua musa».²¹

¹⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

¹⁵ Lettera n. 319 di Donizetti al Maestro Mayr dell'8 aprile 1839, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 495.

¹⁶ Lettera n. 319 di Donizetti a Giovanni Simone Mayr dell'8 aprile 1839, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 495.

¹⁷ Lettera n. 291 di Donizetti ad Antonio Vasselli dell'8 maggio 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 470.

¹⁸ EUGENIO CHECCHI, *Prefazione*, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1892, p. XXX.

¹⁹ Lettera n. LXXIX di Donizetti a Vasselli del 29 febbraio 1844, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. 96.

²⁰ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 76.

²¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

Quanto al carattere, Salvatore è introverso, taciturno e riflessivo. Passeggia solitario, ovvero in compagnia dei versi che nel frattempo crea mentalmente:

Egli era per indole pacato, non grandemente espansivo, sobrio di parole ed operoso, e quell'isolarsi spesso, e quel vivere della sua poesia non era alterezza, ma quasi sdegno di estraneo sentire.

In questa indole temperata e naturalmente malinconica Salvatore Cammarano viveva co' suoi versi che soleva formare anzi compiere nella sua mente e portarli sulla carta, quando si ritraeva nelle domestiche mura. Lo si vedeva lentamente diportarsi sotto il colonnato di rincontro della Reggia, senza compagnia di amico o parente, meditare il suo quartetto, l'aria finale e la romanza. Colà di colonna in colonna egli andava tessendo la scenica tela, e per così dire vagheggiava in sé stesso l'adagio di una preghiera o la dolcezza di un largo maestoso. Talune volte stanco di questo suo studio mentale, cercava sostegno nelle colonne, e avvenne che, inoltrata la notte, fosse una volta trovato dormente.²²

Gaetano invece è estroverso, ciarliero, scherzoso, ama stare in compagnia degli amici e riesce a diventare un abile conversatore nei vari paesi e nelle tante città in cui si trasferisce:

La compagnia di cari amici sopra tutto gli sorrideva, lieto se potesse vederne attorno alla sua tavola una bene assortita corona. Lavorando aveva bisogno, per solito, di quiete profonda, e guai in quei momenti a disturbarlo: ma spesso anche, ad un'improvvisa chiamata della fantasia, venuta a sorprenderlo nei crocchi rallegrati dalla sua vena di raccontatore piacevole, egli rispondeva obbediente e sollecito. Allora nulla importava che la brigata continuasse a rumoreggiare ed a ridere: sopra una punta di tavolino, nell'angolo di un caffè, sul marmo del farmacista, dovunque trovasse un pezzo di carta ed una penna, buttava giù rapidamente quel che la fantasia dettava dentro; e non erano sempre romanze, cavatine, cabalette, ma pezzi magistralmente concertati, scene stupende che riassumevano nel vivace colorito tutto il concetto di un dramma.²³

Quanto a talento e fervore creativo, entrambi ne sono dotati, ma mentre Gaetano compone musica con una rapidità eccezionale, procedendo di getto, come sotto dettatura, Salvatore scrive i suoi versi seguendo l'ispirazione iniziale, ma procedendo poi con un intenso lavoro di lima: «Mio padre aveva facile la vena per la poesia, le idee gli si presentavano facili e spontanee, ed invero la vena era larga e ricca, ma il suo gran merito era di limare i suoi versi, una volta gittati come la musa glieli dettava, si metteva a pulirli sicché conchiudeva con la fatica a farli risultare semplici e franchi [...] i suoi versi subivano un lavorio ostinato».²⁴

La prodigiosa fecondità di Donizetti è confermata dalla mole stessa delle sue opere: secondo gli elenchi stilati da Zavadini, Ashbrook e Zoppelli, si tratta di settantatré opere complete e 611 composizioni in totale, comprendendo anche le musiche religiose, orchestrali, vocali, da camera e miscellanee. La sua facilità di scrittura è testimoniata da varie fonti. La prima in ordine cronologico risale al 1811, quando Gaetano ha solo quattordici anni. Il 13 settembre, come saggio finale delle Lezioni Caritatevoli, va in scena a Bergamo *Il piccolo compositore di musica* di Giovanni Simone Mayr: una farsa in forma di metadramma in cui una compagnia di canto deve allestire uno spettacolo e cinque allievi delle Lezioni Caritatevoli interpretano loro stessi alle prese con l'allestimento del saggio di fine anno. Donizetti ne è il protagonista ed appare come un giovane aspirante compositore convinto del proprio talento. Il suo maestro Mayr, che intende trovare chi sia disposto a finanziare i suoi studi, scrive per lui i seguenti versi: «Vasta ho la mente, rapido l'ingegno | pronta la fantasia, e nel comporre | un fulmine son io.»²⁵ Cinquant'anni dopo, il 16 luglio 1861, Marco Bonesi, compagno di studi di Gaetano a Bergamo, scrive in una lettera: «Fui testimone di non averlo mai veduto ad avvicinarsi ne men per un istante al Pianoforte e che ad un tavolino nella sua stanza o in qualunque

²² CARLO TITO DALBONO, *Necrologio di Salvatore Cammarano*, in MICHELE MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2001, p. 536.

²³ EUGENIO CHECCHI, *Prefazione*, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. XXIII.

²⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 74.

²⁵ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 7.

altro sito, tirava giù la sua composizione come scrivesse una letteruccia ad un suo familiare, anche se fosse stato nel più forte baccano».²⁶

Gli aneddoti relativi alla rapidità di composizione sono tanti, alcuni decisamente sorprendenti:

Un giorno, del 1834, a Milano, il Donizetti è chiamato dall'amico suo Mercadante. Il buon maestro napoletano, con la disperazione nell'anima, racconta all'amico la triste condizione sua, perchè ammalatosi gravemente negli occhi non è in grado di scrivere l'opera promessa all'impresario della Scala. Mancano quaranta giorni per la consegna dello spartito, ed egli non ne ha ancora scritta una nota. Tu solo (gli dice) potresti fare il miracolo, tu salvarmi dalla irreparabile rovina, scrivendo l'opera in vece mia. – Tutto sta (replica il Donizetti) che la poesia mi piaccia. Di chi è il libretto? È del Romani. Dammelo a leggere: stasera torno per la risposta. Tornò difatti, e al Mercadante che lo aspettava nelle ansie angosciose del dubbio, disse semplicemente: - Va bene: tu pensa a guarir presto e ad esser tranquillo; alla musica ci penso io. E non ci vollero neppure i quaranta giorni: in meno d'un mese l'opera, balzata fuori con un impetuoso sussulto di quella mirabile fantasia, era composta tutta, e doveva segnare una delle più splendide vittorie dell'arte contemporanea, perchè s'intitolava, nè più nè meno, *Lucrezia Borgia*. Un tempo non più lungo di sei settimane gli era costata tre anni innanzi quell'*Anna Bolena*, che fu l'opera più magistrale, più potente per ricchezza di ispirazioni elettissime, più gagliardamente concepita di quante ne avesse fino allora composte: e si noti che alla foga irresistibile di quel suo scrivere quasi all'improvviso, non bastò neppure a mettere un freno il sapere che il grande emulo suo, Vincenzo Bellini, avrebbe data a rappresentare nella medesima stagione di carnevale, e nella medesima città di Milano, la divina *Sonnambula*. Un mese o poco più impiegò il Donizetti a comporre quello che anch'oggi si reputa il suo più perfetto capolavoro: *Lucia di Lammermoor* [...].

Racconta Tommaso Persico, che appunto in quei giorni in cui il Donizetti stava scrivendo la *Lucia* a Napoli (1835) erano una sera in casa sua il tenore Duprez, il baritono Cosselli, il Persico stesso, e la gentil signora Virginia Donizetti-Vasselli, occupati a un gioco di carte. Entrato di lì a poco il Donizetti, si dolse di un fierissimo dolore al capo che lo levava di sentimento, e lo costringeva a mettersi in letto. Pregò gli amici di rimanere a tener compagnia alla moglie, e si accomiatò. Ma di lì a un poco una sonora scampanellata fece correre la signora Virginia in camera: il maestro, stranamente eccitato, chiese un lume e l'occorrente per scrivere, nè furono bastanti a rimuoverlo le supplicazioni affettuose della moglie, timorosa che il male potesse accrescersi nella fatica del comporre. Bisognò obbedire. Ma era trascorsa una mezz'ora appena, e una seconda scampanellata risonò nel salotto. Corse la signora Virginia; e il maestro, tranquillo e sorridente, le disse: Il dolor di capo è passato: porta via il lume, non ho altro da scrivere. E che cosa hai scritto? Quel che mancava alla mia *Lucia*: la cabaletta del tenore: *Tu che a Dio spiegasti l'ali*. E quasi subito, con la prontezza invidiabile di un fanciullo, si addormentò profondamente.

Della facilità sua nel comporre dette esempi così numerosi, che i posteri crederanno leggenda quel che fu realtà, attestata anche nelle lettere di questo volume. Ignoro se meriti fede l'aneddoto raccontato dai biografi, avere egli in una sera d'inverno a Parigi, dopo un pranzo in casa di amici, scritto in poco più di tre ore il quarto atto della Favorita: il quale è non solo di tutta l'opera la parte più squisitamente bella, ma della musica donizettiana una delle manifestazioni più splendide.²⁷

In realtà, in alcune lettere è lo stesso Donizetti a rivelare al cognato Antonio Vasselli che *Don Pasquale* «è costata una pena immensa (undici giorni) e *Maria di Rohan* otto giorni di travaglio».²⁸ Infine, Cammarano e Donizetti si compensano per quanto riguarda l'atteggiamento da assumere nei confronti d'un ostacolo costantemente presente all'epoca, ma particolarmente severo a Napoli: la censura. Il librettista conosce bene il contesto in cui vive e i limiti strettissimi imposti dai Borboni; pazientemente e prudentemente adotta in anticipo le strategie indispensabili per non incombere in drastici e penosi divieti: smussa le problematiche politico-sociali talora presenti negli ipotesti, ambienta le opere in tempi e luoghi diversi da quelli originali, elimina i personaggi che possono destare sospetti, sceglie con cura le singole parole. Con tenacia e costanza, cerca sempre di mediare tra le aspettative del musicista e l'angusta visione dei censori:

²⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 11.

²⁷ EUGENIO CHECCHI, *Prefazione*, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, pp. XIX, XX.

²⁸ Lettera n. LXVIII di Donizetti ad Antonio Vasselli del 4 gennaio 1843, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. 80.

La proibizione di *Maria Stuarda* solleva l'intera questione dell'atteggiamento di Donizetti nei confronti delle interferenze della censura e del sovrano per quanto riguarda i soggetti delle sue opere [...]. Donizetti non riteneva che il suo compito fosse quello di ribadire lo *status quo* per compiacere i censori, ma di offrire al pubblico vere esperienze drammatiche che lasciassero un'impressione profonda.

Lungo tutto il suo periodo italiano Donizetti fu costantemente osteggiato da parte di una censura oscurantista. Tutto induce a concludere che egli fece quanto era in suo potere, fintanto che non correva rischi, per modificare questa soffocante situazione. Quando essa gli fu resa insostenibile non gli restò che una sola via d'uscita: lasciare Napoli e l'Italia per sempre e con questa repentina partenza far comprendere senza ombra di dubbio i motivi che la determinavano.²⁹

L'atteggiamento pacato e accomodante di Salvatore è consono al suo carattere mite e riflessivo, ma costituisce anche una strategia di sopravvivenza per poter continuare a svolgere la professione di librettista a Napoli. Gaetano, che è abile anche nello scrivere, esprime la sua insofferenza per le mutilazioni imposte dai censori alle sue opere in alcune lettere inviate a persone care. I toni ironici o sarcastici, lo stile sobrio ed incisivo, le osservazioni argute e sferzanti rendono quei rapidi stralci estremamente significativi.

Il 30 maggio 1826, in occasione del debutto della prima opera composta dal venticinquenne Vincenzo Bellini, Donizetti scrive al caro maestro Mayr: «Questa sera va in scena a S. Carlo *Bianca e Gernando* (Fernando nò perché è peccato)». ³⁰ Il titolo originario era, infatti, *Bianca e Fernando*, ma la censura impone che sia rinominata, per non urtare la sensibilità del principe Ferdinando II di Borbone con un nome troppo simile al suo.

Il 7 ottobre 1834, al termine dell'immane fatica della trasformazione di *Maria Stuarda* in *Buondelmonte*, egli scrive all'amico librettista Jacopo Ferretti una lettera costruita come un originale gioco linguistico tra la prosa e la poesia, lo scherzo e la caricatura:

Incipit lamentatio.

Stuarda fu proibita, il cielo sa il perché! Basta, tacer si de', che il Re lo impose!... Si rinnovar parole... altro soggetto fu... non permettendo più *Maria Stuarda*! – Ma la *Giovanna Gray* corse la stessa sorte, ebbe seconda morte, prima di comparir... Che far, maestro aiuto... gridava allor l'impresa... e quel baron fottuto rispose: Ci vuol spesa. Se mille e quattrocento ducati dar dovete, seicento ne aggiungete, chè aita a voi darò.

Ciò fatto in pochi detti, vien fuori *Buondelmonte*, e mastro Donizetti, straccia poi fa e rifà (Che bei versi! accidenti!)

Duetto e cori nuovi, di già sono impastati; recitativi spurii di già sono copiati; oggi la prima prova s'è fatta del pasticcio; se n'esco sano e salvo, mai più, mai più m'impiccio.

Ti basti saper solo che d'una gran preghiera ne feci in *Buondelmonte* congiura bella e intera. A morte iva la donna? Invece muor Pedrazzi; Delser dannava a morte? Or soffre dei strapazzi. Erano sei fra tutti? Or sono dieci e più; come diventi l'opera, immagina ora tu! Le stesse scene adopera, ci stanno o non ci stanno, né cerco mai di chiedere se fanno o non fan danno.

Cesso di poeticare, chè Virginia ha premura di dar la lettera, sicchè concludo che il *Marino Faliero* per Parigi è finito o almeno mi manca un sol duetto, che l'ho scritto con grandissima simpatia. Che la revisione di là è ben diversa di qua, che là resterà perché qua non si potrà, ma, siccome spero, piaccia là, e là spero trovar altra cosa, così là piacesse, mando per aria e là e qua... ma, per ora ho da tornar qua ed il resto si vedrà.³¹

Con fine inventiva, la «lamentatio» è resa in forma di *divertissement*. Mettendo in ridicolo il tirannico governo borbonico, l'impresa teatrale e sé stesso, Donizetti cela dietro il sorriso la sua sofferenza ed esprime con estrema levità la profonda amarezza per l'assoluta mancanza di rispetto del suo lavoro

²⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, pp. 78, 79.

³⁰ Lettera n. 26 di Donizetti al maestro Mayr del 30 maggio 1826, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 245.

³¹ Lettera n. 150 di Donizetti a Jacopo Ferretti del 7 ottobre 1834, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 362.

d'artista. Pur raccontando con meticolosa precisione l'avvicinarsi degli eventi, rappresenta una realtà talmente assurda da sembrare surreale: l'uso delle scene in modo interscambiabile, il rimpasto dei testi e i capovolgimenti bizzarri. Con abilità da poeta (in alcune occasioni compone lui stesso i libretti per le sue opere), non dà sfogo diretto alla sua indignazione, ma la rielabora creativamente, rendendola una specie di farsa di godibile lettura. Allo stesso tempo, svela i suoi sogni, ovvero rivela quanto gli pesi la permanenza a Napoli («qua») e quanto aneli trasferirsi altrove («là»), a Parigi, dove «gli artisti vi sono onorati, rispettati e dovunque bene accetti».³²

Questa meta, peraltro già conosciuta personalmente ed apprezzata, rimane l'obiettivo costante degli anni futuri ed è definitivamente raggiunta nel 1838, quando la censura s'accanisce contro un nuovo libretto: *Poliuto*, scritto da Cammarano. Anche in tale occasione l'epistolario offre battute sagaci. In una lettera non datata, inviata ad Antonio Vasselli, Donizetti scrive: «Sai tu che ora forse mi si proibirà il *Poliuto*, perché è un santo?». ³³ E in un'altra, datata 11 luglio 1838: «Il *Poliuto* è quasi alla fine. La revisione fa il viso arcigno, dicendolo troppo sacro; oh, vedi un po'!». ³⁴

Il 30 settembre 1838 va in scena al Teatro di San Carlo, in sostituzione del vietato *Poliuto*, una nuova versione dell'opera *Pia de' Tolomei*, già rappresentata in versione originale al Teatro Apollo di Venezia nel febbraio 1837. I cambiamenti apportati sono stati imposti dai censori; Donizetti s'è dovuto adeguare per evitare guai più gravi. La sua collera, lo sdegno e la profonda disapprovazione per le assurde e ridicole pretese dei censori trovano sfogo in una lettera scritta con arguta ironia:

Qui andiamo di *bene* in *peggio*. Finalmente è deciso che io dia *Pia* con alcuni cangiamenti in luogo di *Poliutto* [*sic*] prosritto. La qual *Pia*, non deve morire (ma, Dante ...). Non ci fottiamo di Dante. Pietro Pettinaro, frate storico, nel libro è *solitario*, ebbene noi vogliamo che si chiami antico filosofo educatore di *Pia* (sissignore). E gli altri Solitari? Pastori. Va bene. Non nominate mai Dio – sissignore. Se avvi verso pericoloso, noi lo scioglieremo in prosa, e poco importa che non si possa o si possa cantare, vuol dire che la musica cessa, si dice il verso sciolto in acqua, poscia la musica riprende.³⁵

Negli anni seguenti, gli interventi dei censori napoletani si ripetono per altre opere. Il 6 febbraio 1844, Donizetti - che è già stato nominato Imperiale Regio Compositore di camera e direttore dei concerti privati di S. M. I. R. austriaca - scrive al caro cognato: «Attendo con ansietà le nuove del fiasco di *Caterina Cornaro* a Napoli [...] Dio sa la censura qual macello ha fatto». ³⁶ Successivamente, il 7 marzo 1845: «Il *Don Sebastiano* fa denari. Ma non ti metter melanconie di sentirlo in Italia! Dove mai! Processioni d'inquisitori, processioni e sarcofaghi reali, sala dell'Inquisizione, torcie e ragazzine in bianco al feretro, bandiere nere col nome di tutte le città sopra, grandi del regno, il nuovo re, le dame, i soldati, la banda, la chiesa... ecc... ecc... Povera traduzione italiana! È un orrore per causa della censura». ³⁷ Nel triennio 1835-1838 Cammarano fa di tutto per evitare simili «macelli» ed «orrori». Per Donizetti, egli è un importante collaboratore, un caro amico e un valido sostegno che, con sensibilità e discrezione, sa rendergli più vivibile l'atmosfera napoletana.

³² Lettera n. 162 di Donizetti a Giampietro Giampieri del 10 aprile 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 369.

³³ Lettera n. 296 di Donizetti ad Antonio Vasselli del giugno 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 475.

³⁴ Lettera n. 303 di Donizetti a Vasselli dell'11 luglio 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 480.

³⁵ Lettera n. 62 di Donizetti al maestro Giacomo Pedroni del 7 settembre 1838, in «Studi donizettiani», 1, 1962, p. 53.

³⁶ Lettera n. LXXVIII di Donizetti a Vasselli del 6 febbraio 1844, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. 94.

³⁷ Lettera n. 621 di Donizetti a Vasselli del 7 marzo 1845, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 798.

4.3 Il melodramma storico romantico

Lavorando insieme, Cammarano e Donizetti danno un fondamentale apporto a quella «rigenerazione italiana» tanto auspicata da Giuseppe Mazzini, il quale peraltro - già nel 1836, nel saggio *Filosofia della musica* - aveva individuato proprio in Donizetti il più promettente fautore della “riforma musicale” iniziata da Rossini. Ma al di là dell’afflato utopico del testo mazziniano, il riconoscimento del contributo determinante dato dalla coppia Cammarano-Donizetti alla storia della musica viene sottolineato da Folco Portinari:

Tra le invenzioni più qualificanti del romanticismo pongo senza alcun dubbio la Storia [...]. La Storia offre innanzi tutto delle storie, com’è evidente nel romanzo e nel dramma storico [...]. Nella cultura italiana del primo Ottocento, vacante il romanzo per assenza di *humus*, la funzione è sopperita quasi integralmente dal melodramma e dal libretto per musica [...], che confermano una tradizione nobilissima, di alto magistero, svolta in tutto l’arco del ‘700, con Metastasio e Zeno, al punto di coinvolgere e influenzare persino la più nobile tragedia alfiерiana. Su questo piano e per questo motivo non vi è quasi soluzione di continuità tra un secolo e l’altro, ma un *continuum*, almeno per quanto riguarda le tematiche derivate da fatti storici. Tutt’al più vi è un aggiornamento o un ammodernamento, dai temi greco-romani a quelli medioevali [...].

Sulla scia della lezione di Romani il vero autore del melodramma storico romantico è Salvatore Cammarano, soprattutto e innanzitutto il Cammarano di Donizetti³⁸.

Nelle opere che essi creano insieme, la Storia appare sempre come una fonte d’ispirazione e un serbatoio di trame, ma in modi e con accenti ogni volta diversi. Prima di entrare nel merito dei singoli melodrammi, sorgono spontanee alcune considerazioni e domande.

Innanzitutto, dall’ultimo decennio del Settecento fino alla metà dell’Ottocento una nuova concezione della storia si era diffusa in ambito filosofico, letterario ed artistico, dapprima in Francia, in Germania e poi nel resto d’Europa. Il desiderio di una maggiore libertà politica ed economica, la speranza di un miglioramento del tenore di vita tra i ceti più umili, la fiducia nella possibilità di incidere sui processi di sviluppo della vita sociale avevano determinato un crescente dinamismo e protagonismo (che in certi casi si spinsero fino all’eroismo) tra le nuove generazioni, tra le classi medie e anche tra le masse popolari. Gli scrittori erano stati partecipi di questo processo. Quanto incidono queste idee su Cammarano e Donizetti? Da dove, come e quando ne giungono a loro i principali stimoli? Come cambia progressivamente l’approccio alla dimensione storica nelle loro opere?

In secondo luogo, l’autore italiano di riferimento per chi nell’Ottocento intende rapportarsi in ambito letterario e teatrale alla realtà storica è Alessandro Manzoni: il librettista Cammarano quanto eredita da lui, oltre che dallo stimato collega Romani?

Infine, il confronto con il passato storico implica per lo più degli agganci più o meno espliciti con la realtà presente e con le aspettative per il futuro: in che misura questa dimensione si manifesta nei melodrammi storici di Donizetti e Cammarano? Ovvero: quanto vi è di profetico nell’auspicio di Mazzini e quanto, invece, di irrealisticamente ideale?

Cercando di rispondere a questi interrogativi, conviene procedere passo dopo passo.

Quanto al primo punto, se si analizza la produzione di Cammarano e di Donizetti precedente al loro incontro, ci si accorge che entrambi si erano già cimentati in opere a sfondo storico o con riferimenti storici ad epoche talora affini, ma spesso assai distanti tra loro. Cammarano aveva composto le tragedie *Baldovino* (ambientata nell’XI secolo e rappresentata con successo al Teatro dei Fiorentini nel 1819) e *Carlo Magno* (ambientata nell’VIII secolo e scritta nel 1820); una decina di anni dopo aveva intrapreso la carriera di librettista con le tragedie liriche *Belisario* (composta nel 1831, con la

³⁸ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, pp. 67, 101.

specificazione iniziale: «L'azione ha luogo parte in Bisanzio, parte nelle vicinanze dell'Emo. L'epoca rimonta al 580 dell'era Cristiana») e *Ines de Castro* (scritta nel 1834, con l'indicazione iniziale: «La scena è parte nella reggia di Coimbra, parte nel castello d'Ines. L'epoca rimonta al 1349»).

Donizetti aveva iniziato a comporre da giovanissimo e, quando incontra Cammarano, nel 1835, ha già messo in scena una quarantina di opere. Particolarmente significativi appaiono i melodrammi di ambientazione russa: *Pietro il Grande, zar di tutte le Russie ossia Il falegname di Livonia*; *Gli esiliati in Siberia ossia Otto mesi in due ore*; *Il Borgomastro di Saardam o I due Pietri*, che ritrae di nuovo lo zar Pietro il Grande in incognito, come era già avvenuto nel *Falegname di Livonia*. In altre produzioni coeve l'ambientazione rimanda per lo più alla Spagna e all'Inghilterra, ma il ciclo russo di Donizetti merita un'attenzione particolare. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento appaiono diversi lavori teatrali e letterari con protagonista lo zar Pietro il Grande. Per lo più si tratta di opere buffe costruite a partire dalla *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand* di Voltaire, pubblicata in due volumi nel 1759 e nel 1763. Già nel 1748 Voltaire aveva dato alle stampe *Anecdotes sur le czar Pierre le Grand* e gli episodi qui narrati confluiscono nei due volumi successivi, che conservano una struttura aneddótica e che, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbero dimostrare una tesi filosofica: anche un popolo «barbaro» ed arretrato può «civilizzarsi» e progredire, se ben governato da un sovrano illuminato.

Le due opere di Donizetti incentrate su Pietro il Grande sono di carattere buffo, con cenni storici estremamente esili e di circostanza. Alcuni anni dopo l'arrivo a Napoli, Donizetti inizia una collaborazione con il librettista Domenico Gilardoni e il loro primo melodramma romantico ha il titolo *Gli esiliati in Siberia ossia Otto mesi in due ore* (1827). Quest'opera risulta molto interessante per quanto riguarda l'approccio alla storia e i legami con il mondo letterario europeo. Già al debutto ottiene «un esito felicissimo»,³⁹ in seguito va in scena per diciannove serate nel primo anno ed è proposta anche in altre città italiane, in Spagna, in Portogallo, in Germania e in Austria. Il titolo assume un particolare rilievo nel 1827, poiché, se preso alla lettera, riassume il contenuto dello spettacolo, cioè un viaggio durato otto mesi e raccontato in palcoscenico in sole due ore. Se si considera la struttura narrativa, però, quel titolo dà una drastica risposta ad una problematica di grande attualità ed afferma che il principio aristotelico dell'unità di tempo, luogo e azione non è ineludibile, ma si può prescindere da esso nella creazione artistica e teatrale. Un acceso dibattito al riguardo anima gli intellettuali francesi, italiani ed europei tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. Il melodramma storico romantico assume rilievo anche in questa prospettiva. Per comprendere l'importanza della questione, è opportuno scandire cronologicamente alcune date relative all'opera *Otto mesi in due ore* e alla sua fonte letteraria.

Nel 1804, una ragazza di diciannove anni di nome Praskovya Lupulova intraprende un viaggio a piedi di circa 3000 chilometri partendo dalla Siberia (dove vive da anni in esilio con la famiglia) diretta a San Pietroburgo, per chiedere il rilascio del padre che, uomo onesto, è stato ingiustamente esiliato. Animata dall'amore per i genitori e dalla speranza di far trionfare la giustizia, supera numerose difficoltà, incontra l'imperatore ed ottiene la riabilitazione del padre. Questa notizia di cronaca colpisce profondamente la scrittrice Sophie Cottin che, in parte immedesimandosi nella coraggiosa ragazza, crea una trama avvincente e nel 1806 pubblica a Parigi il romanzo *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*. Madame Cottin conosce bene la nostalgia della patria e l'amarezza per le ingiustizie subite a causa della tirannia di chi governa, poiché durante il Terrore ha perso due membri della famiglia giustiziati dal tribunale rivoluzionario e nel 1795 è stata lei stessa condannata a morte in contumacia per aver partecipato all'insurrezione realista del 13 vendemmiaio dell'anno IV. Il libro diventa rapidamente un best-seller in Francia e in altri paesi europei. Nella premessa, la scrittrice dichiara che

³⁹ Lettera n. 32 di Donizetti ad Andrea Monteleone del 14 maggio 1827, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 252.

quanto da lei narrato è veramente accaduto, che il suo obiettivo è rendere noto il coraggio della protagonista ed esaltarne la virtù: «Le trait qui fait le sujet de cette histoire est vrai : l'imagination n'invente point des actions si touchantes, ni des sentiments si généreux, le cœur seul peut les inspirer».⁴⁰ In chiusura dell'opera, come congedo ai lettori, si legge:

Je n'irai pas plus loin : quand les images riantes, les scènes heureuses se prolongent trop, elles fatiguent parce qu'elles sont sans vraisemblance ; on n'y croit point, on sait trop qu'un bonheur constant n'est pas un bien de la terre. La langue, si variée, si abondante pour les expressions de la douleur, est pauvre et stérile pour celles de la joie, un seul jour de félicité les épuise. Elisabeth est dans les bras de ses parents, ils vont la ramener dans leur patrie, la replacer au rang de ses ancêtres, s'enorgueillir de ses vertus, et l'unir à l'homme qu'elle préfère, à l'homme qu'ils ont eux-mêmes trouvé digne d'elle. C'en est assez, arrêtons-nous ici, reposons-nous sur ces douces pensées : ce que j'ai connu de la vie, de ses inconstances, de ses espérances trompées, de ses fugitives et chimériques félicités, me ferait craindre, si j'ajoutais une seule page à cette histoire, d'être obligée d'y placer un malheur.⁴¹

Il complesso rapporto tra la verità storica, la verosimiglianza narrativa e la finzione romanzesca è già esplicitato. L'intento dell'autrice è di narrare realisticamente i fatti, ma – paradossalmente – se la verità venisse narrata con totale fedeltà, apparirebbe al lettore inverosimile. Di conseguenza, taluni accorgimenti sono indispensabili. E non si tratta solo di aver fatto concludere il viaggio a Mosca anziché a Pietroburgo. Leggendo il romanzo, ci si accorge che le descrizioni degli ambienti naturali e della vita idilliaca a tre (padre, madre e figlia) nella capanna della Siberia non recano alcuna indicazione temporale: il calendario è necessario a chi vive in società, ma per chi passa le giornate tra le nevi e i laghi non ha grande importanza l'agenda nè la precisazione del mese o dell'anno in corso. Per dare il senso del trascorrere del tempo compaiono espressioni quali: una bella mattina d'inverno, d'estate, un giorno, una domenica (giornata che spicca tra tutte le altre poiché è associata alla messa e alle funzioni religiose, che sono essenziali per la pia famiglia). La ciclicità delle stagioni è interrotta da un'unica indicazione dell'anno in corso: «Elle entra, en mars 1801, dans l'immense capitale de la Moscovie».⁴² Propriamente si tratta di una finzione narrativa, poiché nella realtà il viaggio si era svolto nel 1804. Tuttavia, tale ritocco storico è funzionale perché nel romanzo l'audace Elisabeth incontra Alessandro I nel giorno dell'incoronazione, che storicamente s'è davvero svolta nel 1801, anche se - per essere precisi - Alessandro I diventa imperatore il 24 marzo 1801, ma la cerimonia d'incoronazione si svolge il 27 settembre e non a marzo.

L'accurata scrittura di Sophie Cottin si rivela efficace, il libro ha successo ed è all'origine di molti adattamenti teatrali. Il popolare drammaturgo e direttore teatrale René-Charles Guilbert de Pixérécourt ne trae un *melodrame* storico che intitola *La fille de l'exilé, ou Huit mois en deux heures*, che debutta al Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris nel 1819 e conquista il pubblico francese. In Italia il romanzo di Sophie Cottin viene tradotto nel 1816 ed è pubblicato a Napoli con un titolo fedele all'originale: *Elisabetta ovvero Gli esiliati in Siberia*. Nel 1820, l'istrionico attore Luigi Marchionni traduce la pièce teatrale di Pixérécourt e la mette in scena con successo al Teatro dei Fiorentini di Napoli con il titolo *La figlia dell'esiliato, ossia Otto mesi in due ore*.

Il 13 maggio 1827, viene rappresentato per la prima volta al Teatro Nuovo di Napoli il melodramma romantico *Otto mesi in due ore*: dovendo rappresentare le peripezie di un lungo viaggio, il principio aristotelico d'unità di luogo e tempo non è più possibile ed il titolo lo enuncia esplicitamente.

4.4 Il vero storico, il vero poetico e l'«Ariosto scozzese»

⁴⁰ SOPHIE COTTIN, *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*, Paris, Giguet et Michaud, 1806, I, p. 5.

⁴¹ SOPHIE COTTIN, *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*, I, p. 110.

⁴² SOPHIE COTTIN, *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*, II, p. 64.

Le considerazioni sul ciclo russo di Donizetti e sul titolo *Otto mesi in due ore* trovano agganci importanti in ambito letterario. In particolare, il rapporto tra storia e letteratura, tra verità e verosimiglianza assume un rilievo notevole nella poetica di Alessandro Manzoni, che dal 1805 al 1810 vive in Francia, partecipa ai salotti culturali parigini ed instaura amicizie culturalmente molto importanti per la sua formazione: in primo luogo con Claude Fauriel e il gruppo degli Idéologues, che si riuniscono abitualmente nel salotto di Sophie de Condorcet (Destutt de Tracy, Georges Cabanis e Madame de Staël).

Nel 1816, sul primo numero della «Biblioteca Italiana», appare l'articolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, scritto da Madame de Staël e tradotto da Pietro Giordani. La colta e coraggiosa letterata consiglia agli autori italiani di rinnovarsi, traducendo opere inglesi e tedesche. Nel gennaio 1820, Alessandro Manzoni pubblica la sua prima tragedia: *Il Conte di Carmagnola*. La dedica all'amico Claude Fauriel, in segno di riconoscenza per i tanti stimoli da lui ricevuti in ambito storico, linguistico e culturale. Nella prefazione esplicita i suoi principi di poetica:

Il Conte di Carmagnola è un'opera d'immaginazione che non si uniforma ai canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia, [...] un componimento misto d'invenzione e di verità storica.

L'unità di luogo, e la così detta unità di tempo, non sono regole fondate nella regione dell'arte, né connaturali all'indole del poema drammatico; ma sono venute da una autorità non bene intesa, e da principi arbitrari [...].

L'unità di tempo ebbe origine da un passo di Aristotele, il quale, come benissimo osserva il signor Schlegel, non contiene un precetto, ma la semplice notizia di un fatto; cioè della pratica più generale del teatro greco.

Se poi queste regole si confrontano con l'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione è che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo ogni giorno e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate; e il popolo in questa materia è il miglior testimonio.

Queste regole impediscono molte bellezze, e producono molti inconvenienti.⁴³

Già nella prima riga Manzoni dichiara di aver preso le distanze dalle tradizioni classicistiche italiane. In seguito, citando Schlegel, Rousseau e altri, mostra d'inserirsi in un contesto culturale europeo. Leggendo la tragedia, si avverte che alla narrazione storica si unisce la riflessione morale, nonché un implicito riferimento alla realtà presente, laddove s'invitano gli Italiani a porre fine alle guerre fratricide per unirsi in un unico popolo.

A maggio l'opera venne recensita sul «Lycée Français» dal poeta e drammaturgo Victor Chauvet, il quale apprezza il talento manzoniano, ma critica la sua decisione di non attenersi al principio aristotelico dell'unità di tempo e luogo. A luglio Manzoni gli risponde privatamente con una lettera che viene stampata nel 1823 con il titolo *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, pubblicata in appendice alle due tragedie del *Conte di Carmagnola* e dell'*Adelchi*. In essa Manzoni ribadisce le motivazioni che lo hanno indotto ad abbandonare il principio aristotelico e illustra dettagliatamente il suo metodo di lavoro, ovvero delinea la sua poetica.

In primo luogo pone la questione della verosimiglianza, assolutamente necessaria per il poeta drammatico, e critica il principio di unità di luogo e tempo, perché mina la verità stessa: «J'avais dit que le seul fondement sur lequel on a pendant long-temps établi la règle des deux unités est l'impossibilité de sauver autrement la loi essentielle de la vraisemblance [...]. J'aurais toutefois, je l'avoue, désiré que vous vous fussiez énoncés d'une manière plus explicite sur la question spéciale de la vraisemblance [...]. Ainsi c'est la vraisemblance qu'il s'agit de sacrifier à des règles que l'on prétend n'être faites que pour la vraisemblance !».⁴⁴

Quindi distingue tra i metodi diversi che lo storico e il poeta devono adottare per rapportarsi alla realtà effettuale, ovvero specifica la differenza tra verità storica e verità poetica:

⁴³ ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881, pp. 275, 278.

⁴⁴ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881, p. 283.

Mais il y a, entre le but du poète et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu'en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événements : le poète dramatique veut bien aussi représenter des événements, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art : il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événements dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé. Or, pour séparer ainsi quelques faits particuliers de la chaîne générale de l'histoire, et les offrir isolés, il faut qu'il soit décidé, dirigé par une raison ; il faut que cette raison soit dans les faits eux-mêmes, et que l'esprit du spectateur puisse sans effort, et même avec plaisir, s'arrêter sur cette partie détachée de l'histoire qu'on lui met sous les yeux. Il faut enfin que l'action soit une ; mais cette unité existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques ? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences ; mais elle y est d'une manière approximative, qui suffit à l'intention du poète, et lui sert de point de direction dans son travail. Que fait donc le poète ? Il choisit, dans l'histoire, des événements intéressants et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les a précédés et suivis, que l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent.⁴⁵

Successivamente, pone la domanda se esistano anche dei romanzi che meritino di essere considerati dei modelli di verità poetica e definisce i criteri che permettono di dare una risposta affermativa: « Il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique ; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir connu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs : je dis seulement que, comme tout genre a son accueil particulier, celui du genre romanesque c'est le faux ».⁴⁶

Infine, conclude la lettera con un omaggio alla Francia (che dice d'amare quasi come se fosse la sua patria) e con l'auspicio che la concordia trionfi tra Italia e Francia, in nome della dimensione universale dell'arte:

C'est une considération pénible, mais vraie, que des écrivains distingués, que ceux-là même qui auraient dû se servir de leur ascendant pour corriger le public de cet égoïsme prétendu national, aient, au contraire, cherché à le renforcer ; mais le sens commun des peuples et un sentiment prépondérant de concorde, ont vaincu les efforts et trompé les espérances de la haine. L'Italie a donné naguère un exemple consolant de cette disposition. Un homme célèbre, et qu'elle était accoutumée à écouter avec la plus grande déférence, avait annoncé qu'il lassait après lui un écrit où il avait consigné ses sentiments les plus intimes. Le *Misogallo* a paru, et la voix d'Alfieri, sa voix sortant du tombeau, n'a point eu d'éclat en Italie, parce qu'une voix plus puissante s'élevait, dans tous les coeurs, contre un ressentiment qui aspirait à fonder le patriotisme sur la haine. La haine pour la France ! pour cette France illustrée par tant de génie et par tant de vertus ! d'où sont sortis tant de vérités et tant d'exemples ! pour cette France que l'on ne peut voir sans éprouver une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et que l'on ne peut quitter sans qu'au souvenir de l'avoir habitée il ne se mêle quelque chose de mélancolique et de profond qui tient des impressions de l'exil !⁴⁷

Le nuove idee sulla storia, la questione della verosimiglianza e la nuova concezione della poesia drammatica quanto hanno influito su Cammarano? Appassionato lettore sia degli autori classici che dei contemporanei, egli cerca di tenersi aggiornato sulle novità culturali che si stanno diffondendo dalla Francia, dalla Germania e dall'Inghilterra. Ancora prima di incontrare Donizetti, capisce l'importanza di un approccio non superficiale alla storia. Inoltre, provenendo da una famiglia di artisti teatrali, dev'essersi più volte imbattuto in questioni attinenti al principio aristotelico dell'unità di tempo e luogo e, probabilmente, ha seguito - nei limiti del possibile - le nuove idee drammatiche romantiche e manzoniane. Certamente, ha già letto Walter Scott, in particolare la traduzione italiana di Barbieri della *Promessa sposa di Lammermoor*, pubblicata a Napoli nel 1826 dall'editore Marotta.

⁴⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, p. 284.

⁴⁶ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, p. 310.

⁴⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, p. 325.

La storia costituisce per lui un'importante fonte d'ispirazione sin dalle prime tragedie - *Baldovino* e *Carlo Magno* - composte quand'è ventenne. Dieci anni dopo, scrive i suoi primi libretti per le tragedie liriche *Belisario* e *Ines de Castro* ispirandosi alla realtà storica e delineando personaggi dalla forte personalità e di grande sensibilità umana, trattati ingiustamente dai rappresentanti del potere, sconfitti nella vita terrena, ma riscattati in prospettiva morale e religiosa. Leggendo i libretti di Cammarano (e ancor più assistendo alle rappresentazioni teatrali), le loro individualità si stagliano nitide su verosimili contesti storici, risultando allo stesso tempo commoventi ed eroiche, mettendo in risalto l'asprezza dello scontro tra le ragioni del cuore e il senso del dovere, tra la dimensione familiare/affettiva e quella pubblica/politica, tra la coraggiosa forza vitale e l'inesorabile soccombere al flusso degli eventi.

Cammarano non esplicita in uno specifico testo quali siano i suoi principi di poetica, ma li ha in parte dichiarati nelle premesse ad alcuni libretti. Importantissimo, in tal senso, è l'*Avvertimento al lettore* posto in apertura di *Lucia di Lammermoor*:

La promessa sposa di LAMMERMOOR, storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto più che altro acconcio per le scene: però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre men rilevanti modificazioni) spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

Conducendo un'analisi testuale, queste poche righe rivelano numerosi riferimenti al contesto storico-letterario. In primo luogo, «*La promessa sposa di LAMMERMOOR*» non è la traduzione letterale del titolo originale, ma quella scelta da Barbieri per l'edizione italiana del romanzo scottiano, da lui tradotto e pubblicato nel 1824 a Milano e nel 1826 a Napoli. Certamente Cammarano aveva letto questa versione, senza ricorrere al testo inglese, ma anche così entrambi seguono i consigli di Madame de Staël:

Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle ... Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de' poemi; traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poichè il teatro è come il magistrato della letteratura. Shakspear tradotto con vivissima rassomiglianza dallo Schlegel, fu rappresentato ne' teatri di Germania, come se Shakspear e Schiller fossero divenuti concittadini. E facilmente in Italia si avrebbe un eguale effetto... Mi si dirà che in Italia vanno le genti al teatro, non per ascoltare, ma per unirsi ne' palchetti gli amici più famigliari e cianciare... Ma quando Casti componeva i suoi drammi comici, e quando Metastasio adattava così bene alla musica que' suoi concetti nobilissimi e graziosissimi, non era minore il divertimento, e molto profitto ne faceva l'intelletto... Se voi poteste per mezzo a' piaceri mescere qualche util vero, e qualche buon concetto, porreste nelle menti un poco di serio e di pensoso, che le disporrebbe a divenir buone per qualche cosa.⁴⁸

In secondo luogo, «Ariosto scozzese» è un'espressione quasi enigmatica, nella sua estrema concisione. In linea con le idee di Madame de Staël essa attribuisce ad uno scrittore scozzese la stessa grandezza di un classico italiano. Ma se rapportata alla *Lettera a Monsieur Chauvet*, essa assume un ulteriore significato: «Il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles

⁴⁸ MADAME DE STAËL, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, «Biblioteca Italiana», gennaio 1816, p. 16. La citazione è fedele all'originale e non evidenzia gli errori.

de vérité poétique»; agli occhi di Cammarano, *La promessa sposa di Lammermoor* rientra nella categoria dei «romanzi poetici» e lo è a tal punto che il romanziere Scott può essere definito «poeta» alla pari dell'illustre Ariosto.

Proseguendo: «Fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott». Cammarano si mostra rispettoso della grandezza dell'autore di riferimento, ma rivendica per sé un margine di autonomia creativa, così da poter adottare adeguati accorgimenti nel trasporre il testo letterario in libretto teatrale. Anche a tale riguardo, sia Manzoni che Madame de Staël hanno suggerito di studiare le opere altrui, ma di non imitarle pedissequamente.

Infine: «I limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche». Quali siano queste leggi non è specificato, ma certamente non corrispondono al principio aristotelico dell'unità di tempo e luogo. Senza esporsi nel dibattito pro o contro Manzoni, Cammarano si dimostra manzoniano nella pratica, poiché il libretto della sua tragedia specifica in apertura che «l'avvenimento ha luogo in Iscozia, parte nel Castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolferag» e tra la prima parte (*La partenza*) e la seconda (*Il contratto nuziale*) intercorre un imprecisato periodo di tempo. L'esperienza acquisita nelle tante attività da lui svolte a teatro (dapprima insieme ai familiari, successivamente come librettista e scenografo del Teatro di San Carlo) gli permette di strutturare i libretti in considerazione della rappresentazione sul palcoscenico, oltre che in base ai principi poetici e letterari. Infine, è doveroso riconoscere che, nell'effettiva realtà storica napoletana, la severità contraddistingue soprattutto la censura, anche se - diplomaticamente e saggiamente - Cammarano non accenna ad essa. Ma è lecito supporre che, proprio in considerazione del rigore imposto dai Borboni, ogni possibile aggancio al presente, ogni accenno di critica sociale sia preventivamente eliminato. Il romanzo storico di Scott delinea un evidente contrasto tra la borghesia commerciale in ascesa e la nobiltà terriera in decadenza, tra le spinte nazionalistiche e patriottiche degli Scozzesi e le vaste mire dell'Inghilterra: vale a dire che il romanzo storico costituisce per lui uno strumento di intervento indiretto sulla realtà presente. Questa dimensione scompare completamente nel libretto di Cammarano, sia perché il contesto italiano è assai diverso, sia perché sarebbe molto rischioso lanciare messaggi di riscossa o di mazziniana «rigenerazione» nel Regno di Napoli. Al riguardo, occorre però prendere in considerazione la coppia Cammarano-Donizetti, non il singolo librettista. Per chiarezza espositiva, si può tracciare uno schema del percorso d'indagine svolto finora e affrontare il resto in un ulteriore capitolo.

Cronologia delle opere composte da Cammarano tra il 1832 e il 1838, preceduta da alcuni eventi culturali importanti sul rapporto tra verità storica e verità poetica.

1816: *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*,
articolo di Madame de Staël

pubblicato sulla *Biblioteca Italiana*

1819: *The bride of Lammermoor*,
romanzo storico di W. Scott

1820: *Il Conte di Carmagnola*,
tragedia di Manzoni

1823: *Lettre à monsieur Chauvet sur
l'unité de temps et de lieu dans la
tragédie*, di Manzoni

1824: *La promessa sposa di Lammermoor*,
traduzione di Barbieri

1827: *I promessi sposi*, romanzo storico
di Manzoni



Opere di Cammarano:

1832: *Belisario* (libretto della tragedia lirica)

1833/1835: *Ines de Castro*

(libretto e rappresentazione della tragedia lirica)

In attesa dell'autorizzazione dei censori, Cammarano compone due opere buffe:

1834: *La sposa*, dramma per musica
di Cammarano - Vignozzi

1835: *Un matrimonio per ragione*,
melodramma di Cammarano - Staffa

1835: *Incontro Cammarano* - Donizetti

1835: *Lucia di Lammermoor*,
dramma tragico di Cammarano - Donizetti

1835-1836: *Eufemio di Messina*,
dramma di Cammarano - Persiani

Melodrammi storici di Cammarano – Donizetti:

1836: *Belisario* (debutto a Venezia)

1836: *L'assedio di Calais*

1837: *Pia de' Tolomei*

1837: *Roberto Devereux*

1838: *Maria de Rudenz*

1838: *Poliuto* (libretto censurato)

Novembre 1838: Donizetti lascia Napoli per trasferirsi a Parigi.

1843: *Maria di Rohan o Il Conte di Chalais*, al Theater am Kärntnertor a Vienna.

4.5 «Amour sacré de la patrie»

Nel 1836, mentre vive in esilio a Londra e insegna gratuitamente musica ai bambini più poveri, Mazzini pubblica il saggio *Filosofia della musica*, nel quale auspica una rigenerazione della società italiana attraverso un'innovativa trasformazione del dramma musicale in chiave storica:

Manca alla musica italiana il concetto santificatore di tutte imprese, il pensiero morale che avvia le forze dell'intelletto, il battesimo di una missione [...]. L'elemento storico non che sorgente nuova e sempre varia d'ispirazioni musicali, dev'essere base essenziale a ogni tentativo di ricostituzione drammatica; certo, se il dramma musicale deve armonizzarsi col moto della civiltà, e seguirne o aprirne le vie, ed esercitare una funzione sociale, deve anzi tutto riflettere in sé l'epoche storiche ch'ei s'assume descrivere, quando cerca in quelle i suoi personaggi. Per questo riguardo nulla è tentato; e mentre in questi ultimi tempi le lettere hanno progredito d'un passo, e gli scrittori di drammi (non musicali) hanno intesa la necessità, se non d'inviscerarsi nella storia e afferrarne lo spirito, la *verità*, il dramma musicale si giace ancora nel falso ideale dei *classicisti*, rinnega non la verità solamente, ma la storica realtà [...]. Quanti mostrano intendere che senza siffatto studio non v'è dramma musicale possibile? Il solo Donizetti, quasi sempre - e talora divinamente [...] l'unico il cui ingegno altamente progressivo riveli tendenze rigeneratrici, l'unico ch'io mi sappia, sul quale possa in oggi riposare con un po' di fiducia l'animo stanco e nauseato del volgo d'imitatori servili che brulicano in questa nostra Italia [...]. Dalla *Zoraide* all'*Anna Bolena*, all'*Elisir d'amore*, alla *Parisina*, e finalmente al *Marin Faliero*, alla *Lucia di Lammermoor*, e al *Belisario*, è segnata una scala proporzionale, che accenna come un termometro, i gradi di sviluppo che Donizetti ha successivamente raggiunto.⁴⁹

Mazzini elenca i principali trionfi di Donizetti a partire dal 1822 fino al 1836: *Zoraide di Granata* viene infatti rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma il 28 gennaio 1822, *Belisario* debutta al Teatro La Fenice di Venezia il 4 febbraio 1836. Nel saggio egli evidenzia gli aspetti più innovativi delle varie opere: «l'individualità de' caratteri», «l'istrumentazione», l'uso dei cori e, in *Marin Faliero*, «il nuovo, sublime e veramente ispirato duetto fra Marino Faliero e Israele Bertucci, rappresentazione profondamente vera, l'uno del principio popolare intollerante di giogo, l'altro del principio aristocratico offeso nella parte più vitale della sua essenza, l'onore» e «quel conato eloquente *Siamo vili e fummo prodi* che dovrebbe far arrossire chi lo ode».

In verità, un'intima vicinanza tra le opere donizettiane e la sensibilità popolare si è registrata anche in altre occasioni. In primo luogo in riferimento a *Otto mesi in due ore*. Nel febbraio 1831 le rappresentazioni di quest'opera previste a Modena vengono annullate per ragioni strettamente politiche e sociali. Dopo la Rivoluzione di luglio in Francia e l'ascesa al trono di Luigi Filippo d'Orléans, un'ondata di rivolte si è diffusa in vari paesi europei ed anche in alcune città italiane. A Modena i carbonari confidano nel sostegno del duca Francesco IV per insorgere, ma il 3 febbraio il duca fa arrestare il loro capo, Ciro Menotti, ed altri cospiratori, poi chiede l'intervento della Santa Alleanza. A quel punto i patrioti, delusi dal voltafaccia del duca e già pronti per una rivolta popolare, insorgono a Bologna, a Parma ed anche a Modena. Poiché non hanno un loro inno, adottano la marcia del III Atto dell'opera *Gli Esiliati in Siberia*. Di conseguenza, la censura interviene ed impone l'immediata cessazione delle repliche.

Poco dopo, Donizetti ne ritocca la partitura e vi aggiunge una sinfonia contenente un canto popolare ucraino, in modo da ricreare fin dall'inizio l'ambientazione russa della vicenda. Tale canzone è già stata utilizzata da Ludwig van Beethoven nella raccolta di arie nazionali con variazioni op. 107, ovvero *Il cosacco che attraversa il Danubio*, attribuita al compositore del XVIII secolo Semen Klymovskiy. Rispetto alla versione napoletana del 1827, *Gli Esiliati in Siberia*, andata in scena al Teatro Valle di Roma nel 1832, attenua i caratteri buffi, assume tratti di maggiore verosimiglianza e

⁴⁹ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Roma, La Lepre Edizioni, 2019, pp. 71, 88.

recupera l'originario slancio morale e di critica alle ingiustizie che contraddistingue il romanzo di Madame Cottin. Nella seconda parte del libro, infatti, Élisabeth assiste alla morte per sfinimento del frate che l'ha accompagnata in viaggio; affranta, ella piange per ore, poi - prima di allontanarsi dal cimitero - prende una pietra tagliente e incide sulla croce in legno posta sul tumulo le seguenti parole: «Le juste est mort, et il n'y a personne qui y prenne garde».⁵⁰ Questa toccante frase, tratta dalla Bibbia (Isaia, capitolo 57, versetto I), è di forte impatto sul lettore poiché amplifica la forza morale della protagonista e dà ulteriore risalto al suo intrepido desiderio di giustizia. Nel libretto di Gilardoni l'intero episodio scompare, come anche il frate caritatevole. Tuttavia, il coraggio della ragazza e l'immagine di un imperatore disposto a ridare dignità a chi era stato ingiustamente esiliato conquistano il pubblico e infervorano gli animi di coloro che sono disposti a rischiare la vita pur di liberare la patria oppressa. Per queste ragioni, il melodramma donizettiano viene scelto dagli insorti come inno di battaglia.

D'altra parte, non è la prima volta che un'opera assume tale valenza sociale. Nell'agosto 1830, un mese dopo la Rivoluzione di luglio in Francia, scoppiano disordini in Belgio durante la rappresentazione dell'opera *La muette de Portici* di Daniel Auber,⁵¹ su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne, che è imperniata sulla rivolta del pescatore Masaniello contro il governatore spagnolo, avvenuta a Napoli nel 1647. Le autorità governative prendono diverse misure di precauzione, tra le quali anche il divieto di rappresentazione dell'opera. Il 25 agosto 1830, per festeggiare il cinquantottesimo compleanno del re Guglielmo I, viene nuovamente autorizzata la rappresentazione dell'opera al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Al termine, alcuni spettatori continuano ad inneggiare alla libertà e danno inizio alle proteste di piazza che, dopo alterne vicende, ottengono l'indipendenza del Belgio dai Paesi Bassi.

Il libretto presenta versi estremamente patriottici, come nel duetto del secondo atto tra Masaniello e il suo amico Pietro:

Mieux vaut mourir que rester misérable !
 Pour un esclave est-il quelque danger ?
 Tombe le joug qui nous accable
 Et sous nos coups périsse l'étranger !
 Amour sacré de la patrie,
 Rends nous l'audace et la fierté ;
 À mon pays je dois la vie ;
 Il me devra sa liberté (II, 2).

Nel terzo atto, Masaniello canta:

Va dire aux étrangers que tu nommes tes maîtres
 Que nous foulons aux pieds leur pouvoir inhumain
 N'insulte plus, toi qui nous braves,
 À des maux trop longtemps soufferts.
 Tu crois parler à des esclaves,
 Et nous avons brisé nos fers (III, 4).

Il coro risponde: «Non, plus d'oppresses, plus d'esclaves, / Combattons pour briser nos fers» (III, 4). E mentre i personaggi disarmano i soldati, il coro incita: «Courons à la vengeance ! / Des armes, des flambeaux ! / Et que notre vaillance / Mette un terme à nos maux !» (III, 4).

Dal palcoscenico del Théâtre de la Monnaie il grido contro l'oppressore esercita una straordinaria forza trainante, il pubblico s'entusiasma e la rivolta passa dall'ambito teatrale alla realtà effettuale.

⁵⁰ SOPHIE COTTIN, *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*, II, p. 29.

⁵¹ Cfr. DANIEL AUBER, *La muette de Portici*, Ravenna, Longo, 1991.

Usciti dal teatro, gli spettatori si radunano in piazza e danno inizio a saccheggi e proteste. Dopo un paio di mesi, il 4 ottobre 1830, il governo provvisorio proclama l'indipendenza del Belgio dai Paesi Bassi, opponendosi così alle decisioni imposte dal Congresso di Vienna (1814-1815) che, per isolare la Francia, aveva voluto creare un unico stato-cuscinetto unendo due distinte entità statali.

Dall'esilio londinese, Mazzini immagina che anche in Italia la musica possa assumere una liberatoria funzione civile e spera che Donizetti ne sia il promotore. In effetti, il *Marin Faliero*, andato in scena 12 marzo 1835 al Théâtre-Italien di Parigi con il libretto di Giovanni Emanuele Bidera, ha una robusta carica rivoluzionaria.⁵² La coppia Cammarano-Donizetti, tuttavia, è prudente e non si espone scopertamente. I loro melodrammi storici mettono in luce molte ingiustizie, ma non lanciano proclami. Come ha suggerito Manzoni, l'interiorità dei personaggi diventa il principale ambito di indagine per il poeta, che delinea personalità commoventi e di grande effetto scenico. Contemporaneamente, vengono messi in scena gli intrighi di palazzo e le corruzioni dei sistemi di potere. Cammarano assume questo atteggiamento fin dal primo libretto, poiché sin dall'Antichità Belisario era stato il simbolo dell'uomo onesto che si prodiga per lo stato, ma che viene dapprima portato in trionfo e poi annichilito da invidie, inganni e congiure. A sua volta, Donizetti ha messo in scena gli intrighi di palazzo e i crimini avvenuti nella corte reale inglese nel XVI secolo, allestendo due opere di forte impatto emotivo: *Anna Bolena* (26 dicembre 1830, Teatro Carcano di Milano, con libretto di Felice Romani) e *Maria Stuarda* (30 dicembre 1835, Teatro alla Scala di Milano, con libretto di Giuseppe Bardari). Incontrando Salvatore, egli prosegue tale ciclo elisabettiano con *Roberto Devereux* (28 ottobre 1837, Teatro di San Carlo). Insieme, spaziano in epoche e paesi assai diversi, dalla Toscana del XIII secolo (*Pia de' Tolomei*, 18 febbraio 1837, Teatro Apollo di Venezia) all'Armenia del III secolo (*Poliuto*, composto in buona parte nell'autunno 1838, ma rappresentato al Teatro di San Carlo il 30 novembre 1848), dallo scontro tra Inghilterra e Francia nel XIV secolo (*L'assedio di Calais*, 19 novembre 1836, Teatro di San Carlo) alla Svizzera del XV secolo (*Maria de Rudenz*, 30 gennaio 1838, Teatro La Fenice di Venezia).

4.6 L'arte come patria

Se tutte le opere create dalla coppia Cammarano-Donizetti possono essere considerate melodrammi storici romantici, nessuna può dirsi espressione veemente delle problematiche sociali e politiche dell'Italia d'inizio Ottocento e nessuna viene presa a simbolo delle proprie battaglie dagli spettatori d'allora. In ognuna la storia assume - in modi diversi - un peso significativo, ma mai il presente diventa co-protagonista. Il librettista trentenne, all'inizio della carriera e bisognoso di entrate sicure per mantenere la numerosa famiglia, preferisce essere cauto e non esporsi; il musicista proveniente da una famiglia povera, con il padre che abitualmente gli chiede aiuti finanziari, si concentra soprattutto su ciò che succede in ambito musicale, non tanto sulle problematiche degli Italiani oppressi. In alcune lettere questo atteggiamento emerge nitidamente.

Il 15 febbraio 1831, trovandosi a Roma ed essendo consapevole che i moti insurrezionali esplosi in diverse città italiane possono destare preoccupazione nei genitori lontani, si premura di rassicurarli inviando sue notizie: «Caro Padre, Vi scrivo acciocchè non crediate che fra le fucilate io sia morto. Io sono un uomo che di poche cose s'inquieta, anzi di una sola, cioè se l'opera mia va male. Del resto non mi curo, vivo perché mi lascian vivere, vorrei vivere anche quando non potrò più vivere etc.».⁵³

⁵² Cfr. PAOLO RUSSO, *I silenzi di Marin Faliero*, in CAMILLO FAVERZANI, *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, Lucca, LIM, 2018, pp. 131-146.

⁵³ Lettera n. 64 di Gaetano Donizetti ad Andrea Donizetti del 15 febbraio 1831, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 281.

Il 30 settembre 1837 in una lettera inviata al cognato Antonio Vasselli confida: «Abbiamo in rada tre fregate francesi apparse inaspettatamente ed in atto ostile (dicono): io non ne capisco affatto. Dicono aspettarsene altre. Si posero cannoni lungo Posilipo [sic]; havvi gran moto in arsenale, ma credo che sia tutta diceria di popolo. Pace, pace, per carità, dopo tanto colera!». ⁵⁴ Sebbene già da anni Donizetti cerchi di trasferirsi a Parigi per mettersi in scena le sue opere, gli avvenimenti politici relativi alla Francia e all'Italia non rientrano tra i suoi pensieri.

Un'altra lettera è ancora più sorprendente: quella inviata a Giovanni Ricordi subito dopo il debutto di *Lucia di Lammermoor*. Oltretutto, si tratta dell'unica lettera in cui Donizetti riconosca il clamoroso successo riscontrato e vi accenna con grande pudore, addirittura con «vergogna», quasi che quell'unanime riconoscimento gli sembri eccessivo, come del resto aveva già scritto anni prima per l'*Elisir d'amore*. Oltre a ciò, riferisce di una dedica che, sebbene non compaia su alcuna partitura, viene da lui presentata come certa:

A Giovanni Ricordi, 29 settembre 1835

Lucia di Lammermoor andò, e permetti pure che amichevolmente mi vergogni e ti dica la verità. Ha piaciuto, e piaciuto assai se deggio creder agli applausi ed a' complimenti ricevuti. Per molte volte fui chiamato fuori e ben molte anche i cantanti. Il fratello di S. M. Leopoldo che vi assisteva ed applaudì, mi fece i più lusinghieri complimenti; la seconda sera viddi cosa insolitissima in Napoli cioè, che al finale, dopo grandi evviva all'Adagio, Duprez nella maledizione si fece applaudire al sommo prima della stretta. – Ogni pezzo fu ascoltato con religioso silenzio e da spontanei evviva festeggiato.

La dedicaì a S. E. Il Ministro M.se *Del Carretto* (della Polizia). Perciò ti prego nel ristamparla a metterci la stessa dedica cioè: S. E. Il Sig. Marchese *Del Carretto* Minist. Segretario di Stato della Polizia Generale e Ispettore Generale della Gendarmeria Reale.

Se dirai all'amico Cerri che invii due righe al mio Mayr a Bergamo con le nuove ti sarò obbligatissimo. ⁵⁵

L'accorto Giovanni Ricordi, evidentemente, non segue le indicazioni di Donizetti, poiché le partiture dell'epoca oggi visibili non recano alcuna dedica. Una considerazione però è doverosa. Il Marchese Francesco Saverio Del Carretto è un personaggio diventato famoso a quei tempi per la crudeltà con cui ha soffocato nel sangue tutti i moti insurrezionali e i tumulti popolari scoppiati nel Regno delle Due Sicilie dal 1824 in poi. Se Ferdinando II viene soprannominato Re Bomba per la ferocia con cui reprime i moti liberali nel suo regno, chi in effetti è intervenuto a nome suo è proprio il Ministro della Polizia, rimasto in carica per ben diciassette anni, cioè fino al 1848, quando fugge in Francia per mettersi in salvo dalla rivoluzione liberale.

Luigi Settembrini, nella sua autobiografia, lo presenta così:

Secondavano il re i suoi principali ministri. Francesco Saverio Delcarretto, ministro della polizia e capo della gendarmeria, aveva in mano un immenso potere e lo esercitava con arbitrio spaventevole. Nei giudizi criminali, nei piati civili, nelle contese di famiglia, nel commercio, nell'istruzione, nell'amministrazione, metteva le mani in tutto, e tutto rimescolava con insolenza gendarmesca [...].

Prima in Bosco, poi in altri paeselli vicini fu gridato "Costituzione" [...]. Tosto re Francesco mandò a furia con ordini severissimi il brigadiere Del Carretto a capo di alcune centinaia di gendarmi. Costui distrusse a colpi di cannone il villaggio di Bosco già deserto d'abitanti; ed incarcerati quanti gli capitavano rei o sospetti, li fe' giudicare da una commissione militare da lui stesso nominata, la quale ne condannò a morte ventidue, e una sessantina a la galera: ottanta ne furono carcerati in Napoli come complici, e sette condannati nel capo. Per questo servizio il Del Carretto ebbe titolo di marchese, grado di maresciallo, e fu tenuto in petto per cose maggiori. ⁵⁶

⁵⁴ Lettera n. XVI di Donizetti ad Antonio Vasselli del 30 settembre 1837, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. 18.

⁵⁵ Lettera n. 177 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 29 settembre 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 385.

⁵⁶ LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, Parte prima (1813-1849), Bari, Laterza, 1934, p. 39.

Donizetti, giunto a Napoli dopo il soggiorno parigino, desideroso di rappresentare la sua nuova opera senza inghippi da parte della censura, probabilmente accetta il consiglio di qualcuno esperto dell'ambiente governativo napoletano e, all'insaputa di Cammarano o con il suo consenso, appone una dedica che può facilitare le varie autorizzazioni per la messa in scena di *Lucia*, senza farsi scrupoli sulla nomea di reazionario che contraddistingue il destinatario. Mazzini non può sapere tutto ciò. Apprezzando le opere donizettiane, ripone grande fiducia nel musicista che, a quel tempo, è un innovatore e un compositore dotato di straordinario talento. Del resto, a Gaetano l'amor di patria non manca, sebbene la sua vera patria non sia una nazione ma la musica. Lavoratore instancabile - fino a che la salute glielo permette -, è stato talora accusato di comporre con eccessiva fretta e superficialità; viene persino soprannominato Dozzinetti. Ma lui stesso dà risposta a tali ingiuste insinuazioni in una lettera al cognato scritta a Parigi il 4 gennaio 1843:

Caro Toto,

Il giorno 31 del passato dicembre passò, non da questa all'altra vita, ma da una parte all'altra della Senna, il signor Donizetti per essere nominato socio corrispondente dell'Istituto di Francia. Ieri sera 3 del nuovo 1843 si diede al Teatro Italiano la prima recita della sua nuova opera *Don Pasquale* (antico *Marcantonio*, libro nuovo). Non vi fu pezzo senza applausi: l'autore, chiamato dopo il secondo atto e dopo il terzo. Agirono tutti e cantarono per eccellenza. L'autore parte il 7 per Vienna. L'opera gli è costata una pena immensa (undici giorni). Ora a Vienna darà il *Duello sotto Richelieu* (otto giorni di travaglio - giorni contati). Siete pregato di non raccontare i miei segreti, perché, già, il pubblico o non li crede, od immagina che sia musica buttata giù. Figuratevi se l'autore buttava giù, per Parigi e Vienna!⁵⁷

Con la consueta ironia, unita al tono pudico di chi «amichevolmente si vergogna», Donizetti riferisce i suoi successi, sia onorifici che di pubblico. Quindi chiarisce ciò che dovrebbe essere di per sé evidente: per delle città musicalmente importanti come Parigi e Vienna, non è credibile che un compositore imbratti banalmente di note gli spartiti. In effetti, la sua rapidità nel comporre dovrebbe essere apprezzata come un raro pregio, non sminuita e derisa. Nel corso della sua vita, egli viene insignito di importanti onorificenze per meriti musicali: è nominato Maestro di Cappella e Compositore del Real Collegio dei Professori di Musica di Firenze (1833), della Casa di S. A. R. il Principe Leopoldo di Salerno (1833), del Real Collegio di Napoli (1834), della Corte Imperiale di Vienna (1842); è nominato Socio Corrispondente dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo (1832) e della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli (1837); è proclamato Cavaliere dell'Ordine dello Sperone d'Oro (1822), dell'Ordine Reale della Legione d'Onore (1836), dell'Ordine Pontificio di San Silvestro (1841), della Corona di Ferro (conferito dall'Imperatore d'Austria tra il 1842 e il 1844), dell'Ordine Militare Portoghese della Concezione di Villa Viçosa (1844); inoltre è nominato Socio Onorario dell'Unione Filarmonica di Bergamo (1822), dell'Accademia Filarmonica della Fenice di Bergamo (1828), della Società Filarmonica Napoletana (1835), dell'Accademia Filarmonica di Messina (1835), della Società Filarmonica Livornese (1835), della Congregazione dei Maestri e Professori di Musica di Roma - Santa Cecilia - (1839), dell'Imperiale Ordine Ottomano del Nicham-Iftihar (1841), della Società Amici della Musica di Vienna (1842). Di tutti questi onori non si è mai vantato, ma anzi ne ha sorriso con spontanea umiltà: «Conobbi l'altra sera qui da Metternich il Conte e la Contessa Borromeo. - Ebbi l'accoglienza la più lusinghiera da S. A. Metternich nell'occasione della festa data alla sua villa per la nascita di S. M. - Tutto era Diplomazia, lusso,

⁵⁷ Lettera n. LXVIII di Donizetti ad Antonio Vasselli del 4 gennaio 1843, in EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, p. 80.

eppure egli, e vari principi R non disdegnarono lo braccio mio: celà soit dit en passant. - La prima volta che aveva il calvario sopra di me ... splendevo come una cometa con la coda».⁵⁸

Con fervida fantasia da poeta, le tante croci dei distintivi diventano un «calvario» e la brillantezza dorata delle loro decorazioni una specie di strascico di cometa. Eppure, sempre più spesso egli si trova a contatto con il mondo dell'aristocrazia, delle corti reali ed imperiali: a Napoli, a Bologna, a Milano, a Parigi, a Vienna... Nel marzo 1842 gli viene offerto l'incarico di direttore del liceo musicale bolognese. Il maestro Rossini si prodiga per convincerlo ad accettare e gli scrive una lunga lettera che si conclude con queste parole:

Una volta sia tu qui stabilito, ti garantisco tutt'i congedi che vorrai, prendendo verbalmente delle intelligenze col Senatore, e per questo come qualunque altra cosa sarò intermediario e sicuro di riuscire a contentarti. Non m'abbandonare, Donizetti: i sentimenti di gratitudine e di affetto che ho per te meritano qualche sacrificio per parte tua. Se vorrai portare dei capitali a Bologna, ti farò fare buoni e sicuri affari; così facendo, ti troverai compensato largamente dei tuoi sacrifici attuali [...]. Attendo come un'innamorata la tua decisione. Ricordati che sei idolatrato a Bologna. Pensa che qui si vive signorilmente con pochi scudi, rifletti, decidi e consola chi è beato di dirsi il tuo aff. amico Gioacchino Rossini.⁵⁹

Contemporaneamente, giunge a Donizetti l'invito a diventare compositore di corte a Vienna. Molti si stupiscono che egli possa seriamente prendere in considerazione la possibilità di trasferirsi nella capitale austriaca, alle dipendenze dell'imperatore che - direttamente o indirettamente - tiene soggiogata l'Italia. Egli pazienta per qualche settimana, valutando le diverse proposte. Nella stessa lettera alla Signora Peppina Appiani scherza su questa strana situazione:

Non so se voi conoscete l'aria di *Figaro* nel *Barbiere* di Rossini... *tutti mi chiedono, tutti mi vogliono* etc... Eccoci al caso... Parigi: *venite subito*. No! Napoli: *correte*. No! Bologna: *qui stabilirvi ecco le proposizioni*. No. - Volete voi accettare... (qui vien l'adagio) ... il posto in V...i...en...na... di M.^o di Corte... ditelo poiché allora dal M.^o Kolowrat ve ne sarà fatta proposizione, ma, che cosa far dovrò? Quale stipendio avrò, quali permessi avrò? *Più tardi vel dirò*... M.^o di corte, va bene, mi pare... se il quibus è discreto. - Il titolo è decoroso... il travaglio non dovria esser molto.⁶⁰

Con apprezzabile senso pratico, Donizetti considera le varie opportunità. In quanto musicista, è abituato a continui spostamenti da uno stato all'altro: i conflitti politici e gli ideali patriottici non rientrano tra i criteri di scelta. In quanto professionista, deve considerare il trattamento economico, la mole di lavoro, le prospettive di vita. Oltretutto, la sua famiglia d'origine non gli garantisce alcuna sicurezza, ma piuttosto può succedere che lui debba intervenire per inviare aiuti: ponderare «il quibus» è indispensabile, non è una manifestazione di venalità. In alcune lettere inviate al cognato, il valore simbolico del «titolo» assume maggiore rilievo:

Tu mi volesti piazzato, ed eccomi Imperiale Regio Compositore di camera, e direttore dei concerti privati di S. M. I. R. austriaca con mille lire austriache al mese, restando sei mesi a Vienna e sei a spasso: posto che avea Mozart. Eccomi non più zingaro, ma in ispada e cappa.⁶¹

⁵⁸ Lettera n. 424 di Donizetti a Peppina Appiani del 4 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 612.

⁵⁹ Lettera n. 32 di Gioacchino Rossini a Donizetti del 12 aprile 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 891.

⁶⁰ Lettera n. 424 di Donizetti a Peppina Appiani del 4 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 611.

⁶¹ Lettera n. 430 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 13 luglio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 618.

La tua sgridata intorno alla piazza di Vienna, piuttosto che la bolognese, è buffa come Gaetano. Lasciar andare 1000 lire austriache al mese non facendo nulla, e molti mesi di libertà per prender cinquanta scudi, dar lezione ad un Conservatorio, dirigerlo, e battere, e far pezzi per la cappella, con due o tre mesi di permesso! È come vivere in una corte e preferire il cortile! Che importa a te se non sono a Bologna? Posso ben vivere a Roma a spese altrui, starvi del tempo e divertirmi! Eppoi, spero che vedrai Vienna, per bacco! Alfine, lo devi, con un tocco di cognato in spada, e broderie d'oro, nel rango dei consiglieri aulici!⁶²

Il tuo biasimo sul posto onorificentissimo da me accettato è ingiusto. Sei mesi liberi sono una bella cosa; mille lire al mese in Vienna e fuori non sono da sprezzarsi. Sai tu che in Bologna non ci vollero accordar tre mesi di seguito? Sai tu che dovevo trovarmi senza fallo il giorno di S. Petronio in Bologna? Che nemmeno bastava il fare la musica nuova, ci voleva la persona? Sai tu che eran cinquanta e non sessanta, come chiesi? E dovere, in caso di mancanza, pagar io un altro, oltre mille altre piccolezze? Sai tu, al contrario, che il posto mio era di Mozart? Che S. M., quando fa due concerti all'anno, è molto, e la mi è pagata?⁶³

Antonio Vasselli è contrario all'incarico imperiale, ma Donizetti si mostra convinto della sua decisione. Il «posto» è «onorificentissimo» e, quanto ai confini nazionali, l'arte li supera.

Alla stessa conclusione era giunto anche Manzoni, nella parte finale della *Lettera a Mr. Chauvet*:

Il n'y a pas longtemps encore que juger avec impartialité les génies étrangers attirait le reproche de manquer de patriotisme; comme si ce noble sentiment pouvait être fondé sur la supposition absurde d'une perfection exclusive, et obliger, par conséquent, quelqu'un à prendre une jalousie stupide pour base de ses jugemens ; comme si le coeur humain était si resserré pour les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr; comme si les mêmes douleurs et la même espérance, le sentiment de la même dignité et de la même faiblesse, le lien universel de la vérité, ne devaient pas plus rapprocher les hommes, même sous les rapports littéraires, que ne peuvent les séparer : la différence de langage et quelques degrés de latitude.⁶⁴

L'universalismo artistico non contraddice il patriottismo, ma lo esprime in una dimensione che trascende i diversi gradi di latitudine per attingere alle verità degli esseri umani, come se dall'ambito storico si passasse ad una dimensione sovratemporale. L'ultima opera creata dalla coppia Donizetti-Cammarano, *Poliuto*, andata in scena a Napoli dopo la scomparsa del compositore, presenta un significativo avvertimento ai lettori: «Il subbietto di questo lavoro è storico [...]. Pure, quanto il consentiva la scarsa latitudine a me concessa, mi studiai che la morale vi si mostrasse in tutta la sua luce [...]. Se questa lirica tragedia [...] verrà dall'Universale aggiudicata nuda affatto d'ogni altro pregio, non le sarà contrastato, ne son certo, il primo a cui mirar dovrebbe ciascun autore drammatico, lo scopo morale».⁶⁵

I melodrammi storici romantici di Donizetti-Cammarano tessono i fili della storia con sapiente perizia artistica, intrecciando verità effettuale e «scopo morale». L'equilibrio tra queste due componenti principali è diverso in ogni opera. Si può quindi concludere questo lungo excursus rispondendo alle domande iniziali per passare poi all'analisi dei singoli libretti.

Sia Cammarano che Donizetti hanno creato opere a sfondo storico già prima di incontrarsi. Il librettista ha sempre cercato di essere rispettoso della verosimiglianza e si è avvicinato alle vicende storiche seguendo il principio ciceroniano della «*historia magistra vitae*». Le prime opere di Donizetti, risalenti agli anni 1819-1827, riflettono una concezione della storia più aneddotica che verosimile e presentano personaggi effettivamente vissuti, inseriti però in contesti paradossali o burleschi. Il gusto del divertimento e delle battute sagaci prevale sull'aspetto riflessivo o didattico, anche se talora

⁶² Lettera n. 435 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 25 luglio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 622.

⁶³ Lettera n. 437 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 3 agosto 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 623.

⁶⁴ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, p. 325.

⁶⁵ CAMMARANO – DONIZETTI, *Poliuto*, Avvertimento, p. 4.

appaiono risvolti morali o di critica sociale. In seguito, tra il 1830 e il 1835 (con *Anna Bolena*, *Marin Faliero* e *Maria Stuarda*) egli porta in scena figure potenti e ribelli, protagoniste di vicende violente ed appassionate, e si attira così le simpatie del pubblico e l'ostilità dei censori, timorosi che le ribellioni sul palcoscenico possano contagiare gli spettatori, ovvero i sudditi delle varie monarchie assolute.

Alessandro Manzoni ha partecipato al dibattito europeo sulle nuove tematiche romantiche in ambito letterario, filosofico e drammaturgico; i suoi interventi assumono rilievo sia in Italia che in Europa. Cammarano non prende posizione direttamente ma, attraverso i suoi libretti, dimostra di avere piena consapevolezza delle novità provenienti dalla Francia, dall'Inghilterra e dalla Germania; inoltre, egli pare seguire i principi di poetica fissati da Manzoni nella *Lettera a Monsieur Chauvet*. Donizetti collabora con lui molto volentieri e la crescita professionale è reciproca e molto proficua.

Il recupero del passato comporta spesso degli agganci con il presente: le lotte fratricide, il patriottismo, la corruzione dei sistemi di potere sono temi ricorrenti nei melodrammi della coppia Cammarano-Donizetti. Mazzini, nel suo saggio pubblicato nel 1836, «profetizza» che la musica assumerà una funzione sociale di stimolo alla mobilitazione popolare contro la tirannia e individua in Donizetti il principale genio innovatore. Le sue accorate parole esprimono innanzitutto i desideri del patriota in esilio, ma riflettono soltanto una parte della complessa personalità donizettiana. Di fatto, Donizetti è un innovatore in ambito musicale e sa talora scatenare i sentimenti risorgimentali del pubblico (*Gli esiliati in Siberia* nel 1831 a Modena; *Gemma di Vergy* nel 1848 a Palermo). Ma questo non avviene con opere create in coppia con Cammarano: la censura borbonica impone un'accurata autocensura preventiva.

4.7 *Lucia di Lammermoor: lo splendore del vero in una «bell'alma innamorata»*

La bibliografia su *Lucia di Lammermoor* è piuttosto vasta. Oltre che sull'opera, sono stati pubblicati negli ultimi anni interessanti studi sul libretto: «Il trentaquattrenne librettista diede a Donizetti l'occasione di creare il miracolo dell'identità fra drammaturgia e musica, fra parola e canto»,⁶⁶ il «bel libretto di Cammarano dalla fonte di Scott»⁶⁷ è «epifania di uno stile librettistico nuovo e vincente, fortemente espressivo e gestuale, 'popolare' quanto elegantemente colto e nutrito di letteratura».⁶⁸ Secondo Giorgio Paduano, l'opera «si ambienta nella *no man's land* dell'interiorità».⁶⁹ Quest'ultima affermazione sembra paradossale, se si pensa che il testo di riferimento è un romanzo storico. In un'ottica manzoniana, però, equivale a dire che il «vero poetico» si è pienamente manifestato al di là del «vero storico». I pensieri, i sentimenti, le emozioni dei personaggi sono stati colti dal poeta e dal musicista con una tale precisione da risultare significativi e commoventi ancora oggi, a quasi due secoli di distanza dal debutto. Nel 1835, quando Cammarano e Donizetti decidono di realizzare *Lucia di Lammermoor*, hanno rispettivamente trentaquattro e trentasette anni, sono felicemente sposati e innamorati delle loro mogli. Cammarano è già padre, Donizetti ha dovuto superare il dolore della perdita di un bambino appena nato. Immersi nell'affettuosità dei loro nuclei familiari, creano un'opera straordinariamente innovativa, che celebra la forza dell'amore e condanna le manipolazioni delle

⁶⁶ EGIDIO SARACINO, *Introduzione*, in EGIDIO SARACINO (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti, 1993, p. 812.

⁶⁷ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Como, Manzoni, 2022, p. 222.

⁶⁸ EMANUELE D'ANGELO, *Lucia di Lammermoor*, in *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, p. 21.

⁶⁹ GIORGIO PADUANO, *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009, p. 245.

unioni matrimoniali, all'epoca molto frequenti. Mentre il voluminoso romanzo di Scott ricostruisce dettagliatamente le tradizioni e la realtà sociale della Scozia nel XVIII secolo, il succinto libretto rispetta la verosimiglianza storica ma vi accenna rapidissimamente: ciò che mette a fuoco sono le dinamiche terribili che si scatenano negli animi di due giovani innamorati, separati con l'inganno. Come nelle tragedie greche o shakespeariane, eros e thanatos si contendono le loro anime, fino ad un epilogo che ricorda *Romeo e Giulietta*.

Innanzitutto, Cammarano riduce drasticamente il numero dei personaggi e struttura l'opera come un universo del tutto maschile contrapposto a un soggetto femminile, Lucia, affiancata dalla damigella Alisa, che le è affezionata ma è del tutto succube della mentalità corrente. Nel romanzo la vicenda è molto più articolata ed è la madre di Lucia che esercita un esagerato potere di condizionamento sui figli, assumendo caratteri tirannici e persino crudeli. Nell'opera, invece, è il fratello Enrico a tramare per celebrare un matrimonio che possa garantirgli quel benessere economico-sociale che gli è venuto a mancare dopo la scomparsa dei genitori e in conseguenza di una serie di rovinose vicende politiche e personali.

Quando si apre il sipario, un coro di cacciatori intona un canto marziale:

Percorrete/Percorriamo le spiagge vicine,
Della torre le vaste rovine:
Cada il vel di sì turpe mistero,
Lo domanda... lo impone l'onor.
Fia che splenda il terribile vero
Come lampo fra nubi d'orror! (I, 1).

Sono gli Armigeri di Rawenswood, guidati dal loro capo Normanno, che partono per perlustrare il parco del castello. Le loro parole assumono un valore introduttivo, ma anche metateatrale: introduttivo perché informano che sta iniziando la ricerca di qualcosa di misterioso, senza specificare di cosa si tratti; soltanto nella scena successiva Normanno chiarirà l'antefatto: si tratta di capire chi è l'uomo che ogni giorno, all'alba, s'incontra nascostamente con Lucia. Il valore metateatrale consiste nell'avvisare gli spettatori di ciò che l'opera indaga e svela: una verità terribile. Dopo il «vero storico» e il «vero poetico», appare qui l'espressione «terribile vero», che poi Donizetti cambierà in «esecrabile vero», potenziando il valore fonetico del verso. Infatti, nella versione successiva ed attuale, il penultimo verso non è più «Fia che splenda il terribile vero», ma «Splenderà l'esecrabile vero» con la ripetizione dei suoni s, e, r, a all'interno della stessa costruzione sintattica, che di per sé s'avvicina ad un ossimoro: il verbo splendere richiama ad un'area semantica luminosa e positiva, gli aggettivi «terribile» ed «esecrabile» rimandano a significati cupi e negativi. La similitudine dell'ultimo verso («Come lampo fra nubi d'orror!») ribadisce tale contrapposizione semantica nell'accoppiata lampo/nubi e, con l'ultimo termine («orror»), unisce alla dimensione naturalistica del temporale un riferimento all'interiorità dell'animo. La sestina di decasillabi presenta rime bacciate ed alternate con schema: aa bc bc.

Nella scena successiva tre personaggi maschili dialogano tra loro, rivelando così le rispettive personalità e i presupposti della vicenda: Enrico appare dapprima accigliato perché sua sorella Lucia non accondiscende alle nozze da lui combinate con il nobile Arturo, poi diventa furioso quando scopre che Lucia probabilmente ha un amante segreto; Raimondo è tutore della ragazza e inizialmente cerca di giustificare la ritrosia di lei alle nozze adducendo il dolore per il recente lutto della madre, in seguito si dimostra preoccupato per le possibili fatali conseguenze d'un amore clandestino; Normanno è l'unico al corrente dei sentimenti della ragazza, svela tutto ad Enrico e racconta anche un episodio che, agli occhi degli spettatori, assume un valore simbolico: un giorno, mentre Lucia e Alisa camminavano lungo il viale del parco che conduce alla tomba della madre di lei, un «impetuoso toro» si lanciò all'improvviso verso di loro, che sarebbero sicuramente rimaste uccise se qualcuno non

avesse scoccato una freccia e colpito l'animale. Dopo quell'esperienza, Lucia e il suo salvatore si sono incontrati ogni mattina, come se l'amore fosse scaturito dall'aver sconfitto la morte.

Nella terza scena i cacciatori ritornano e confermano i sospetti di Normanno: l'uomo «pallido e tacente» è Edgardo. Enrico dà sfogo alla sua furia, Raimondo cerca di calmarlo ma inutilmente ed infine conclude con una nuova metafora temporalesca: «Ahi! qual nembo di terrore / Questa casa circondò!».

Nella quarta scena compare Lucia. Accompagnata da Alisa, che cerca invano di indurla alla ragionevolezza, cammina nel parco per raggiungere Edgardo. Avvicinandosi ad un'antica fontana, ricorda un episodio che, pur essendo del tutto inessenziale allo sviluppo della vicenda, è estremamente significativo per delineare il suo carattere. Barbieri, nella sua traduzione del romanzo di Scott, aveva presentato così la protagonista:

Lucia Asthon avea non so che di romanzesco nelle sue inclinazioni e nei suoi sentimenti; onde secondandone l'impulso, dilettevasi di leggere in segreto quelle antiche storie cavalleresche, ove trovansi così luminosi esempi d'inalterabile affetto e di servitù prestata senza limiti all'amore; né di tali studj la faceano schifa le inverisimiglianze e gli avvenimenti soprannaturali di cui cotesti racconti si veggono sparsi, e può dirsi che la immaginazione della giovine fabbricava castelli in aria in mezzo ai dominj della magia.⁷⁰

Per rendere questo temperamento romantico e sensibile, incline al sogno e ai pensieri magici, Cammarano scrive versi toccanti, che ispirano a Donizetti una cavatina altrettanto suggestiva:

Regnava nel silenzio
Alta la notte e bruna...
Colpia la fonte un pallido
Raggio di tetra luna...
Quando sommerso gemito
Fra l'aure udir si fe'
Ed ecco su quel margine
L'ombra mostrarsi a me!
Qual di chi parla muoversi
Il labbro suo vedea,
E con la mano esanime
Chiamarmi a sé pareva.
Stette un momento immobile,
Poi rapida sgombrò,
E l'onda pria sì limpida,
Di sangue rosseggiò! (I, 4).

Alisa rimane profondamente scossa da tale racconto e, invasa da tristi presagi, sollecita Lucia a desistere «da un amor così tremendo». Lucia, allora, esprime tutta l'esuberanza del suo affetto in una vivace cabaletta:

Quando rapito in estasi
Del più cocente amore,
Col favellar del core
Mi giura eterna fe';
Gli affanni miei dimentico,
Gioia diviene il pianto...
Parmi che a lui d'accanto
Si schiuda il ciel per me! (I, 4).

⁷⁰ GAETANO BARBIERI, *La promessa sposa di Lammermoor o Nuovi racconti del mio ostiere*, Firenze, Coen, 1826, p. 38.

Per la seconda volta, un'immagine di morte precede il dispiegarsi del sentimento amoroso. Lo spettro della donna uccisa tanto tempo prima per gelosia dall'uomo amato concentra in sé le paure di Lucia. Paure del tutto soggettive, come accade ad una ragazza che, innamorandosi, teme di compiere scelte sbagliate e di mettere a rischio sé stessa e la sua vita; ma paure storicamente giustificate da una lunga consuetudine di violenze maschili sulle donne "amate". A tale sfera emotiva s'aggiunge l'inclinazione a credenze che spaziano dalla superstizione al soprannaturale, diffuse in Europa nel periodo romantico.

Linguisticamente, Cammarano riesce ad essere essenziale ed efficace. Il linguaggio è lirico ma preciso nelle descrizioni, alcuni cenni leopardiani (la silenziosa luna iniziale) si fondono con la poesia sepolcrale (Ossian e Cesarotti), pur in uno stile del tutto personale. Il lessico presenta termini aulici e letterari (aure, penar, fe', stette), al pari di altri più quotidiani. Nelle costruzioni verbali compaiono l'imperfetto etimologico con caduta della labiodentale (colpia, vedea, pareo) e il troncamento negli infiniti così da formare delle rime interne (penar / favellar).

Nelle prime quattro quartine i versi sono settenari (con molti proparossitoni ed alcuni ossitoni). Lo schema delle rime affianca versi liberi, rime alternate ed assonanze: abcb, defe... Nella cabaletta i versi rimangono settenari (con sesto e decimo ossitoni, terzo e settimo proparossitoni) ma cambia lo schema, con talune rime bacciate (amore / core, pianto / accanto) ma con prevalenza di versi liberi. Semanticamente, nella cavatina prevalgono termini che rimandano al buio (notte, bruna, tetra) e che quindi rafforzano i sentimenti di paura ed angoscia; nella cabaletta, al contrario, Lucia esprime la forza del suo amore e quindi abbondano i riferimenti alla luminosità e a sentimenti lieti (luce, giorni, si schiuda il ciel; conforto, estasi, cocente amore, eterna fe', gioia).

Lavorando in stretta collaborazione con il librettista, Donizetti rende musicalmente tali passaggi emotivi con un'intensa linea melodica, rafforzata da slanci drammatici e virtuosismi.

Nella quinta scena Lucia incontra finalmente Edgardo, che però le comunica di doversi allontanare per qualche tempo da Ravenswood per incarichi politici. Egli, che nell'opera è l'emblema del tenore romantico - amante appassionato ed eroe perseguitato dal destino - confida a Lucia l'intenzione di rivolgersi a suo fratello per rendere ufficiale il loro amore, ma lei ha paura e lo dissuade: «Ah! no... rimanga nel silenzio avvolto / Per or l'arcano affetto». Ne segue un duetto che svela sia l'animo focoso di Edgardo, sia la malvagità di Enrico, sia l'antico odio tra le rispettive famiglie:

M'odi, e trema.
Sulla tomba che rinserra
Il tradito genitore,
Al tuo sangue eterna guerra
Io giurai nel mio furore:
Ma ti vidi... in cor mi nacque
Altro affetto, e l'ira tacque...
Pur quel voto non è infranto...
Io potrei compirlo ancor! (I, 5).

Anche Edgardo è completamente immerso nell'universo maschile di intrighi e sopraffazioni, ma se ne trae fuori nell'istante in cui - indipendentemente dalla sua volontà - s'innamora di Lucia. Qualora quell'amore cessasse, egli rientrerebbe nella logica di battaglie e rivalse che la vita gli impone. Le due quartine di ottonari scandiscono con ritmo deciso le indignate e commosse parole che, per la terza volta, intrecciano amore e morte. Le rime sono alternate nella prima parte, bacciate o in assonanza nel finale.

L'angelica Lucia cerca subito di placare quell'inquietante furore e la scena si conclude con una stretta che è diventata tra le più famose della storia del melodramma:

Verranno a te sull'aura
I miei sospiri ardenti,
Udrai nel mar che mormora
L'eco de' miei lamenti...
Pensando ch'io di gemiti
Mi pasco, e di dolor,
Spargi una mesta lagrima
Su questo pegno allor (I, 5).

Il tema della rimembranza, molto importante nella poetica leopardiana, ritornerà spessissimo nei libretti di Cammarano. Qui assume particolare rilevanza perché si tratta di una promessa d'amore che intreccia elementi naturali (il vento e il mare), con stati d'animo (ardore e dolore) e con oggetti fortemente simbolici (lacrime e anelli in pegno). Dovendo rendere il trasporto sentimentale, i versi sono settenari per lo più parossitoni, ma anche ossitoni (il sesto e l'ottavo) e proparossitoni (terzo e quinto). Lo schema metrico è abcb defe con frequenti assonanze. Nella versione definitiva il termine "mesta" è stato sostituito da "amara": un'altra modifica introdotta da Donizetti.

Con l'addio di Edgardo e Lucia si conclude la prima parte dell'opera, intitolata *La partenza*. La seconda parte, *Il contratto nuziale*, è divisa in due atti ed inizia con Enrico e Normanno che confabulano per celebrare al più presto le nozze. Da quando Edgardo è partito, hanno messo in atto un inganno per convincere Lucia dell'infedeltà di Edgardo. Hanno ricettato e distrutto le loro lettere e infine Normanno ne ha predisposto una falsa testimonianza del tradimento di lui. Quanto tempo sia trascorso tra la prima e la seconda parte dell'opera non viene specificato: il principio aristotelico d'unità di tempo e luogo è del tutto assente.

Lucia compare nella seconda scena. Pallida e tremebonda, manifesta i segni di un forte sconvolgimento interiore, che si accentua quando legge la falsa lettera: «la sorpresa, ed il più vivo affanno si dipingono nel suo volto, ed un tremito l'investe dal capo alle piante». Enrico l'incalza imperterrito e le annuncia l'arrivo del suo sposo.

ENRICO
Giunge il tuo sposo.
LUCIA
Un brivido
Mi corse per le vene!
ENRICO
A te s'appresta il talamo...
LUCIA
La tomba a me s'appresta! (II, I, 2).

Abilmente, Cammarano struttura a chiasmo la contrapposizione dei due personaggi: le nozze rappresentano per Lucia la fine del suo amore e la definitiva impossibilità di disporre della sua vita. Emanuele d'Angelo, nel saggio su *Lucia di Lammermoor*, mette in rilievo l'affinità con i versi 86-88 della canzone leopardiana *Nelle nozze della sorella Paolina*: «a me s'appresti, / dicea, la tomba, anzi che l'ampio letto / del tiranno m'accoglia».⁷¹

Nella scena successiva Lucia si rivolge a Raimondo, suo educatore e confidente, per chiedergli un consiglio; ma questo si mostra del tutto accondiscendente ai voleri del fratello, dichiara nullo il legame con Edgardo perché non benedetto da Dio (come se fosse evangelico imporre forzatamente il matrimonio!). Colui che dovrebbe rappresentare la voce della saggezza appare sottomesso ai voleri del più forte, sordo e cieco di fronte al dolore di Lucia:

⁷¹ EMANUELE D'ANGELO, *Lucia di Lammermoor*, in *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, p. 27.

LUCIA

E me consigli?...

RAIMONDO

Di piegarti al destino.

LUCIA

E il giuramento?...

RAIMONDO

Tu pur vaneggi! I nuziali voti

Che il ministro di Dio non benedice

Nè il ciel, nè il mondo riconosce.

LUCIA

Ah! cede

Persuasa la mente...

Ma sordo alla ragion resiste il core.

RAIMONDO

Vincerlo è forza.

LUCIA

Oh sventurato amore!

RAIMONDO

Deh! T'arrendi, o più sciagure

Ti sovrastano, infelice...

Per le tenere mie cure,

Per l'estinta genitrice

Il periglio d'un fratello

Ti commova; e cangi il cor ...

O la madre nell'avello

Fremerà per te d'orror.

LUCIA

Taci... taci: tu vincesti...

Non son tanto snaturata.

RAIMONDO

Oh! qual gioia in me tu desti!

Oh qual nube hai disgombrata!...

Al ben de' tuoi qual vittima

Offri, Lucia, te stessa;

E tanto sacrificio

Scritto nel ciel sarà.

Se la pietà degli uomini

A te non fia concessa,

V'è un Dio, v'è un Dio, che tergere

Il pianto tuo saprà (II, I, 3).

A Lucia, che sottolinea il dissidio insanabile tra la sua mente e il suo cuore, Raimondo offre come unica possibilità la sottomissione, l'offerta di sé stessa in sacrificio e la fede compensatoria in un Dio consolatore degli oppressi: tematiche quanto mai manzoniane.

Nelle scene successive viene celebrato il matrimonio e, tra il generale sgomento, irrompe Edgardo. Osservando il libretto, colpisce la massiccia presenza di didascalie: la gestualità diventa fondamentale per esprimere il sovraccarico emotivo, soprattutto nei due protagonisti. Lucia è sempre più incapace di reggere la situazione e si esprime con frasi brevi, costruite a chiasmo («Io vado al sacrificio!... La mia condanna ho scritta!») ed ossimoriche («Io gelo ed ardo!»); poi stenta a profferire parola e la sua voce diventa «simigliante ad un gemito»; infine, risponde alla violenta imprecazione dell'amato, ricorrendo alla preghiera a Dio:

EDGARDO

(Gettando la spada, ed offrendo il petto a' suoi nemici.)
Trucidatemi, e pronubo al rito
Sia lo scempio d'un core tradito...
Del mio sangue bagnata la soglia
Dolce vista per l'empia sarà!...
Calpestando l'esangue mia spoglia
All'altare più lieta ne andrà!

LUCIA

(Cadendo in ginocchio.)
Dio lo salva... in sì fiero momento
D'una misera ascolta l'accento...
È la prece d'immenso dolore
Che più in terra speranza non ha...
È l'estrema domanda del core,
Che sul labbro spirando mi sta! (II, I, 6).

Le loro voci si uniscono a quelle degli altri personaggi e del coro in una suggestiva polifonia che conclude l'atto. Ogni gesto è ormai impossibile: tutto s'è bloccato in una dimensione prettamente interiore. La linea melodica tracciata dall'orchestra si completa con le sei voci dei cantanti che intonano ognuno una sestina di decasillabi che esprimono i loro intimi pensieri e sentimenti: il furore, l'offesa e la promessa di vendetta da parte di Enrico, di Arturo e di Normanno; l'eroismo del tradito Edgardo; la disperata preghiera di Lucia; la pietà di Raimondo ed Alisa. In un crescendo di tensione l'azione si blocca. Il librettista e il musicista preparano così la conclusione della vicenda che avviene nell'atto successivo.

Le prime due scene dell'ultimo atto sono ambientate nella torre di Wolferag, dove Edgardo riceve la visita di Enrico e, dopo una serie di accuse e offese reciproche, i due «mortal nemici» concordano di sfidarsi a duello l'indomani, all'alba, «fra l'urne gelide / Dei Ravenswood». L'intero atto si svolge nella notte, poche ore dopo il concitato matrimonio. È una notte di tempesta: «Il cielo è orrendamente nero; lampeggia, tuona, ed i sibili del vento si mescono coi scrosci della pioggia». Romanticamente, le perturbazioni della natura riflettono i turbamenti interiori dei personaggi, come canta dapprima Enrico («E il furor degli elementi / Rispondeva al mio furor!») e come concludono a due voci mentre «l'uragano è al colmo»: «Del tuono che mugge – del nembo che rugge / Più l'ira é tremenda, che m'arde nel cor». Ma, in effetti, ancora più terribile è la notte al castello, narrata nelle tre scene successive: mentre i festeggiamenti proseguono, Lucia impazzisce e muore.

Nel mondo del melodramma s'incontrano opere di per sé controintuitive o paradossali, per esempio *La muette de Portici*. Concepire un'opera lirica con protagonista una persona muta è una specie di sfida alle possibilità umane; per realizzarla, Auber-Scribe-Delavigne erano ricorsi alla pantomima, affidando il ruolo di Flanella ad un mimo o ad una ballerina, ed avevano così ottenuto un grande successo dal 1828 fino alla fine del XIX secolo. In epoca romantica, la letteratura e la poesia rimandano spesso alla sfera onirica e irrazionale e anche il melodramma dà voce a queste complesse dimensioni della psiche umana.⁷² Infatti, vengono rappresentate diverse scene di follia, per esempio nel *Pirata* (1827) e nella *Sonnambula* (1831) di Romani-Bellini, nell'*Esule di Roma* (1828) di Gilardoni-Donizetti, in *Anna Bolena* (1830) di Romani-Donizetti, nel *Furioso all'isola di San Domingo* (1833) di Ferretti-Donizetti. Nel 1835, con *Lucia di Lammermoor*, Cammarano e Donizetti creano la scena di pazzia che è diventata la più famosa del melodramma: Amina e Lucia esprimono cantando i loro stati di coscienza alterati, così che il massimo di irrazionalità è messo in scena con il massimo di rigore formale e di creatività artistica.

⁷² Cfr. ALBERT BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Cahiers du Sud, 1937.

Innanzitutto, è opportuno segnalare che, ancora una volta, il librettista e il compositore si allontanano notevolmente dal romanzo di Scott ed inventano completamente la scena del delirio. Scott aveva raccontato dettagliatamente l'evoluzione del malessere psico-fisico di Lucia, le cause estrinseche (un anno d'estenuante attesa e le continue vessazioni messe in atto da tutti i familiari, sobillati o pagati dalla madre) e i rimedi (l'intervento di una fattucchiera e poi di un reverendo) ed aveva creato un affresco della società scozzese, a sua volta malata d'ignoranza e superstizione, con sedicenti guaritori senza scrupoli e roghi alle streghe:

Da tanti lati assediata, ridotta quasi a disperazione, l'infelice Lucia cambiò affatto carattere, e cedendo alla forza de' patimenti e delle persecuzioni, divenne cupa e concentrata in se medesima. Ora nel silenzio ostinavasi, ora, cosa anche più contraria alla indole sua naturale, rispondea con forza, ed anche con ira a coloro che la tormentavano. Brevi e incoerenti divennero i suoi discorsi, e le macchie porporine che a quando a quando le animavano il volto, pallido per natura, la dimostravano in preda a quella che potrebbe chiamarsi febbre mentale. Intanto la sua magrezza crescendo ogni giorno, era indizio evidente dei danni che nel fisico soffriva [...]. Il cattivo stato di salute cui pervenne Lucia rendè ben tosto necessari i soccorsi di qualche persona meglio istruita degli ufizj d'infermiere che nol fosse alcuna delle cameriere di lady Asthon. La vecchia Ersilia [...] venne chiamata a tal ministero, nè senza possenti motivi la madre dell'infelice giovinetta diede preferenza ad una tal femmina. Costei, soprannominata la Medichessa del villaggio di Lammermoor, si era acquistata molta fama fra gl'ignoranti a motivo di varie guarigioni di cui le si dava merito soprattutto ne' casi di quelle malattie misteriose che sfidano l'arte del medico, e che i superstiziosi Scozzesi riguardavano come derivate da un sortilegio gettato sulla persona del paziente. I rimedj di cotesta femmina consistevano parte in erbe cotte di notte tempo sotto l'influsso di tale o tal altro pianeta, parte in formule di bizzarre parole, in segni e prestigi che talvolta produceano salutare effetto sull'immaginazione dell'infermo⁷³.

Dopo la festa di nozze, Scott aveva progressivamente reso invisibile Lucia, accennando appena alla breve fase di alienazione mentale. Assentatasi dal ballo mentre sua madre apriva le danze al posto suo, ella ricompariva dopo il tentato omicidio: ripiegata su sé stessa, con le spalle al muro, tra la cenere d'un camino, priva della parola e ridotta ad una dimensione più da animale che da persona. Poco dopo sarebbe morta, mentre il neo-sposo, ferito ma non ucciso, avrebbe trascorso in un altro paese il resto della vita:

Continuava il suono festevole degli stromenti, e i danzatori abbandonavansi alla gioia con tutto l'ardore che ispirano la giovinezza e la giocondità, quando un acutissimo grido interruppe d'improvviso la danza e la musica. Regnò immediatamente un profondo silenzio per tutta la sala. Ciascuno rimase immobile ove trovavasi, ed essendosi ripetuto il grido, il Colonnello Asthon afferrò un candelabro, e poiché sembravagli che il grido partisse dalla stanza assegnata ai due sposi, [...] si trasportò a quella volta [...].

Giunto alla porta della stanza, il Colonnello picchiò all'uscio chiamando e la sorella e Bucklaw, Un lungo e fievole gemito fu la risposta sola che ottenne; laonde non esitò ad aprire la porta. Ma un corpo estraneo postole dietro opponea qualche ostacolo, che nondimeno cedè facilmente al primo sforzo da lui fattosi per aprire. Entrati nell'appartamento, il primo oggetto che si parò loro innanzi fu il corpo di Bucklaw steso per terra, e nuotante nel proprio sangue [...].

«Ella lo ha ucciso, disse sommessamente il Colonnello a sua madre. Cercatela.» [...].

Ser Guglielmo, lady Asthon e i due parenti che gli avevano accompagnati, non vedeano sul letto nuziale Lucia, e nè manco a primo aspetto la scorgeano nella stanza, non essendovi altra porta fuor quella d'ond'erano entrati, e che aveano trovata chiusa, incominciarono a paventare si fosse lanciata dalla finestra. Ma un d'essi facendo più attente indagini per ogni angolo, osservò qualche cosa di bianco entro al vano di un grande e antico camino ed era la sciagurata giovinetta giacente o piuttosto aggruppata in mezzo alle ceneri a guisa di un lepre nella sua cova. I capelli di lei scarmigliati, le vesti lacere e intrise di sangue, gli occhi immobili e scintillanti, ogni suo lineamento da violente convulsioni alterato, offerivano i sintomi di un delirio pervenuto al massimo grado. Poiché s'accorse che l'aveano scoperta, digrignò i denti, mise spaventevoli grida, e compose in atto minaccevole, e facendo gesti da ossessa, le mani sue insanguinate [...].

⁷³ GAETANO BARBIERI, *La promessa sposa di Lammermoor o Nuovi racconti del mio ostiere*, pp. 144, 149.

Tremende convulsioni si succedettero l'una all'altra e la morte le terminò senza ch'ella avesse potuto dire una sola parola atta a chiarire i motivi, o le circostanze della tremenda catastrofe occorsa⁷⁴.

Cammarano e Donizetti danno visibilità alla follia. Il poeta immagina le parole, il musicista ne scrive la musica. Una scommessa audace, vinta magistralmente.⁷⁵ Da dove abbia tratto ispirazione Cammarano è difficile stabilirlo con precisione. In ambito teatrale, i precedenti più noti erano Shakespeare (*Macbeth*, *Re Lear*) e Silvio Pellico (*Iginia d'Asti*). In ambito medico, nel 1830 era apparsa l'edizione italiana del *Trattato medico-filosofico sopra l'alienazione mentale* di Filippo Pinel, già pubblicato in Francia nel 1800. Il merito di Cammarano risulta in ogni caso notevole, poiché le parole di Lucia seguono «le logiche del delirio»⁷⁶ che sarebbero state individuate scientificamente alcuni decenni più tardi. Innanzitutto, nel monologo di Lucia scompaiono le coordinate spazio-temporali e vengono sovrapposti i tempi e i luoghi: il passato, il presente e il futuro si fondono in un istante dilatato che racchiude in sé i ricordi e le speranze. Inoltre si dissolve la realtà oggettiva, sostituita dai desideri repressi e da una dimensione interiore talmente intensa da imporsi essa sola come assoluta: Edgardo è percepito come sposo per l'eternità. Infine, ricompaiono alcuni oggetti premonitori e simbolici: la fonte e il fantasma, l'altare, gli incensi e i vari elementi del rito nuziale. I versi hanno lunghezza variabile, per lo più sono liberi, ma talora presentano rime interne o bacciate ed assonanze; la sintassi è semplice, con prevalenza di frasi brevi e paratassi, con moltissime esclamazioni. I frequenti puntini di sospensione allentano i legami logici, dilatano la dimensione fonica ed espressiva, ma il senso del discorso non viene mai annullato. La musica è co-protagonista, con echi e rimandi che riflettono il canto. Nella partitura originaria il ruolo da solista è concepito per la glassarmonica, ma la direzione del Teatro di San Carlo chiede a Donizetti di sostituire quello strumento, a causa di dissapori sorti con il musicista Pezzi, che è l'unico capace di esibirsi con l'armonica a bicchieri. Donizetti riscrive allora la parte, affidandola al flauto e tuttora viene per lo più eseguita in questa versione. L'intrecciarsi della voce del soprano con il suono del flauto che intona le stesse note sembra creare una realtà parallela, rendendo ancora più drammatica la scena. L'interrompersi e il trasformarsi della linea melodica rafforzano il senso di spaesamento e di perdita di sé della protagonista.

Già in altre opere Donizetti aveva creato scene di follia e nell'*Esule di Roma* era riuscito a delineare «un ritratto particolareggiato di una mente in delirio».⁷⁷ Sebbene sia doloroso pensare che egli stesso, a soli cinquant'anni, avrebbe concluso la sua vita in uno stato di ottundimento mentale, la scena della follia di Lucia è straordinaria:

LUCIA

Il dolce suono
Mi colpì di sua voce!... Ah! quella voce
M'è qui nel cor discesa!...
Edgardo! Io ti son resa:
Fuggita io son da' tuoi nemici... – Un gelo
Mi serpeggia nel sen!... trema ogni fibra!...
Vacilla il piè!... Presso la fonte, meco
T'assidi alquanto... Ahimè!... sorge il tremendo
Fantasma e ne separa!...
Qui ricovriamci, Edgardo, a piè dell'ara...
Sparsa è di rose!... Un'armonia celeste
Di', non ascolti? – Ah l'inno
Suona di nozze!... Il rito

⁷⁴ GAETANO BARBIERI, *La promessa sposa di Lammermoor o Nuovi racconti del mio ostiere*, pp. 209, 213.

⁷⁵ Cfr. GIOVANNI MORELLI, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in LORENZO BIANCONI (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna, 1986, p. 427.

⁷⁶ Cfr. REMO BODEI, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Bari, Laterza, 2002.

⁷⁷ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 41.

Per noi, per noi s'appresta... Oh me felice!
 Oh gioia che si sente, e non si dice!
 Ardon gl'incensi... splendono
 Le sacre faci intorno!...
 Ecco il ministro! Porgimi
 La destra... Oh lieto giorno!
 Alfin son tua, sei mio!
 A me ti dona un Dio...
 Ogni piacer più grato
 Mi fia con te diviso...
 Del ciel clemente un riso
 La vita a noi sarà! (II, II, 5).

Edgardo, che è all'oscuro di tutto ciò, durante la notte viene tuttavia assalito dall'impulso di morte. Se nel corso del colloquio con Enrico aveva promesso vendetta, poche ore più tardi il suo stato d'animo è cambiato. Recatosi sulle tombe di famiglia, si rivolge ai suoi avi come se egli stesso fosse già più vicino ai morti che ai vivi, e medita di lasciarsi vincere dal «nemico acciaro». In preda allo sconforto e alla gelosia, suppone che Lucia sia felice insieme al marito (lo stesso atteggiamento di Manrico nel finale del *Trovatore*) e dà voce alla sua solitudine con un'iperbole: «l'universo intero / È un deserto per me senza Lucia!». Con un'ambientazione tipica della poesia sepolcrale (Ossian-Cesarotti, Foscolo), egli rappresenta l'eroe romantico dall'animo appassionato e dal destino avverso. Non appena ha terminato la sua invocazione all'amata («Rispetta almen le ceneri / Di chi moria per te»), una processione avanza dal castello, intonando un canto funebre. Alla sua domanda: «Di chi mai, di chi piangete?», il coro risponde: «Di Lucia [...]. / Fur le nozze a lei funeste... / Di ragion la trasse amore... / S'avvicina all'ore estreme / E te chiede... per te geme...». Edgardo si precipita al castello, ma è troppo tardi. Sulla soglia incontra Raimondo che gli rivela la tragica verità: «Ove corri sventurato? / Ella in terra più non è». Di nuovo il libretto presenta numerose didascalie, così da scandire i gesti e gli stati d'animo: «Edgardo si caccia disperatamente le mani fra' capelli, restando immobile in tale atteggiamento, colpito da quell'immenso dolore che non ha favella. Lungo silenzio». Infine si rivolge all'amata, invocando l'unione in cielo:

EDGARDO
 Tu che a Dio spiegasti l'ali,
 O bell'alma innamorata,
 Ti rivolgi a me placata...
 Teco ascenda il tuo fedel.
 Ah! se l'ira dei mortali
 Fece a noi sì lunga guerra,
 Se divisi fummo in terra,
 Ne congiunga il Nume in ciel.
 Io ti seguo... (II, II, s.u.).

L'opera si conclude così, ma il suo «terribile», «esecrabile vero» continua a splendere: *Lucia di Lammermoor* è tuttora tra le opere più rappresentate al mondo.

Se i rapporti amorosi fanno parte dell'esperienza umana probabilmente dalle origini, o per lo meno da quando esiste l'homo sapiens (170.000 anni fa), essi si declinano diversamente secondo i tempi e i luoghi. Nel XXI secolo i matrimoni imposti dai genitori esulano dalle consuetudini della cultura occidentale e sono considerati lesivi dei più elementari diritti umani. Al contrario, essi sono ancora praticati in vari paesi asiatici ed africani, persino nelle relative comunità immigrate in Occidente. Ma poiché i giovani, e in particolar modo le ragazze, entrando in contatto con i più moderni valori e stili di vita dei coetanei e delle coetanee, talora si oppongono alle pretese dei genitori, accade che i dissidi

familiari sfocino in tristi episodi di cronaca: fughe d'amore finite in tragedie, ragazze uccise dai parenti dopo riti tribali di espiazione e difesa dell'onore. Per gli Europei - che, consapevolmente o inconsapevolmente, hanno introiettato i principi propugnati dall'Illuminismo e dal Romanticismo - tali comportamenti risultano oggi inaccettabili, ma spesso si dimentica che fino a poco meno di un secolo fa, i matrimoni di convenienza erano la norma in Europa.

Piuttosto, oggi s'assiste ad una incompetenza affettiva dovuta in parte al contrasto tra i veloci cambiamenti introdotti socialmente e i tempi lunghi che psicologicamente sono necessari per adeguarvisi. L'emancipazione femminile, che è stata conquistata con oltre un secolo di lotte, viene tuttora vissuta come un'umiliazione da molti uomini che, apparentemente rispettosi, si rivelano talora talmente insofferenti degli spazi di libertà delle loro spose o compagne da mettere in atto comportamenti persecutori o violenti: stalking, sfregi, femminicidi. L'educazione affettiva ed emotiva è ancora oggi scarsa e superficiale. Il principio delfico del "conosci te stesso" e quello nietzschiano del "diventa quello che sei" sono raramente praticati, la gestione dei propri sogni e delle proprie passioni rimane in molti casi precaria e difficoltosa. *Lucia di Lammermoor*, con la sua forza espressiva e la profondità d'indagine nella sfera emotiva, può fornire stimoli alla riflessione estremamente interessanti ed educativi.

Nell'anno scolastico 2022-2023 Francesco Micheli (regista e direttore artistico del Donizetti Opera) e Alberto Pellai (medico, psicoterapeuta, ricercatore e scrittore) hanno proposto alle scuole superiori *Lucia Off*: laboratori per studenti, genitori ed insegnanti che, a partire dall'opera donizettiana, mirano a ricostruire un dialogo costruttivo con i ragazzi, oltre che a riscoprire il prezioso patrimonio operistico. Un simile approccio al melodramma potrebbe essere di grande valore educativo e culturale sia per le giovani che per le giovanissime generazioni.

4.8 *Belisario: eroismo di padre e dedizione di una «sovrumana figlia»*

Nelle intenzioni di Cammarano, *Belisario* avrebbe dovuto essere il biglietto da visita per entrare nel mondo dei librettisti. È il primo libretto da lui composto. Lo sceglie autonomamente, senza le pressioni di impresari o musicisti. Alcune domande sorgono spontanee: perché decide di partire proprio da lì? Quali precedenti omonime opere teatrali o letterarie potrebbero averlo influenzato? Quali tratti del personaggio storico lo colpiscono? In che misura rispetta il "vero storico" nella creazione del "vero poetico"? E ancora: in quanto opera prima, come appare il libretto dal punto di vista dello stile e della struttura drammatica? Rispetto ai lavori successivi, sono riscontrabili delle costanti significative e caratteristiche della personalità dell'autore? L'analisi dell'opera permetterà di trovare adeguate risposte.

Fin dall'Antichità, Belisario (500-565) è stato il simbolo dell'uomo onesto, perseguitato da una sorte avversa e ingiustamente punito da un sistema di potere corrotto. La sua grandezza come generale gli procura le invidie di diversi ufficiali che tramano contro di lui e lo mettono in cattiva luce alla corte di Giustiniano. Accusato di tradimento e sottoposto a vari processi, egli è sempre scagionato, ma infine viene punito. Nella letteratura, nel teatro e nell'arte, la sua statura morale, il valore delle sue imprese e il suo triste destino sono stati celebrati sia in età antica che medievale e moderna⁷⁸. Il primo a raccontare la sua storia è Procopio, suo consigliere e segretario durante le guerre contro i Persiani, i Sasanidi e i Vandali, nei libri dedicati alle *Guerre di Giustiniano*. In seguito, negli *Anecdota* o *Storie Segrete*, Procopio narra episodi più strettamente personali, incentrati principalmente su Giustiniano e la moglie Teodora, Belisario e la moglie Antonina. Se nei resoconti di guerra emergono principalmente i meriti militari del generale, nel testo successivo prevalgono le crudeltà, i tradimenti

⁷⁸ Cfr. FRANCESCO COTTICELLI, "Belisario". *Appunti di una storia teatrale*, «Il Risorgimento», 66/1, 2019, pp. 72-92.

e le meschinità compiute o subite da quei quattro personaggi. La veridicità delle *Storie Segrete* è stata messa in dubbio dagli storici, che tuttavia ritengono che - almeno in parte - le vicende narrate corrispondano a verità, poiché se ne trovano riscontri anche in altre fonti. In apertura di entrambi i testi, l'autore dichiara le motivazioni e i principi che lo hanno guidato durante la scrittura. Nelle *Guerre* afferma:

Procopio di Cesarea ha qui narrato le guerre che Giustiniano, imperatore dei Romani, condusse contro i Barbari sia d'Oriente che d'Occidente, riferendo con esattezza come si sono svolti i fatti in ciascuna di esse: perché non succeda che imprese così straordinarie, passando il tempo senza che se ne faccia menzione, cadano in oblio e restino del tutto ignorate. Egli ritiene, al contrario, che il loro ricordo sia di grande interesse e utilità non solo per i suoi contemporanei, ma anche per i posteri [...].

L'autore è poi convinto di essere, proprio lui, la persona più indicata a scrivere questa storia, soprattutto per il fatto che, nella sua qualità di consigliere del generale Belisario, gli è accaduto di essere testimone oculare di quasi tutti gli avvenimenti narrati. E siccome egli è del parere che, mentre all'oratore occorre l'ornamento delle belle parole e al poeta l'invenzione delle immagini, lo storico invece non può allontanarsi dalla nuda verità, perciò non ha mai taciuto nemmeno gli errori commessi anche da qualcuno dei suoi più intimi amici, ma ha riferito tutti i fatti precisamente come ognuno li ha compiuti, o bene o male.⁷⁹

Le *Storie Segrete* iniziano, invece, con le seguenti parole:

Ciò che è sinora accaduto alla stirpe romana nelle guerre io l'ho raccontato, per quanto ho potuto, collegando tutta l'esposizione dei fatti con i debiti tempi e luoghi; ma d'ora innanzi non procederò nel modo suddetto, poiché qui si narrerà quanto è avvenuto all'impero romano nel suo complesso. Di molti fatti riferiti nei libri precedenti, sono stato costretto a tacere le cause, e il motivo è che non si poteva riferirne debitamente, vivendone ancora i responsabili. Non potevo occultarmi al gran numero degli informatori; scoperto, non sarei scampato a morte atroce; né potevo riporre fiducia nei più intimi tra i congiunti. E dunque, si dovrà segnalare in questa sede quanto sinora è rimasto sottaciuto, e del pari le cause di quanto esposto nei libri precedenti [...]. Non mi sottrarrò comunque a sì gravoso compito, poiché confido che le mie parole non suoneranno a vuoto. Gli uomini d'oggi, testimoni assai bene informati dei fatti in questione, saranno per il tempo avvenire garanzia bastevole della mia affidabilità [...]. A spingermi a scrivere questa storia è stata la considerazione che per i tiranni del futuro sarà chiara la non impossibilità d'essere puniti per le loro malefatte - ciò che è accaduto anche a questa gente. Veder poi registrate per sempre le proprie azioni e la propria indole, forse varrà a renderli meno pronti al male.⁸⁰

I meriti militari di Belisario sono ovunque riconosciuti: Dante lo cita nel sesto canto del *Paradiso* («Ed al mio Belisar commendai l'armi, / cui la destra del ciel fu sì congiunta, / che segno fu ch'i' dovesse posarmi»⁸¹), il maestoso mosaico della Basilica di San Vitale a Ravenna lo colloca alla destra di Giustiniano. Veri sono anche gli intrighi di corte miranti a screditarlo agli occhi dell'imperatore. Dal punto di vista personale, la moglie Antonina gli è ripetutamente infedele e ha come amante persino il figlio adottivo Teodosio. Inoltre, Belisario e Antonina hanno effettivamente una figlia di nome Giovanna ed allevano insieme Fozio, nato dal precedente matrimonio di lei. Ma se tutto questo corrisponde a realtà, un alone di leggenda ha avvolto il personaggio nel corso dei secoli. Ripetutamente sono stati realizzati quadri, affreschi, incisioni, bassorilievi che lo rappresentano cieco e mendicante. Sul finire del XVIII secolo Jean-François Pierre Peyron, François-André Vincent, François Gérard e Jacques-Louis David (per citare solo i nomi più famosi) gli hanno dedicato tele suggestive che celebrano la sua sorte avversa e, contemporaneamente, condannano l'ingratitude di chi detiene il potere. Gli storici, però, ritengono invenzioni di fantasia sia la cecità che la vita d'elemosina.

⁷⁹ PROCOPIO DI CESAREA, *Le guerre. Persiana, vandalica, gotica*, Milano, Res Gestae, 2017, pp. 7-8.

⁸⁰ PROCOPIO DI CESAREA, *Storie segrete*, Milano, Rizzoli, 2022, pp. 37, 39, 41.

⁸¹ *Par.*, VI, 25-27.

In ambito teatrale e letterario, Belisario è stato riproposto più volte nel corso dei secoli. Tra Seicento ed inizio Ottocento si possono ricordare una decina di opere di rilievo pubblicate:

Belisarius: commedia di Jakob Bidermann (München, 1607);

El exemplo mayor de la desdicha: commedia di Antonio Mira de Amescua (Granada, 1625);

The life and history of Belisarius, who conquered Africa and Italy, with an account of his disgrace, the ingratitude of the Romans, and a parallel between him and a modern hero: romanzo storico di John Oldmixon (London, 1713);

Belisarius: dramma di William Philips (London, 1724);

Belisario: tragicommedia di Carlo Goldoni (Venezia, 1734);

Bélisaire: romanzo storico-filosofico di Jean-François Marmontel (Paris, 1767);

Belisarius: A Tragedy: di Margaretta Faugères (New York, 1795);

Belisar: tragedia di Eduard von Schenk (München, 1826);

Belisario: tragedia di Luigi Marchionni (Napoli, 1830).

In tutte queste opere ritornano alcune costanti, ma è interessante considerare le variabili che, di volta in volta, si presentano. Per esempio, la commedia del drammaturgo spagnolo Antonio Mira de Amescua - *El ejemplo mayor de la desdicha* - già dal titolo, mette in luce la sfortunata sorte del protagonista e, dall'inizio alla fine, pone in secondo piano la sua grandezza morale e militare. A differenza di quanto raccontato da Procopio, Belisario viene rappresentato come un uomo infedele che, innamoratosi dell'imperatrice Teodora, è condotto alla rovina da tale peccaminosa passione. Al contrario, sua moglie Antonia, che è tradizionalmente nota come infedele e intrigante, viene qui delineata come una moglie fedele e pronta a perdonare. Antonio Mira de Amescua è un rappresentante del *Siglo de Oro* della letteratura spagnola, è stato allievo di Lope de Vega, nel 1601 era stato ordinato sacerdote ed era poi diventato cappellano della casa reale di Granada. La sua vasta produzione comprende drammi di contenuto biblico e religioso. Coerentemente con il rigore professato nell'epoca della Controriforma, nel suo dramma su Belisario presenta le sventure come punizioni divine delle colpe commesse dagli uomini e la maggiore sventura è accondiscendere alle passioni: questo pare essere il principale insegnamento che la commedia dovrebbe trasmettere.

Tutt'altra impostazione ha la tragicommedia *Belisario* di Carlo Goldoni, andata in scena nel 1734 al Teatro San Samuele di Venezia. L'opera, composta in versi endecasillabi e strutturata in cinque atti, segna l'inizio della carriera dell'autore, che nei *Mémoires* dichiara:

C'était mon début, et il ne pouvait être ni plus brillant ni plus satisfaisant [...]. Mes héros étaient des hommes, et non pas des demi-dieux ; leurs passions avaient le degré de noblesse convenable à leur rang, mais ils faisaient paraître l'humanité telle que nous la connaissions, et ils ne portaient pas leurs vertus et leurs vices à un excès imaginaire [...]. En voyant la supériorité qu'avait ma pièce sur les farces et sur les puérités ordinaires des comédiens, ils auguraient de ce premier essai une suite qui aurait pu donner de l'émulation, et frayer le chemin à une réforme du théâtre italien.⁸²

I personaggi di quest'opera sono sei: Giustiniano e la moglie Teodora, Belisario (capitano delle armate) e Narsete (capitano delle guardie), Filippo (principe d'Antiochia e nipote di Teodora), Antonia (dama di corte). Belisario e Antonia non sono sposati; si amano, ma vengono ingannati e tirannicamente separati da Teodora, che si è innamorata di Belisario. Questi, però, rimane fedele sia al suo imperatore che alla sua promessa sposa e rifiuta le lascive profferte dell'Imperatrice. Teodora, mossa da desiderio di vendetta, racconta al marito una situazione rovesciata, cioè accusa Belisario di aver cercato di sedurla. Giustiniano dapprima rimane incredulo, ma viene poi convinto da una serie di false prove e ordina che il generale venga accecato, così da punire la sua *concupiscentia oculorum*. Alla fine, Narsete e Antonia rivelano all'Imperatore la verità e lui riabilita l'eroe, irreparabilmente cieco. Anche questa figura di Belisario è poco coerente con quella offerta da Procopio e risulta essere in buona parte inventata. Nelle *Memorie* Goldoni sottolinea gli aspetti innovativi dell'opera e gli

⁸² CARLO GOLDONI, *Mémoires*, Paris, Ponthieu, 1822, p. 152.

elementi anticipatori della sua futura riforma teatrale: l'abbandono delle ridicole banalità puerili, la scelta del realismo e di rappresentazioni che permettano al pubblico di immedesimarsi con i personaggi che agiscono sul palcoscenico. Oltre a ciò, si potrebbe segnalare la vicinanza alle idee illuministe: il senso civico di Belisario (che dall'inizio alla fine offre tutto sé stesso per il bene dello stato), la condanna delle passioni come perturbatrici dell'integrità morale e della corretta capacità di ragionare, le considerazioni sulla giustizia, la condanna del potere assoluto del sovrano e l'elogio di un monarca illuminato. A tale proposito, particolarmente significativo è il monologo di Giustiniano all'inizio del terzo atto:

Oh numi!
Di quanto peso caricate mai
Della terra i monarchi! Oh quanto riesce
Difficil cosa il maneggiar sul trono
Le bilance d'Astrea! Spogliar si deve
D'ogni passion chi regna, e a spose e a figli,
e ad amanti, e nemici esser eguale.
Né basta ancor. Chi assicurar ci puote
Da gli inganni del mondo? I rei ministri
Oh quante volte con studiate frodi
Fan tradir la giustizia al re tradito!⁸³ (III, 1).

In seguito, è Narsete ad elencare con rammarico le miserie degli esseri umani:

Misera umanità! L'uomo infierisce,
e la donna è crudel contro la donna?
Ah Teodora crudel, e delle belve
Ragionevole men, e più feroce!
Più di libica selva il cuor umano
Carco è de' mostri, ed oh! che mostri orrendi:
invidia, gelosia, sdegno, vendetta,
odio, interesse, ambizion, superbia.
Ma il più crudel, ma il più possente è amore.
Amor è quel che di Teodora in seno
Tanti mali produsse (III, 9).

Infine, nella conclusione emerge nettamente la superiorità morale di Belisario rispetto a tutti gli altri personaggi:

GIUSTINIANO
[...] Giustiniano
Or tuo vassallo ad obbedir sia il primo.
Facciasi il tuo volere, e se tu il brami,
Viva Teodora, ma in Antiochia vada;
Né più vegga il mio volto.
[...]
Oh quanto parleran le storie un giorno
Della virtù di Belisario! Ah temo,
Che di mia crudeltà parlino ancora!
BELISARIO
Non lo temer. Diran che fosti giusto
Una colpa a punir per tante false
Prove creduta. Sì, diran ch'io fui

⁸³ CARLO GOLDONI, *Belisario*, in *Raccolta completa delle commedie*, Tomo LXV, Venezia, Antonelli, 1831, p. 38.

Innocente nel cor, ma reo nel volto.
Le balance d'Astrea chi regge in mano
Non penetra nel cor, e sempr'è giusto
Colui che delle leggi usa il rigore (V, s.u.).

Il *Belisario* goldoniano si conclude con un deferente omaggio tributato al creatore della prima raccolta di leggi scritte, il *Corpus Iuris Civilis*, rimasto alla base del diritto comune europeo dal VI secolo fino agli inizi del XIX, quando viene in parte sostituito dal codice napoleonico. Le parole ed il comportamento del generale sono esaltati da Goldoni come esempi di straordinaria umanità e saggezza: l'odio e il rancore non hanno messo radici nel suo animo, l'imperatore - pentito ed ammirato - si dichiara suo vassallo ed ascolta i suoi saggi consigli. La tragicommedia si chiude con un'affermazione risoluta: chi applica le leggi è sempre giusto. Se ne deduce che le peggiori ingiustizie corrispondono agli arbitri e alla tirannia dei potenti.

Quest'insegnamento e quest'ultima scena hanno delle analogie in *Bélisaire*, il romanzo storico-filosofico di Jean-François Marmontel, pubblicato a Parigi nel 1767. Quando l'autore inizia a scrivere quest'opera, è già membro dell'Académie française, teme (erroneamente) di essere prossimo alla fine dei suoi giorni e vuole lanciare un messaggio ai posteri: esprime dunque le sue idee con particolare libertà ed audacia. L'opera, in realtà, gli dà grande notorietà ma gli causa anche gravi problemi, poiché scatena una forte polemica, con l'opinione pubblica, gli intellettuali e le autorità schierati in parte a favore e in parte contro al testo. Particolarmente criticato è il capitolo XV del libro, che teorizza la necessità della tolleranza religiosa, del deismo e dei monarchi illuminati. Contro di esso prendono posizione la Facoltà di Teologia della Sorbona e l'arcivescovo di Parigi Christophe de Beaumont: il 31 gennaio 1768 il libro viene ufficialmente censurato.

Quanto alla struttura narrativa, *Bélisaire* è suddiviso in sedici capitoli. Nella prima edizione, posto sulla copertina, al di sotto del titolo, appare una citazione dal *De Providentia* di Seneca: «Non miror, si quando impetum capit (Deus) spectandi magnos viros, collectantes cum aliquâ calamitate⁸⁴», ovvero: «Non mi stupisco se talvolta Dio si compiace di guardare gli uomini virtuosi combattere con qualche avversità». Nel corso del testo la dimensione morale, gli insegnamenti stoici e i rimandi a Seneca ritornano più volte. Nella prefazione l'autore dichiara di seguire Procopio limitatamente alle *Guerre di Giustiniano*, non per le *Storie Segrete* (che ritiene troppo volgari per essere di tale autore):

J'ai suivi fidèlement l'histoire, & Procope a été mon guide. Mais je n'ai eu aucun égard à ce libelle calomnieux, qui lui est attribué, sous le titre d'*Anecdotes*, ou d'*Histoire Secrete*. Il est pour moi de toute évidence que cet amas informe d'injures grossieres & de faussetés palpables, n'est point de lui, mais de quelque Déclamateur aussi mal adroit que méchant [...] Je n'ai donc vu Procope que dans son histoire authentique. C'est-là que je l'ai consulté; c'est-là que j'ai pris le caractère de mon Héros, sa modestie, sa bonté, son affabilité, sa bienfaisance, son extrême simplicité, sur-tout ce fond d'humanité qui étoit la base de ses vertus, & qui le faisoit adorer des peuples.⁸⁵

Marmontel inizia il suo racconto a partire dagli ultimi anni di vita di Giustiniano ("Dans la vieillesse de Justinien"), creando un sottinteso parallelo con l'anziano Luigi XV (re di Francia dal 1715 al 1774). Il personaggio di Belisario appare fin dal primo capitolo; è già cieco, cammina accanto ad un ragazzo ed incontra casualmente dei giovani tra i quali Tiberio, che parla con lui e rimane sorpreso dalla sua mitezza. L'indomani Tiberio convince Giustiniano a recarsi in visita in incognito dal vecchio generale, per potersi così rendere conto della sua statura morale. Nei giorni successivi Giustiniano e Tiberio si recano ripetutamente nella casa di campagna di Belisario, presentandosi come padre e figlio; dialogano con lui, spaziando dalla politica alla religione e alla morale. Il capitolo XV sembra un saggio in difesa della tolleranza religiosa e della ragionevole magnanimità di chi detiene il potere. Come nel finale della tragicommedia goldoniana, l'imperatore capisce d'aver sbagliato, si vergogna dell'ingiusta condanna inflitta al suo devoto condottiero, nonché fedele servitore dello stato; l'ascolta

⁸⁴ SENECA, *De Providentia*, 2,9 in JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Bélisaire*, Paris, Merlin, 1767.

⁸⁵ JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Bélisaire*, pp. I, IX.

ammirato, apprendendo da lui cosa sia la giustizia e in cosa consista l'arte di governare lo stato. Infine gli rivela la propria identità e gli chiede scusa, abbracciandolo con affetto e stima.

O vertu, quel est ton pouvoir ! Un pauvre aveugle, du fond de sa misere, imprime le respect aux Rois ! Désarme les mains des barbares ! & rompt les chaînes de celui... Gran Dieu ! Si l'univers voyoit ma honte !... Ah ! ce seroit encore un châtement trop doux [...]. O mon cher Bélisaire ! Ce maître injuste, ce tyran barbare, qui vous a fait crever les yeux, & qui vous a réduit à la mendicité, c'est lui, c'est lui qui vous embrasse [...]. Oui mon ami, mon défenseur, oui le plus vertueux des hommes, c'est moi qui ai donné au monde cet horrible exemple d'ingratitude & de cruauté. Laissez-moi subir à vos pieds l'humiliation que je mérite [...]. Non, grand Prince, un moment de surprise ne doit pas vous ôter l'estime de vous-même, & le courage de la vertu. Que votre ame flétrie & consternée se relève au souvenir de tout le bien que vous avez fait aux hommes, avant ce malheureux moment. Bélisaire est aveugle ; mais vingt peuples par vous sont délivrés du joug des barbares [...]. Bélisaire est aveugle ; mais il vous le pardonne ; & si vous croyez devoir expier encore le mal que vous lui avez fait, voyez combien cela vous est facile. Ah ! remplissez un seul des vœux que je fais pour le bonheur du monde, & je suis trop dédommagé.⁸⁶

L'impostazione complessiva e le tematiche dell'opera ricordano i dialoghi platonici ed in particolare *La Repubblica*; i Philosophes prendono pubblicamente posizione per difenderla. Voltaire, che ha pubblicato il suo *Traité sur la tolérance* nel 1763, definisce il capitolo XV "le Catéchisme des Rois"⁸⁷ e consiglia all'amico Marmontel di inviare una copia del libro a diversi sovrani europei (Federico II di Prussia, Caterina di Russia, Stanislao II di Polonia e altri). Tutti lo apprezzano; Maria Teresa d'Austria lo definisce "Bréviaire des Souverains"⁸⁸. Nel 1767 Voltaire pubblica il romanzo filosofico *L'Ingénu* e nel capitolo XI cita espressamente il *Bélisaire* di Marmontel. Il compositore André Grétry propone allora a Marmontel una collaborazione e il 20 agosto 1768 va in scena al Théâtre-Italien *Huron*: un'opéra-comique ispirata all'*Ingénu*, con musica di Grétry e libretto di Marmontel. Negli anni successivi *Bélisaire* continua a circolare in Francia e in Europa, fornisce lo spunto per varie rappresentazioni teatrali e costituisce il testo di riferimento per molti autori.

Margaretta Faugères, per esempio, non dichiara quale sia la fonte della sua tragedia *Belisarius*, pubblicata a New York nel 1795, ma si direbbe che tante affinità con il romanzo di Marmontel non possano essere casuali. Anche la sua tragedia inizia con Belisario già cieco e vecchio, accompagnato da un ragazzo verso la sua casa di campagna; giunta la sera, chiede ospitalità a dei giovani riuniti a cena e intenti a conversare; fattosi riconoscere, rivela grande saggezza, viene in seguito raggiunto da Giustiniano in incognito che, dopo aver ascoltato le sue parole di costante affetto e fedeltà all'imperatore, s'inchina ai suoi piedi, si vergogna della punizione inflittagli e gli chiede perdono. L'autrice, figlia della poetessa Ann Eliza Bleecker, è un'ammiratrice degli Illuministi e della Rivoluzione Francese. Nonostante la sua origine aristocratica, propugna ideali di democrazia, di eguaglianza e di giustizia sociale, pubblica articoli contro la pena di morte e la schiavitù. Il suo Belisario è un uomo mite, che ha combattuto per necessità, per cacciare gli invasori e ristabilire la pace («Ah! bless'd is he / If his choice melody be ne'er disturb'd / By the death-breathing trumpet's woeful tone»)⁸⁹. Similmente a sua figlia Julia, Belisario è riflessivo ed esprime con sincerità e coraggio le sue idee («No, 'tis no mania that directs my tongue; / It is proud Reason, who, defying danger, / Dares lift her angel voice, and trumpet forth / The cruelties of power»)⁹⁰. Inoltre, egli è assolutamente innocente, pronto a perdonare, fedele al sovrano e disposto ad ogni sacrificio per il bene dello stato («Unshaken fealty toward his sovereign / Is the best virtue Belisarius owns [...]. Is BELISARIUS / My subject once so loyal, still the same? / Oh! is he innocent? / are his hands pure?

⁸⁶ JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Bélisaire*, pp. 258, 270.

⁸⁷ JOHN RENWICK (sous la direction de), *Jean-François Marmontel: correspondance*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 1974, T1, p. 178.

⁸⁸ JOHN RENWICK (sous la direction de), *Jean-François Marmontel: correspondance*, p. 142.

⁸⁹ MARGARETTA FAUGÈRES, *Belisarius: A tragedy*, New-York, Swords, 1795, p. 31.

⁹⁰ MARGARETTA FAUGÈRES, *Belisarius: A tragedy*, p. 38.

[...] Kindness unlook'd for! o'er each cruel act / The hand of love casts an excusing veil»⁹¹. Oltreoceano, la tragedia *Belisarius* raggiunge il successo e dà notorietà a Margaretta Faugères.

La famiglia Cammarano, che da anni vive di teatro, potrebbe ignorare tutto ciò? Il drammaturgo Filippo, zio di Salvatore, che ha tradotto in napoletano molte commedie goldoniane, ha forse fornito uno spunto al nipote, parlandogli dell'opera d'esordio dell'innovatore del teatro italiano? Il materiale documentario oggi disponibile non permette di rispondere con certezza a queste domande, ma è probabile che la decisione di iniziare a scrivere un libretto su Belisario sia dettata dalla consapevolezza del valore simbolico assunto dal personaggio storico col passare dei secoli.

Nel 1830 l'attore e drammaturgo Luigi Marchionni (lo stesso che dieci anni prima aveva lanciato *La figlia dell'esiliato, ossia Otto mesi in due ore*) presenta al Teatro dei Fiorentini la tragedia *Belisario*. Nell'*Avvertimento* posto in apertura del libretto si legge: «dichiaro di aver imitata la mia da Holbein»⁹². Il drammaturgo austriaco Franz Ignaz Holbein (1799-1855) aveva raccolto le sue composizioni in due volumi tuttora consultabili: *Neuestes Theater* e *Dilettantenbühne*. In essi non compare alcuna tragedia che alluda a Belisario, come già hanno segnalato John Black⁹³ e Luca Zoppelli⁹⁴. Evidentemente, il nome "Holbein" è errato e la tragedia di riferimento di Marchionni è *Belisar* di Eduard von Schenk, che in effetti appare molto simile ed esalta la figura della figlia dell'eroe, Irene.

Il libretto di Marchionni ha come esergo due citazioni dal *De Providentia* di Seneca: «Ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo Deus. Ecce par Deo dignum, Vir fortis cum mala fortuna compositus» e «Non miror, si quando impetum capit (Deus) spectandi magnos viros, colluctantes cum aliqua calamitate»⁹⁵. La prima può tradursi: «Ecco uno spettacolo degno d'essere guardato da un Dio intento alla sua opera. Ecco un uomo simile a un dio, un uomo forte unito per natura ad una sorte sventurata». La seconda è identica a quella di Marmontel. Anche in questo caso non viene specificata la fonte primaria, ma può essere casuale l'identità?

Ciò che è certo è che Cammarano rielabora la tragedia di Marchionni, poiché lui stesso lo ammette nella prefazione apparsa in alcune edizioni del suo libretto. Nel 1832 il grande impresario Barbaja commette l'errore di rifiutarsi di leggere il testo offertogli da Salvatore. Al contrario, Donizetti ha il merito di intuirne il valore e di proporlo all'impresario Natale Fabbrici del Teatro La Fenice di Venezia che, seppure con scarsa convinzione, l'accetta. Terminata la partitura di *Lucia di Lammermoor* il 6 luglio 1835, Donizetti sottoscrive un contratto con Fabbrici il 25 luglio per rappresentare una nuova opera a Venezia all'inizio della stagione teatrale. Passano tre mesi, senza che il librettista venga accettato. L'epistolario donizettiano rivela che il musicista deve insistere per ottenere il consenso sul nome di Cammarano ma, come già era successo nel giugno 1835 con la Società dei Teatri del San Carlo per poter mettere in scena *Lucia di Lammermoor*, così nell'ottobre dello stesso anno Donizetti si batte con determinazione per ottenere il consenso sul nome di Salvatore. Il 24 ottobre egli demolisce garbatamente le controproposte di Fabbrici:

La sua proposizione sarebbe difficile ad accordarsi per due ragioni. La prima si è, che il Sig. Cammarano ha già cominciato a lavorare, e non sapendo poi anche chi verrà in Napoli a cantare l'anno venturo, così non posso manifestargli se quel libro potrebbe, o no, essermi adattato in altra occasione. La seconda è, che non avendo la fortuna di conoscere versi di nessuna sorte del Sig. Beltrame, parmi cosa imprudente lo far stare il Poeta così lontano dal maestro, quando uno non conosce lo stile dell'altro... Io andrei a disgustarmi con questo, e forse cadrei nel disprezzo del Sig. Beltrame, col quale infiniti abboccamenti avrei bisogno pria di tessere insieme un

⁹¹ MARGARETTA FAUGÈRES, *Belisarius: A tragedy*, pp. 30, 51.

⁹² LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, Napoli, Dura, 1846, p. 3.

⁹³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 32.

⁹⁴ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 325.

⁹⁵ SENECA, *De Providentia* (II, 9), in LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, p. 5.

libro. I cantanti han dei difetti che non è sempre bene lo scrivere. A Cammarano li ho già comunicati, al Sig. Beltrame non potrei dirli che in Venezia, ed io ci vengo troppo tardi per cambiare di caratteri in un libro: hanno le loro simpatie per una parte, nulla per un'altra... bisogna saperlo, conoscerli... se no, il fabbricato cade! Procuri per questa volta di non disgustare il Sig. Beltrame, che se il fato ci vorrà insieme, in altro incontro lo saremo.⁹⁶

L'opera debutta al Teatro La Fenice il 4 febbraio 1836, ottenendo un grande successo. Black afferma che i cambiamenti apportati al testo originario sono pochi:

Having settled the matter of who was to write the libretto for Venice, the choice of a sujet remained, and Donizetti was able to inform the management on 12 November that he had settled for *Belisario*. Cammarano had obviously brought out the text he had written in 1832, and the copy that survives has all Donizetti's marginal notes and comments on it. Some of the changes which they found it necessary to make in it will be discussed later, but by and large little needed to be done to it.⁹⁷

Venezia era stata la città d'esordio di Donizetti nel 1818; dopo diciotto anni egli vi ritorna con un'opera seria piuttosto innovativa rispetto agli schemi del melodramma tradizionale. Innanzitutto al centro della vicenda non c'è l'abituale triangolo amoroso tenore-soprano-baritono, ma il legame affettivo più forte è tra padre e figli, soprattutto tra il padre e la figlia (elemento che sarebbe ricomparso sia in altri libretti di Cammarano che in varie opere di Verdi); inoltre il protagonista maschile non è un tenore ma un baritono (novità già introdotta da Rossini in *Guillaume Tell*, proposta in seguito da Donizetti nel *Furioso all'isola di San Domingo*, in *Torquato Tasso* e in *Marin Faliero*, e che sarebbe ritornata negli anni successivi in varie opere verdiane); infine, l'elemento passionale è forte, ma in una dimensione civica, cioè come amor di patria, come desiderio di gloria, di giustizia e di virtù, in contrapposizione agli intrighi e alle ingiustizie di chi abusa del potere.

L'opera è suddivisa in tre parti (*Il trionfo*, *L'esilio*, *La morte*) e si apre con una scena corale di grande effetto: il trionfo di Belisario, rientrato a Bisanzio dopo aver sconfitto i Goti. Il coro canta le sue lodi e i versi settenari presentano alcune rime alternate (chioma-Roma, età-vivrà), ma soprattutto moltissime allitterazioni; il verso d'apertura è un continuo ripetersi di e-r-t: «serto erto di eterni lauri». Il primo personaggio a presentarsi in scena è Irene, figlia di Belisario, che nel corso dell'opera assume grande importanza. Nella cavatina «Corri amica...voliam sulla sponda» esprime la sua gioia di rivedere e di riabbracciare il padre, manifestando subito il suo immenso affetto per lui. Rivolgendosi all'amica Eudora, l'invita ad andare - anzi, con una metafora, a «volare» - con lei incontro all'eroe. Le quattro quartine di decasillabi sono a rima alternata; le prime due hanno carattere più descrittivo, le ultime due danno sfogo al suo animo turbato e oscillante tra l'estasi d'amore e la tenerezza, le lacrime e il silenzio. Un ossimoro conclude l'impeto del suo sentimento: «quel silenzio – tutto dirà!». Come accadrà in altri libretti di Cammarano, il legame di sangue è estremamente tenace, quasi eccessivo e prossimo alla passione amorosa:

Corri, amica... voliam sulla sponda
All'amplesso del forte che arriva [...]
La man terribile – del vincitore
Di baci fervidi – io coprirò.
E al sen stringendomi – del genitore,
Rapita in estasi – d'amor sarò.
Un pianto tenero – forse gli accenti
Sul labbro timido – mi troncherà...
Ma quelle lagrime – sieno eloquenti;

⁹⁶ Lettera n. 181 di Donizetti a Natale Fabbrici del 24 ottobre 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 389.

⁹⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 31.

Ma quel silenzio – tutto dirà! (I, 1).

Peraltro, il personaggio d'Irene presenta lo stesso carattere già nella tragedia di Marchionni. All'arrivo del padre a Bisanzio, ella vorrebbe correre ad abbracciare Belisario e si rivolge alla madre - che indugia - esclamando: «il primo bacio reco / Per te allo sposo..., i miei fian mille al padre».

Nella terza scena dell'opera si presentano Antonina ed Eutropio. Lei è la figura più negativa: traditrice, vendicativa, intrigante, dà l'avvio ad una serie di azioni volte a distruggere l'eroe. Umanamente e moralmente sgradevole per gli spettatori, appare in scena pochissimo, soltanto all'inizio e alla fine dell'opera. Da subito esprime il contrasto che la dilania, contrapponendo due termini dalla valenza semantica opposta: «Mio sposo un parricida!». Belisario, da tutti applaudito e ritenuto un valoroso eroe, viene accusato dalla moglie di aver ucciso il loro figlio. Antonina spiega ad Eutropio come è giunta a scoprire tale drammatica notizia: lo schiavo Proclo, appena prima di morire, le ha rivelato di aver ricevuto l'ordine da Belisario di uccidere il bambino, ma lui lo ha abbandonato su una spiaggia deserta. Immaginandolo morto per cause accidentali, Antonina esprime il suo dolore intonando la cavatina «Sin la tomba è a me negata!». In lieve misura, questa confessione rende il personaggio meno antipatico agli spettatori, poiché alla base della sua cattiveria vi è un sentimento lodevole: l'amore materno. Nella tragedia di Marchionni, Irene lo esprime direttamente: «A lei perdono!... / Ch'è rea soltanto per furor materno».⁹⁸ I sei versi ottonari presentano molte figure retoriche: un'anafora iniziale («Sin» nel primo e nel secondo verso), rime bacciate (figlio-ciglio) e a schema libero (negata-sventurata), una sineddoche (il ciglio per indicare l'occhio) e due iperboli (la viva fonte di lacrime e la terra che non ha una madre più sventurata):

Sin la tomba è a me negata!...
Sin le ceneri del figlio!
Ah! di lagrime il mio ciglio
Viva fonte ognor sarà...
Madre, oh Dio! più sventurata
Mai la terra non avrà! (I, 3).

Terminata la cavatina, Eutropio consola Antonina, rivelando agli spettatori di essere suo complice ed amante: insieme hanno ordito una trama per accusare Belisario.

Nella quarta scena compare Giustiniano. Avanza tra le guardie a passo di marcia, elogia il condottiero e poi ascende al trono. La sua voce da basso rispetta i ruoli tradizionali del melodramma: in quanto persona autorevole e attempata, gli si addice il registro grave. In sua presenza riprende la celebrazione del trionfo; il coro intona un nuovo inno di vittoria che, stilisticamente, è costituito da otto versi di settenari (ossitoni, parossitoni e proparossitoni) in parte liberi e in parte a rima alternata (grido-lido, terror-pallor), il lessico austero presenta termini letterari e latinismi (valiento, pelago). La sfilata del corteo è accompagnata da squilli di trombe e dalla ripresa del canto iniziale: «Invitto Belisario, / Gloria di nostra età, / Quanto vivranno i secoli / Il nome tuo vivrà». Nel momento di massima gloria, il condottiero mostra il suo carattere magnanimo e generoso, attribuendo a Giustiniano la vittoria e chiedendo la libertà per i prigionieri di guerra («Cesare, hai vinto; [...] tua pietade imploro [...] Non preghi indarno il vincitor pel vinto [...]. Liberi siete»). L'imperatore gli riconosce allora la sua straordinaria grandezza: «Tremendo in guerra, umano in pace, e sempre / Sei grande, o Belisario!». In questo momento di massima ufficialità, si riaffaccia la dimensione privata e, per la terza volta, l'amore filiale: mentre tutti i prigionieri s'allontanano, uno rimane accanto a Belisario, chiedendogli di poter rimanere con lui. Alamiro racconta la sua storia di bambino abbandonato e confessa di sentirsi avvinto da una forza sconosciuta. Belisario lo ringrazia e ricambia il suo affetto. Nel finale dell'opera si scoprirà che i due sono effettivamente padre e figlio e che quindi c'è tra loro un legame di sangue. Tutta questa parte è assente dai testi di Procopio e degli storici antichi, ma costituisce un tema caro a

⁹⁸ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, III, 3, p. 63.

Cammarano, che riproporrà in seguito in molti altri libretti. Di nuovo, il vincolo affettivo tra genitore e figlio assomiglia alla passione amorosa: ad Alamiro che ammette «Al fianco tuo m'annoda / Tale un poter, che libertà m'è grave / Lungi da te», risponde il padre: «Ho tutto il cor commosso / Da ignoto affetto, che spiegare non posso!» Per dare maggiore enfasi a tale legame, che per il momento è inspiegabile, Cammarano ripete per tre volte il termine “figlio” in quattro versi consecutivi:

BELISARIO
Derelitto in terra e solo
Più non sei: per te succeda
Di sereno a trista aurora.
Ebbi un figlio e lo perdei!...
La sua morte io piango ancora...
Or quel figlio a me tu sei.
ALAMIRO
Io tuo figlio!... a me tu padre!...
Ah! di gioia ho pieno il cor! (I, 6).

Il duetto si conclude con un giuramento d'unione indissolubile:

BELISARIO
Ne' miei lari...
ALAMIRO
Fra le squadre...
BELISARIO
Sempre insieme ...
ALAMIRO
Uniti ognor.
A 2.
Sui campi della gloria
Noi pugneremo a lato:
Trema o sorrida il fato,
Vicino a te starò...
La morte o la vittoria
Con te dividerò (I, 6).

Da questo momento inizia la parabola discendente dell'eroe. Irene gli corre incontro e lo abbraccia, ma Antonina appare turbata e sofferente. Le guardie sopraggiungono e gli ordinano di presentarsi al cospetto dell'imperatore senz'armi; segue il processo in senato. Sebbene Belisario denunci che si tratta di una «calunnia infame», la condanna è inevitabile. Antonina rilancia l'accusa di parricidio («Quel mostro uccise il figlio! [...]. Non lo sposo, il crudel parricida / Spento plachi il mio giusto furor»). Belisario, ormai fortemente scosso, racconta allora le motivazioni di quella turpe parola e rivela così quanto sia forte in lui il senso dello stato: «Mi fè parricida / Della patria il santissimo amor». La tragedia di Marchionni è lievemente più mite: «per patria carità soltanto / son parricida». ⁹⁹ La prima parte si conclude con un concertato di generale sgomento e desolazione («Tutto è duolo, spavento ed orror») e questo è un *topos* tipico delle opere ottocentesche, per esprimere il silenzio attonito e le emozioni contrastanti dei personaggi dopo un colpo di scena inaspettato. ¹⁰⁰

La seconda parte è ambientata nei pressi delle prigioni, dove molti veterani attendono che Belisario sia scarcerato. Con un canto corale esprimono la loro indignazione e la profonda amarezza: «Oh duce! [...] Questo di tue vittorie, / Il frutto è questo!». Sopraggiunge Alamiro, che chiede notizie e, con impeto d'ira, promette vendetta: «Trema Bisanzio! Sterminatrice / Su te la guerra discenderà; / Ed ogni lagrima dell'infelice / Un rio di sangue ti costerà!». Ashbrook afferma: «“Trema Bisanzio” costituisce una genuina aria di eroica eccitazione, la quale, pur essendo di stampo antiquato e priva

⁹⁹ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, I, 3, p. 36.

¹⁰⁰ Cfr. PAOLO RUSSO, *Largo al Concertato! Alle origini del "quadro di stupore"*, «Il Saggiatore musicale» XV, 2008, pp. 33-66.

dell'elementare semplicità del grido di battaglia di Manrico, produce un adeguato effetto propulsivo».¹⁰¹ Il momento più toccante è l'incontro tra Irene e Belisario. Lei ha già ottenuto dall'Imperatore l'autorizzazione per accompagnare il padre nell'esilio; mostra il foglio al custode delle prigioni e lui, incredulo, esclama: «Ho di pietà compresa, / Di duol, di meraviglia / L'anima tutta! Oh sovrumana figlia!» Una testimonianza dell'enorme sensibilità di Cammarano consiste nel fatto che, da quando l'accecato Belisario viene condotto fuori dal carcere, emergono costanti riferimenti alle percezioni sensoriali uditive, olfattive e tattili, come se il poeta cercasse di descrivere la dimensione di vita di una persona privata della vista. Da parte sua, Donizetti compone una musica potente, che esprime le forti emozioni dei due personaggi: «Il recitativo introduttivo è ragguardevole per il tono semplice ed elevato della declamazione di Belisario e per il disegno espressivo dell'accompagnamento. Grandiose e al tempo stesso commoventi sono le otto battute in Si bemolle minore che vedono Belisario condotto fuori in piena luce [...]. Si è qui di fronte ad un prototipo del duetto padre-figlia, che Verdi farà specificamente suo, e Donizetti anticipa nettamente l'intensa tenerezza che contraddistinguerà i duetti verdiani».¹⁰² La seconda parte si conclude con una preghiera rivolta da Irene a Dio:

O Signor, tu sei ristoro
 Di chi soffre ingiusto oltraggio,
 Deh! su noi tu spandi un raggio
 Del celeste tuo favor.
 Per mio padre io sol t'imploro
 Dio di grazie, Dio d'amor (II, 4).

Questa invocazione a Dio, dai toni manzoniani ovvero cristiani, è un'invenzione di Cammarano. Nel libretto di Marchionni la scena si conclude con la gratitudine del padre verso la figlia: «Ah! vieni / Dunque, e fra l'ombre tu mi guida, e, sola / L'angiol sii tu della mia vita, o cara; / Finchè per altra via, da questa valle / Di sogni, a sé non mi richiami... Iddio» (III, 4).

La terza parte dell'opera riassume in sé il quarto e il quinto atto della tragedia di Marchionni. Al contrario della seconda parte (statica e principalmente espressiva dell'interiorità dei personaggi) questa è molto dinamica. Inizialmente è ambientata all'aperto, sulle montagne dell'Emo, mentre il finale si svolge nella tenda di Giustiniano, che si trova poco distante. Il paesaggio aspro e solitario, terribile e sublime, è tipicamente romantico e corrisponde pienamente alle personalità dei due eroi - Belisario ed Irene - costretti a vivere entro una grotta, ma sempre uniti da incrollabile affetto. Stanchi dopo un lungo cammino, i due si riposano su un masso. Nel silenzio, «si ode un lontano squillar di trombe, che vien ripetuto da tutti gli echi delle balze circostanti». Finemente, Cammarano pare citare, modificandolo, un verso del *Passero solitario* di Leopardi: «Odi greggi belar, muggir armenti»¹⁰³, che diventa: «Odo i monti muggir, muggir le valli». Il senso della vista viene nuovamente sostituito dall'udito, ma immediatamente Belisario si rivolge a colei che è per lui «la luce»:

BELISARIO
 [...] Che vedi?
 IRENE
 Lunga tratta d'armati a questa volta
 Rapida muove... Ah! Padre
 Fuggiam...
 BELISARIO
 Non fugga Belisario.
 IRENE
 Almeno
 Meco ritratti di quest'antro in seno (III, 1).

¹⁰¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 153.

¹⁰² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 151.

¹⁰³ GIACOMO LEOPARDI, *Il passero solitario*, in *Canti*, Napoli, Saverio Starita, 1835 (v. 8), p. 59.

Il frastuono è causato dai barbari che avanzano, intonando un grido di guerra (quanti ne seguiranno nelle opere verdiane!):

Diffondasi terribile
Grido di guerra:
Tremi la terra,
Rimbombi il ciel.
E all'urto irresistibile
Di nostra possa
Scorra per l'ossa
De' greci un gel (III, 2).

Subito dopo, una voce sorprende Belisario («Qual voce!») e Irene gli sussurra: «È Alamiro». Il giovane, infatti, spinto dal desiderio di vendetta, si è alleato con i Barbari e sta avanzando armato contro le truppe di Giustiniano. Mentre egli incita alla battaglia, Belisario si alza e gli sbarra il cammino con portamento austero. Alamiro lo riconosce e gli s'inginocchia davanti, ma viene rimproverato:

BELISARIO
Scostati...
Degno non sei tu di baciare la polvere
Che calpesta il mio piè. – D'ingiusta guerra
Far strumento il mio nome! E me chiamasti
Padre! E greco sei tu? – Vil menzognero! (III, 3).

Cammarano rende qui più succinto il testo di Marchionni, ma rispettandolo pienamente:

BELISARIO
Cieco son io, ma per furore insano
L'altra virtù del veder non langue
Nella mia mente. – È ver ch'io son mendico,
Ma, rammingando, nel mio cor, geloso
Serbo un tesoro cui l'età non nuoce:
La Patria e Iddio. Più non impugno, è vero,
Lo scettro correttor dell'armi..., eppure,
Ho tanto cuor, ho tanto cuor che basta
Da sfidar tutti i brandi vostri, e alzarmi
Qui, balordo della patria, incontro
A un torrente di Barbari [...].
Non chieggo ...
Lagrima o lodi or io da te - Ma, pronta
Ragion ti chieggo, o vandalo, del fero
Stolto pensier che ti rimena. - E come
D'ingiusta guerra empio strumento ardisci
Far il mio nome immacolato? E porlo
Sulle labbra de' Barbari a ruina
Della mia patria? (IV, 2).

Nel romanzo di Marmontel, Belisario esclama: «Mon trésor est ma fille».¹⁰⁴ Nella tragedia di Marchionni i tesori diventano la «Patria e Iddio». Nel libretto di Cammarano questi tre elementi sono altrettanto preziosi. Alle severe parole di biasimo pronunciate da Belisario, Alamiro risponde intrepido: «Quel detto al cor m'è fero / Più di mortal saetta! / Non son uso a mentir» ed è questo il momento di maggior tensione della vicenda. Dopo di che inizia il processo di agnizione: volendo dimostrare la propria sincerità, Alamiro racconta dettagliatamente la sua storia e si scopre così che è proprio lui il figlio di Belisario e Antonina. La conferma di ciò è data da due oggetti simbolici: una

¹⁰⁴ JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Bélisaire*, p. 270.

croce annodata alla catena che la madre gli aveva appeso al collo e recante il motto “In questo segno vincerai” e un pugnale recante l’immagine di Giunio che immola i figli. Il primo è l’emblema della religione cristiana, il secondo è la personificazione dell’amor di patria. Non appena hanno scoperto la vera identità di Alamiro-Alessi, i tre cantano all’unisono:

BELISARIO, IRENE, ALAMIRO
Se il figlio/fratel/padre stringere
Mi è dato al seno,
Più non desidero,
Son pago/a appieno.
Sfido i tuoi fulmini,
Sorte crudel.
A questo tenero
Soave amplesso
Tanto del giubilo
È in me l’eccesso,
Che parmi d’essere
Rapito/a in ciel! (III, 3).

L’autorevolezza di Belisario e la terribilità della sorte sua e dei suoi figli commuovono Ottario, che scioglie Alamiro dal giuramento di marciare con lui contro Giustiniano e s’avvia da solo, a capo delle sue truppe, verso l’esercito romano schierato.

La scena successiva è ambientata nella tenda dell’Imperatore. Ricompare Antonina che, affaticata e sconvolta, si rivolge dapprima a Giustiniano per confessargli la verità e poi s’incammina per raggiungere il marito e chiedergli perdono. Nel frattempo arrivano anche Irene e il fratello per annunciare la vittoria dei romani che, rianimati dalla notizia del ritorno in campo di Belisario, hanno sconfitto i Barbari:

IRENE
La china
D’un erto colle che sovrasta al campo
De’ greci scendevam, quando le trombe
Squillare udimmo... Impetuoso turbine
Su tuoi piombò l’alano, e i tuoi fuggiro.
Ciò dissi al padre che avvampò di sdegno,
E dal figliuol scortato
Discese al pian, “Fermatevi” esclamando:
Belisario è con voi. La nota voce
I fuggitivi arresta;
Torna la speme in ogni cor... Sul carro
Del sommo Duce alzan l’eroe repente;
E quei l’occhio è del campo, egli la mente.
Tutto cangiasi allor... quanto l’aspetto
Di Belisario ardir nei Greci infonde,
Tanto ne scema ai Barbari! Tremenda
Arde, ma breve la tenzon... scomposte
Son già le file del nemico, infrante
Già le temute insegne...
Chi pria fuggava or fugge, o cade estinto,
Trionfa il Greco, il vincitore è vinto (III, 6).

Questa fulminea vittoria, dovuta al rianimarsi dei soldati, sembra un’esagerazione, ma riflette una convinzione di Belisario più volte sottolineata da Procopio nelle *Guerre*. «Non è dalla massa dei combattenti e dalle dimensioni dei loro corpi che possono decidersi le sorti di una guerra, ma dal valore degli animi [...]. So bene che in guerra il fattore più decisivo è sempre lo stato d’animo dei combattenti e che col loro entusiasmo si ottengono di solito i migliori risultati. Anche pochi uomini,

disposti a combattere con ardimento, possono essere in grado di sconfiggere una grande massa di avversari».¹⁰⁵

Il libretto di Cammarano è qui fedele al testo di Marchionni, che si presenta però più ricco di dettagli e termina con l'esclamazione di Irene: «Il paganesimo / Detto l'avrebbe un Semi-dio».¹⁰⁶

Rispetto ad Antonina, compare invece un atteggiamento diverso: mentre nella tragedia di Marchionni, Belisario riesce a ritornare dal campo di battaglia, ad affidare a Giustiniano i suoi figli, a perdonare tutti ed infine si spegne confidando in Dio, nell'opera Antonina chiede perdono al marito ma non ottiene risposta: lui è già spirato e anche lei s'accascia al suolo. Sembra quasi che le sue colpe, agli occhi di Cammarano, siano troppo gravi per suscitare la pietà umana: ella muore sopraffatta dal rimorso.

ANTONINA

Cielo irato hai sciolto il corso

Al tremendo tuo furore!...

Non ha speme il mio rimorso...

Non ha pianto il mio dolore...

Calpestata, oppressa, abbietta,

Sin dai figli maledetta,

Ogni istante di mia vita

Un supplizio fia per me (III, s.u.).

Le due quartine di ottonari a rime alternate e bacciate (solo gli ultimi due versi sono sciolti, ma l'ultimo è ossitono), con una personificazione («il cielo irato»), l'anafora in negativo («Non ha»), un climax («calpestata, oppressa, abbietta») e un'iperbole finale («Ogni istante di mia vita / Un supplizio fia per me») rivelano un'accurata struttura formale e, allo stesso tempo, ripropongono i tratti cupi del personaggio d'Antonina. «La sua aria finale non aggiunge gran che a un'opera che è invece fra le migliori e più caratteristiche, per colore espressivo, della drammaturgia donizettiana».¹⁰⁷

«*Belisario* ebbe lieta accoglienza, in particolare per quanto riguarda la Ungher [*sic*] (Antonina) e Salvatori (Belisario) [...] fece un tale furore dopo la prima che dopo la terza sera Donizetti fu scortato da una folla acclamante con torce e banda fino al suo alloggio. Prima della conclusione della stagione *Belisario* aveva totalizzato ventotto recite consecutive»:¹⁰⁸

I giornali non esitarono a proclamarla il capolavoro di Donizetti. Nel giro di pochi mesi fu rappresentata in una decina di città italiane, a Madrid e a Vienna, e fino alla metà degli anni quaranta rimase un titolo fra i più ammirati; particolarmente importante e duraturo fu il successo nei paesi di lingua tedesca, favorito forse dalla popolarità della tragedia di Schenk [...]. Il compositore, a sua volta, operò qualche integrazione in vista delle riprese parigine e poi della versione in lingua francese, cui lavorò in prima persona all'inizio degli anni quaranta.¹⁰⁹

La stampa dell'epoca dà ampio risalto al successo dell'opera ed è interessante rileggere oggi alcuni stralci di articoli:

Lo spettacolo non fu dalla prima all'ultima nota che una successione di applausi e di chiamate al maestro e ai cantanti. Il dramma, poiché il bel componimento del Sig. *Salvatore* Cammarano, non va avvilito col solito titolo di libretto, è degno dell'eccellente lavoro musicale: v'ha passione, dialogo, pensieri, poesia insomma, e fu tal punto nell'azione che gli applausi che s'udirono andavano direttamente al poeta. Esito più splendido, più pieno e solenne non ci ricorda che sortisse mai nessuna prima rappresentazione [...].

Tutti insieme col maestro [...] furono chiamati da una sola voce, quella di tutto il pubblico sul proscenio, ove notammo la nuova gentilezza del Donizetti che mentre ringraziava inchinandosi al pubblico, con l'atto della

¹⁰⁵ PROCOPIO DI CESAREA, *Le guerre. Persiana, vandolica, gotica*, pp. 260, 426.

¹⁰⁶ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, p. 107.

¹⁰⁷ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 327.

¹⁰⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 96.

¹⁰⁹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 330.

mano e del volto si toglieva la gloria di quegli applausi e mostrava ch'erano debiti solo a' cantanti: cortese e grazioso tratto di delicatezza che alle lodi dell'ingegno gli aggiunse quella pur anco d'una rara modestia.¹¹⁰

In questo, come in altri articoli, *Belisario* viene presentato come un capolavoro, un trionfo sotto tutti i punti di vista. L'atteggiamento modesto, schivo e generoso del compositore è coerente con numerose testimonianze dell'epistolario. Gli apprezzamenti per Cammarano sono notevoli e risultano ancora più sorprendenti se si pensa che si tratta del primo libretto da lui composto: gli aggiustamenti suggeriti da Donizetti possono averlo migliorato, ma certamente è un buon presupposto per sviluppi futuri. Una recensione successiva offre un'analisi più articolata:

Molte volte i giornalisti sono imbarazzati a trovare le parti lodate di uno spettacolo; nel *Belisario*, all'incontro, [...] molto imbarazzo ci sarebbe a trovare le parti rimaste senza lode. Dite pure che tutto piacque, che tutto mise sossopra il teatro. Appunto questa frase e non altra. Mise sossopra il teatro; perché i cantanti, o limitatamente applauditi, o affatto trasandati, o peggio se pur volete, nel resto della stagione, passarono in questa fortunata sera del quattro ad essere i tollerati, lodati, i lodati, più che lodatissimi. Mise sossopra il teatro; perché l'uditorio si partì pago e raccolto in un voto solo, che poesia, musica, esecuzione, decorazione, infine ogni cosa, fossero corrispondenti alla celebrità del teatro, del maestro, dei cantanti, diciamo pur del poeta, mirando al futuro [...].

Quattro parole al sig. *Cammarano*, autore del libro. La sua poesia non manca di buone parti. Il disegno dell'azione non è peccato di lui, se non in quanto alla scelta del tipo cui volle imitare. Non abbiamo letto la tragedia dell'Holbein, che vogliamo credere bellissima, ma storica no certamente, se in essa si vede, come nel dramma, *Belisario* acciecatato. Il dargli compagna *Irene*, come Antigone ad Edipo, è bella sostituzione alle turpi nozze a cui fu costretta la figlia del gran condottiero, per la prevalente autorità della nefanda Teodora. La soverchia arrendevolezza di Giustiniano nel dar ascolto alle accuse di Antonina, e la pena così tostantemente fatta subire a Belisario potrebbero credersi storiche, tale essendo la condizione della corte bizantina, infamata di continui sospetti ed atrocità, e l'animo di quell'imperatore, che tra le domestiche mense fece trucidare proditoriamente Vitaliano, pericoloso concorrente alla corona del zio; delitto di cui non sappiamo se basti a lavarlo la compilazione delle *Istituzioni*. Ma, storici che si pajano, o siano, tali fatti non sono drammatici, in quanto che non è dato luogo allo sviluppo dei raggiri necessari all'iniquo proposto, e perché la rappresentazione si dica verisimile ed istruttiva. Ma istruzione e verisimiglianza domanderebbero molte altre cose inopportune ad essere ricordate nel presente articolo. Contentiamoci adunque circa alla poesia di dar animo al sig. *Cammarano* di far sempre meglio in questo arringo, ove non senza lode s'è messo.¹¹¹

Tutti sono «lodatissimi», ma le «quattro parole al sig. *Cammarano*» aggiungono un'attenzione particolare per il libretto e per il suo autore. Il critico teatrale lascia intuire molto più di quel che scrive, accennando fuggacemente alla questione teorica del melodramma storico, con gli annessi corollari della veridicità, della verosimiglianza e del valore educativo-morale dell'opera. Sono problematiche quanto mai legittime, per vari motivi:

- Cammarano scrive di aver «preso come base del suo lavoro» il testo di Marchionni, ma si è ritagliato i margini di libertà creativa che ritiene necessari alla riuscita del dramma.
- Marchionni scrive di avere «imitato» una tragedia tedesca di Holbein, ma in realtà non esiste alcuna opera di Holbein così intitolata. Si tratta, invece, di una tragedia di Schenk,
- Belisario, grande generale bizantino vissuto nel VI secolo, è passato alla storia per le sue imprese, che hanno avuto esiti alquanto diversi da ciò che appare nei su citati lavori teatrali.
- Procopio è stato il primo a raccontare le imprese e la vita di Belisario, ma ha presentato due versioni assai diverse del personaggio. Nelle *Guerre di Giustiniano* delinea un eroe saggio, ragionevole e straordinariamente umano; nelle *Storie segrete* descrive un uomo succube d'una moglie dissoluta e «velenosa più dello scorpione»¹¹² che congiura insieme ad un'imperatrice «più che spudorata [...] somma creatrice di spudoratezza»¹¹³ e a queste due donne si affianca un imperatore che «non era un

¹¹⁰ V *Bullettino degli spettacoli di Carnovale: Gran Teatro La Fenice – Belisario, dramma del signor Cammarano, musica del maestro Donizetti*, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997, p. 560.

¹¹¹ «Il Gondoliere», IV/11, sabato 6 febbraio 1836, p. 44, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 562.

¹¹² PROCOPIO, *Storie segrete*, p. 49.

¹¹³ PROCOPIO, *Storie segrete*, p. 139.

uomo ma una sorte di demone in forma umana, a valutare dalla dimensione del danno da lui inflitto all'umanità». ¹¹⁴

- Tra il VI e il XIX secolo sono apparse innumerevoli opere teatrali, letterarie, pittoriche incentrate su Belisario e le differenze tra loro sono enormi.

- Inoltre, il critico teatrale che accusa Cammarano di essere stato poco fedele alla storia poiché ha presentato l'eroe cieco, contrasta così una vulgata diffusa per secoli, che è stata effettivamente smentita dagli storici, ma che è comune alla stragrande maggioranza dei romanzi, delle tragedie e delle rappresentazioni artistiche dell'eroe bizantino.

- Infine, per quanto riguarda la figlia di Belisario, lo stesso critico teatrale riporta una notizia vera solo in parte. Egli non rivela la fonte dalla quale attinge, ma la vicenda del matrimonio voluto da Teodora tra suo nipote Anastasio e la figlia dei coniugi Antonina e Belisario (ragazza che non si chiamava Irene, ma Giovanna o Giovannina) è raccontata nelle *Storie segrete*. La conclusione dell'intrigo, però, non è quella data per certa nella recensione:

L'imperatrice ambiva a che il nipote si impadronisse del patrimonio di Belisario; sapeva infatti che la ragazza sarebbe stata l'unica sua erede [...] attua allora un turpe espediente. Impone alla giovinetta l'illegale coabitazione con il ragazzo; e c'è chi dice che lo istigò ad usarle violenza. Ma a cose fatte Anastasio e la ragazza furono presi da un amore ardente, nel quale vissero non meno di otto mesi. Quando Antonina, morta l'imperatrice, tornò a Bisanzio, fu pronta a dimenticare ciò che poco prima Teodora aveva fatto per lei; senza curarsi minimamente del fatto che, se la giovinetta si fosse accasata con un altro, i suoi sarebbero stati trascorsi da prostituta, Antonina rifiuta d'imparentarsi con il rampollo di Teodora e s'impone a forza sulla ragazza: contro il suo volere, la separa dall'uomo che amava. ¹¹⁵

In conclusione, il debutto e le rappresentazioni veneziane di *Belisario* conquistano il pubblico e la critica. In una lettera a Giuseppe Bardari dell'8 o 9 marzo 1836, Donizetti esprime la sua immensa gioia: «Il mio Belisario a Venezia fu arcifelicissimo». ¹¹⁶ La coppia Cammarano-Donizetti esce consolidata da quell'esperienza. In pochi mesi, la loro collaborazione dà vita a due «capolavori», per usare un termine che compare più volte nella stampa dell'epoca. La scelta di Cammarano di diventare librettista di professione è stata premiata: parecchi critici lodano apertamente la sua poesia, mentre anche i più severi ne ammettono i pregi, augurandogli di migliorare ulteriormente in futuro. Quanto alla scelta di *Belisario* come primo libretto, si tratta di un punto di partenza significativo e promettente per varie ragioni. Innanzitutto, è un melodramma storico che recupera il passato classico in una prospettiva quanto mai attuale: lo spirito patriottico e la possibilità di riscatto dalle ingiustizie subite a causa di un sistema di potere corrotto. Il personaggio rappresentato artisticamente da Cammarano è storicamente poco fedele al generale vissuto nel VI secolo, ma questa non è una novità, poiché nel corso dei secoli la corte bizantina è stata delineata con sfaccettature assai diverse e in parte contrastanti. Cammarano ha intuito la carica simbolica che il personaggio di Belisario racchiude in sé e ne ha creato un soggetto teatrale nuovo, a partire dalla tragedia di Marchionni e mettendo in risalto quanto pare a lui più significativo. Nell'Ottocento il dibattito sul rapporto tra «vero storico» e «vero poetico» prosegue a vari livelli e lo si ritrova anche tra le recensioni all'opera donizettiana. I rimandi al mondo classico presenti in *Belisario* testimoniano la passione di Cammarano per gli autori greci e latini (letture amatissime, secondo la testimonianza del figlio Michele ¹¹⁷) e riappariranno in seguito, sempre più in prospettiva romantica, piuttosto che neoclassica. Nella tragedia di Marchionni, per esempio, Giustiniano esclama: «Irene! ... Antigone seconda!... / Stella del cieco!» ¹¹⁸, ma nel libretto di Cammarano non compare mai il nome di Antigone. Per esprimere l'eccezionale forza

¹¹⁴ PROCOPIO, *Storie segrete*, p. 231.

¹¹⁵ PROCOPIO, *Storie segrete*, p. 139.

¹¹⁶ Lettera n. 199 di Donizetti a Giuseppe Bardari dell'8 o 9 marzo 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 401.

¹¹⁷ Cfr. MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 75.

¹¹⁸ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, V, 6, p.104.

interiore della figlia di Belisario e la sua incrollabile fedeltà ai legami di sangue, ricorrono esclamazioni più immediate ed accorate, facilmente recepitibili dal vasto pubblico. La guardia delle carceri, Eusebio, intona: «Ho di pietà compresa, / Di duol, di meraviglia / L'anima tutta! O sovrumana figlia!»: un climax che dà voce all'interiorità dell'animo umano e sfocia in un aggettivo che addirittura lo trascende: «sovrumana». Diverse recensioni, però, sottolineano l'affinità dell'opera con l'antica tragedia greca e c'è chi afferma che Belisario e Irene siano «novello Edipo, novella Antigone».¹¹⁹ Nella produzione di Cammarano, il fortissimo legame tra padre e figlia è un nucleo tematico importante e ricorrente; l'appellativo «sovrumana figlia» potrebbe attribuirsi ugualmente alle protagoniste di *Ester d'Engaddi*, di *Luisa Miller*, del *Vascello de Gama*... Nel caso di Irene, si tratta di una riproposizione del personaggio già introdotto da Marchionni, che è però ben diverso dalla verità storica. Analogamente, il vincolo inscindibile tra padre e figlio è un tema caro a Cammarano, presente anche nella tragedia di Marchionni, ma poco fedele alla realtà. Probabilmente il primo riferimento risale ad un poema epico della fine del XIV secolo:

La figura di Belisario rimase impressa nella memoria collettiva degli abitanti di Costantinopoli e, più in generale, dell'impero. Il generale era morto nel pieno della popolarità [...]. L'incriminazione relativa alla congiura di Marcello Argentario era stata sentita come un'ingiustizia, che si aggiungeva al ricordo di altre manifestazioni di ingratitudine da parte di Giustiniano.

A livello popolare, pertanto, prese forma una leggenda, tramandata oralmente, che accusava Giustiniano di aver prestato ascolto alle calunnie e di essere responsabile della morte del generale [...].

Questa leggenda generò un ciclo di poemi epici, dei quali il più antico, denominato *Diegesis*, risale al periodo della dinastia dei Paleologi, probabilmente alla fine del XIV secolo. L'autore è ignoto [...]. La *Diegesis* racconta la vicenda di Belisario, mescolando con disinvoltura il ricordo di fatti reali alla più sfrenata fantasia: Belisario, presentato come il costruttore di Costantinopoli, suscita l'invidia di un Paleologo, parente di Giustiniano, viene calunniato e rinchiuso in un monastero; a causa di un'invasione straniera, il popolo reclama la sua liberazione; Belisario, preso il comando dell'esercito, respinge gli invasori e salpa con la flotta alla conquista, giungendo a sottomettere l'Inghilterra; nuovamente calunniato, viene fatto accecare da Giustiniano e si riduce a mendicare; l'impero è minacciato dai Persiani, ma, ormai, il generale non è più in grado di salvarlo: sarà però suo figlio, Alessio, a guidare le truppe alla vittoria [...]. Il poema termina con una profezia sulla caduta dell'impero.

Il testo risale all'epoca in cui sull'impero bizantino incombevano i Turchi, che, martedì 29 maggio 1453, entrarono a Costantinopoli, ponendo fine a una tradizione millenaria.¹²⁰

Un richiamo al mondo classico compare anche nel momento del riconoscimento di Alamiro: il pugnale con incisa «d'un roman l'immagine»¹²¹ è la principale prova dell'identità di Alessi, ma è anche un omaggio al console latino, simbolo dell'uomo politico che sacrifica gli affetti privati al bene dello stato. Nel testo di Marchionni Belisario esclama: «È Bruto insomma / che i figli immola...».¹²² Nel libretto di Cammarano: «È Giunio / Che immola i figli...». Ovviamente, si tratta dello stesso Lucio Giunio Bruto citato esplicitamente da La Motte nella tragedia *Ines de Castro*, ma non introdotto da Cammarano nella sua versione operistica che, dovendo andare in scena al Teatro di San Carlo, deve essere approvata dalla rigida censura borbonica, che certamente non gradisce il riferimento all'iniziatore della Repubblica romana.

Anche l'altro elemento di identificazione di Alessi è un simbolo, che rimanda però al contesto religioso cristiano: «una croce annodata ad una catena [...] sull'orlo il motto "In questo segno vincerai"»¹²³ e queste parole ritornano identiche nel libretto dell'opera. Marchionni però si dilunga di

¹¹⁹ «Il Censore Universale dei Teatri», n. 16, mercoledì 24 febbraio 1836, p. 61, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 573.

¹²⁰ ALBERTO MAGNANI, *Flavio Belisario*, Perugia, Graphe.it, 2017, pp. 130, 132.

¹²¹ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, IV, 2, p. 83.

¹²² LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, IV, 2, p. 84.

¹²³ LUIGI MARCHIONNI, *Belisario*, in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, IV, 2, p. 81.

più sui principi cristiani ed inserisce nella tragedia altri rimandi al contrasto tra mondo pagano e cristiano.¹²⁴ La sensibilità di Cammarano per le tematiche religiose emergerà ripetutamente nei suoi lavori successivi, qui è soltanto accennata: un'ulteriore cautela del tutto motivata, dal momento che sarà proprio a causa dei divieti della censura su un'opera giudicata «troppo sacra» - *Poliuto* - che, due anni dopo, Donizetti abbandonerà Napoli per trasferirsi a Parigi.

4.9 *L'assedio di Calais: il senso civico, di padre in figlio*

Il 19 novembre 1836 va in scena al Teatro di San Carlo *L'assedio di Calais*. Sono trascorsi nove mesi dal trionfale debutto di *Belisario* a Venezia e Donizetti desidera sperimentare una nuova forma di spettacolo. Sebbene viva stabilmente a Napoli da più di un anno, il ricordo di Parigi riaffiora spesso in lui, accompagnato da una vaga nostalgia e dalla speranza di farvi ritorno per rappresentare le sue opere nel teatro più prestigioso sulla scena internazionale: l'Opéra. Decide allora di intraprendere un progetto ambizioso: introdurre in Italia un melodramma storico nello stile del *grand opéra* francese, vedere come reagisce il pubblico e proporlo in seguito (con eventuali modifiche) in Francia. Lui, che è abituato a sottoscrivere contratti riservandosi tempi brevissimi per la composizione, fa un'eccezione e pretende cinque mesi di tempo per preparare al meglio il nuovo spettacolo, concordato con Domenico Barbaja, che è ritornato a gestire i teatri reali napoletani nel maggio 1836. Le scarse risorse finanziarie e la spregiudicata strategia d'affari dell'audace impresario preoccupano Donizetti, che in una lettera inviata al maestro Antonio Dolci all'inizio di settembre 1836 scrive:

Un momento ieri fui da Barbaja per riavvicinare l'affare di David e mi disse che già da gran tempo avea scritto a Villa che più non gli occorre e che forse Villa per non dir cosa dispiacente avrà portato sì lungo silenzio. Ora ne ho tre de' Tenori e tutti e tre inservibili quasi; ma alli 10 di questo comincia la novena di S. Gennaro e dura 18 giorni; dopo si monta un'opera ove il Tenore ci ha poco; dopo vengo io *senza Tenore*; alla fine di novembre viene Basadonna sicchè egli si crede al coperto. Ha persa la testa questo impresario; la gente non va al teatro, egli bestemmia e non vuol perdere i soggetti. E la corte stessa l'altra sera essendo gala al R. Teatro venne al Nuovo dove io feci una farsa *Betty* (libro e musica) dove accorre mezzo Napoli [...].
Caro Dolci, in quest'opera che vado a dare con balli analoghi, o introduco un genere nuovo in Italia (non musica sai) o mi ammazzano come S. Stefano. Attendite et videte...¹²⁵

Con la consueta ironia, Donizetti confida all'amico Dolci le sue perplessità e le sue intenzioni. La situazione non è favorevole, ma egli non rinuncia al suo proposito. Quanto alla mancanza di tenori, pensa di predisporre uno spartito che preveda l'utilizzo di un musico, ovvero di una donna come interprete del ruolo maschile (sarà il mezzosoprano Almerinda Manzocchi che impersonerà Aurelio); per la versione francese l'avrebbe sostituita con il tenore Gilbert Duprez. Quanto al resto, è interessante leggere un'ulteriore lettera scritta nel luglio 1836 all'amico Jacopo Ferretti.

Di molte e molte risposte io debitor m'accuso... ma ho tosto il muso, tu ne conosci l'uso, cogli anni è divenuto abuso... né mi scuso... Ebbi giornali... lettere... novità. E la cosa più dolce fu la tua lagnanza pel *Campanello*... L'avermi creduto semipoeta il mio Ferretti, mi ha insuperbito ed ora credo di accozzar versi! [...] Io fo coi balli analoghi *L'Assedio di Calais*, Eustacchio de Saint-Pierre sarà il tuo Barroilhet. Con la Manzocchi musica, e (dio) la Franceschini... Tu mi coglioni? Facile è il legger ne' destini. Oh Donizetti mio ti vedo e non ti vedo... La Franceschini proprio? Ancora non lo credo! Lei proprio... veh, San Carlo a cosa è mai ridotto... fregna sent'io rispondermi... stavolta me ne fotto...! O fiasco o damigiana son certo che mi *tocca*, non fia per me novissimo, quel che dei due mi *tocca*.¹²⁶

Nella corrispondenza con il librettista Jacopo Ferretti, Donizetti assume spesso toni scherzosi ed uno

¹²⁴ Cfr. LUIGI MARCHIONNI, *Belisario* in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, IV, 2, p. 81 e V, 6, p. 107.

¹²⁵ Lettera n. 219 di Donizetti al maestro Antonio Dolci dell'estate 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 417.

¹²⁶ Lettera n. 216 di Donizetti a Jacopo Ferretti del luglio 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, 1948, p. 414.

stile tendenzialmente poetico. Qui lo si nota in particolar modo, poiché le due opere andate in scena nell'estate del 1836 (cioè nell'intervallo di tempo tra *Belisario* e *L'assedio di Calais*) sono state due farse create completamente da lui, sia nella musica che nel libretto: *Il campanello* (1° giugno 1836) e *Betly* (24 agosto 1836), entrambe rappresentate al Teatro Nuovo. A maggior ragione, dunque, la sua lettera è da «semipoeta», con rime, assonanze, metafore. Anzi, egli avrebbe persino potuto cimentarsi nella composizione del libretto per il nuovo melodramma. Invece, tra le tante sue lagnanze, il nome di Cammarano non compare mai e proprio a lui è affidato l'incarico di scrivere versi all'altezza del «genere nuovo» da offrire all'Italia. Musicista e librettista collaborano in modo stretto. Black scrive: «Cammarano's sketch for *L'assedio di Calais* and his draft libretto (with some of Donizetti's scrawls on it) are still extant, but are not dated».¹²⁷ La vicenda narrata celebra un episodio accaduto nel 1346, durante la Guerra dei cent'anni: dopo un anno di scontri e scorrerie, gli Inglesi risultano vincenti sui Francesi; la città di Calais è ridotta alla fame e il re Edoardo III potrebbe raderla al suolo. Propone invece che sei cittadini eminenti si presentino da lui per essere giustiziati. La regina consorte Filippa di Hainaut, vedendo arrivare i sei martiri volontari, si commuove e, per sua intercessione, essi hanno salva la vita. Ma se questo riassume il mero fatto storico, per quanto riguarda le fonti di riferimento, Bini e Commons affermano:

La fonte principale del libretto era la tragedia di Dormont de Belloy, *Le Siège de Calais* (Parigi, 1765), ma c'erano anche altri precedenti più recenti. Nel 1822 il soggetto era stato trattato da Hubert con il titolo *Eustache de Saint-Pierre, ou Le Siège de Calais*, e questo a sua volta aveva dato origine a due versioni italiane, un balletto con la coreografia di Luigi Henry (Milano, 1827) e un dramma, *Edoardo III, ossia L'assedio di Calais*, di Luigi Marchionni, che era in repertorio al Teatro dei Fiorentini di Napoli durante gli anni trenta dell'Ottocento. Sembrerebbe che Cammarano abbia attinto sia dal ballo di Henry sia dal dramma di Marchionni.¹²⁸

Purtroppo, il testo di Marchionni non è consultabile; la tragedia di Dormont de Belloy invece sì ed è interessante ripercorrere le tappe principali delle alterne vicissitudini che l'opera e l'autore devono affrontare. La tragedia *Le Siège de Calais* è pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1765, due anni dopo la fine della Guerra dei sette anni (1756-1763): un conflitto che ha visto (di nuovo) contrapposte Francia e Gran Bretagna, sostenute entrambe da diversi paesi europei. L'esito definitivo è sfavorevole per la Francia e sancisce l'affermazione della Gran Bretagna come maggiore potenza marittima e coloniale del mondo. Dormont de Belloy, che è di origini nobili ed è rientrato in Francia da circa quattro anni dopo averne vissuti altrettanti in Russia, intende celebrare innanzitutto l'amor di patria, ma viene criticato sia dai *philosophes* Diderot e Voltaire, sia da alcuni esponenti dell'aristocrazia. Al contrario, il pubblico rimane entusiasta. Il re Luigi XV chiede di vedere lo spettacolo e il 21 marzo 1765, circa un mese dopo il debutto alla Comédie-Française del 13 febbraio, si svolge a corte una rappresentazione estremamente apprezzata. Al riguardo, Louis Petit de Bachaumont afferma:

Le Siège de Calais prend avec la fureur que nous avons annoncée; le fanatisme gagne au point que les connaisseurs n'osent plus dire leur avis. On est réputé mauvais patriote pour oser élever la voix. L'auteur est regardé comme le Tyrtée de la nation, et les bas courtisans prônent avec la plus grande emphase une pièce qu'ils sifflent *in petto* [...].

Le Siège de Calais a été joué hier à la cour. Le roi en a paru très-flatté; il a accepté la dédicace que M. de Belloy a demandé d'en faire à Sa Majesté, et la pièce doit être imprimée au Louvre, honneur que n'a jamais eu Corneille. En outre, le roi a chargé M. de L'Averdy d'aviser au moyen de récompenser cet auteur.¹²⁹

In seguito, vengono organizzati spettacoli gratuiti per il popolo alla Comédie-Française, animati da un balletto patriottico finale e persino con rinfreschi offerti al pubblico. Nelle province e nelle città di guarnigione, si svolgono rappresentazioni speciali per le truppe. Dormont de Belloy riceve la cittadinanza onoraria di Calais e viene nominato membro dell'Académie française. Tuttavia, le

¹²⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 35.

¹²⁸ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 606.

¹²⁹ LOUIS PETIT DE BACHAUMONT, *Memoires secrets de Bachaumont de 1762 a 1787*, Paris, Brissot-Thivars, 1830, p. 366.

critiche non finiscono. I *philosophes* trovano offensivo per il popolo il fatto che tutti i meriti siano ricondotti a soli sei eminenti borghesi; alcuni aristocratici si indignano perché il loro ceto è stato ignorato. Certamente, leggendo oggi la tragedia, si coglie un'accentuata esaltazione della monarchia, a partire dall'ossequiosa dedica iniziale fino all'intercessione finale della regina; inoltre, l'amor di patria appare come un legame indiscusso tra il popolo e il sovrano, e la medievale legge salica (ereditarietà al trono dei figli maschi) viene difesa come un baluardo contro le ingerenze straniere nella gestione del potere. Non sorprende che Voltaire e Diderot criticino quest'opera e il suo autore. Pubblicando *Le siège de Calais* negli anni in cui i Francesi devono superare l'umiliazione subita nella Guerra dei sette anni, Belloy si conquista un vasto pubblico grazie alla strenua esaltazione dell'amor di patria, ma in pochi anni il contesto storico cambia notevolmente: quella tragedia ed il suo autore vengono accantonati. Come scrive Jacques Truchet: «La signification historique du *Siège de Calais* et l'intense politisation dont fut entourée sa création rendent presque inutile de se poser la question de sa valeur littéraire. Celle-ci reste en vérité très faible: énormes invraisemblances, discours interminables et froids en dépit d'une recherche outrancière de pathétique [...] Au reste, dans sa médiocrité même, elle présente un caractère exemplaire en tant que chef-d'œuvre de néo-classicisme».¹³⁰ Come per molti altri soggetti, dalla radice neoclassica sorgono opere con tratti nuovi, che progressivamente diventano espressioni dello spirito romantico. La coppia Cammarano-Donizetti ha appena proceduto a tale operazione con *Belisario*; analogamente, rielabora il soggetto dell'*Assedio di Calais* e lo ripropone in quanto «dramma di sublimi virtù civiche»,¹³¹ settant'anni dopo il trionfo di Belloy. In quell'arco di tempo, diverse trasposizioni sono già apparse in Francia e in Italia, per cui i testi di riferimento, sia per il librettista che per il musicista, sono vari:

Comprensibilmente, date le sue risonanze politiche, il soggetto era stato ripreso sotto la Restaurazione: Ary Scheffer aveva presentato la propria celebre tela al Salon del 1819, e nel 1822 era andato in scena al Théâtre de l'Ambigu-Comique un "mélodrame historique à grand spectacle" di Hubert [Philippe-Jacques de Laroche]; da questo, ma non senza il recupero di elementi dalla vecchia tragedia, deriva un ballo italiano, *Edoardo III o sia l'assedio di Calais*, "azione mimico-istorica" di Luigi Henry, con musiche riciclate da Mozart, Rossini e Meyerbeer, e alcune nuove di Cesare Pugni (Milano, 1827). Il fatto che i borghesi siano graziati per intercessione della regina, moglie di Edoardo, rendeva il soggetto adatto a occasioni encomiastiche precise: il ballo infatti era stato rappresentato a Napoli il 19 novembre 1828 "ricorrendo il fausto giorno onomastico di sua maestà Maria Isabella". Ed è sempre nella serata di gala dell'onomastico di Maria Isabella, divenuta nel frattempo regina madre (ma anche l'unica regina in Napoli, poiché la nuora era morta) che vien dato l'*Assedio*, esattamente otto anni dopo.¹³²

Il debutto preoccupa Donizetti, che scrive al maestro Mayr l'8 settembre 1836: «Io vado ai 19 novembre coll'*Assedio di Calais*. Cantanti minimi»;¹³³ il 19 ottobre confida a Luigi Spadaro Del Bosch: «Io stò provando pe' 19 del venturo (gala di S. M. Regina Madre) l'*Assedio di Calais*. Le arrabbature mi cominciano, e con quelle le smanie, i palpiti, ed i timori».¹³⁴ L'esito, invece, è buono e il 22 novembre egli ne dà notizia all'editore Ricordi:

L'*Assedio di Calais* è andato bene. Sei volte fui chiamato fuori (la sera dopo la gala). Il terz'atto è il meno felice (vedi la sincerità). Chi sa ch'io non ritocchi. Dio sa chi riduce i pezzi per te, tutto è mistero per me. È l'opera più travagliata. Barroillhet (sic), la Manzocchi, la Barili, Gianni, tutti applauditi. – Ma il cholera tiene tutti in campagna. Parto ai primi del venturo. Se lo stampi tutto attendi ch'io lo riveda a Milano; e sulla prima pagina di tutto lo spartito forse ci farai: dedicato a S. M. la Regina ecc.
Il Re mi mandò un ciambellano a congratularsi, e domani vado a ringraziarlo... Ma il cholera tutti avvilisce ed

¹³⁰ JACQUES TRUCHET, *Théâtre du XVIII^e siècle*, II: 1700-1756, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1974, p. 1439.

¹³¹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 330.

¹³² LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, pp. 331, 332.

¹³³ Lettera n. 221 di Donizetti al maestro Mayr dell'8 settembre 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 419.

¹³⁴ Lettera n. 223 di Donizetti a Luigi Spadaro del Bosch del 19 ottobre 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 420.

il teatro sarà deserto istessamente.¹³⁵

Lo stesso giorno, Donizetti scrive anche all'amico Antonio Dolci:

La mia opera l'*Assedio di Calais* data il 19 di questo è ita benone, che fui chiamato sei volte, che S. M. (dal quale domani vado), mi mandò per mezzo del Ciambellano i più lusinghieri complimenti. Il terz'atto però parmi che presenti meno effetto a causa de' ballabili che rallentano l'azione, e che io forse taglierò, per farne un'opera più d'effetto ancora. - Mi è costata non poca fatica, ma per bacco c'è dell'effetto, c'è dell'Ecclesiastico, del Teatrale e temerei di un fiasco... già in un Teatro che mancasse di tanta orchestra.¹³⁶

Come affermano Bini e Commons:

Non fu il livello dell'esecuzione a inficiare il successo di quest'opera quanto la virulenza dell'epidemia di colera che stava devastando Napoli. Al galà reale non vi furono applausi finché il re stesso – o, probabilmente in questa occasione, la regina madre – non diede il segnale. La prima esecuzione de *L'assedio di Calais* si svolse secondo le consuetudini tipiche di queste occasioni [...] l'esecuzione in sé potrebbe avere avuto abbastanza successo, ma poiché la maggior parte dell'aristocrazia napoletana aveva abbandonato la città per le case di campagna, i teatri erano pieni a metà. La seconda rappresentazione, il 20 novembre, venne accolta più calorosamente.¹³⁷

Considerazioni entusiastiche vengono espresse dai critici. Su «L'Omnibus» del 26 novembre 1836 appare un articolo firmato Vaccaro:

Io risguardo questo lavoro come un saggio del bellissimo pensiero del cavalier Donizetti di unire la mimica ed il ballo al dramma, e farne un solo spettacolo. Ora che il genere *storico* (secondo il Manzoni) o come dicono altri *romantico*, si è dimostrato più proprio, più naturale e però più utile ed efficace sulle scene, questa riunione di mimica e di poesia seguendo più strettamente il general corso degli avvenimenti, e ritraendoli alternativamente, suscita con effetto la successiva gradazione delle sensazioni; e l'accordo e dipendenza di esse vie più contribuiscono all'unità dell'azione. L'arte starebbe di far servire la mimica a riempire l'azione principale de quegli avvenimenti, che comunque subordinati ma pur necessari alla stessa, non possono nel dramma ritrarsi; sicché dove in questo la convenienza dell'indole sua esiga che sien narrati soltanto per esser di legame al quadro essenziale dell'azione, la mimica viene in opra e gli [*sic*] esprime. L'importanza di questa pratica deriva dal principio omai pienamente dimostrato, che nei subbietti storici, ed in quei che col rigor di storia si voglion osservare, l'espressione degli avvenimenti secondo la realtà del fatto sviluppa meglio i caratteri, le passioni ed il fine dei personaggi, rannoda più agevolmente l'azione, e la conduce con più naturalezza alla catastrofe, [...] e senza mettere alla tortura l'ingegno degli attori, ed anche de' più illustri, a trovare repentini mezzi fittizi a distogliersi dall'intrigo. Qual più interesse drammatico di quello che presenta l'ordine delle cose nella sua realtà?¹³⁸

Mantenendosi in un'ottica manzoniana, il critico apprezza l'inserimento della pantomima, assai in voga all'epoca, come ulteriore elemento di verosimiglianza. Parole di elogio sono riservate anche al librettista:

Bello è l'argomento di questa poesia, e se ne dee lodare il Cammarano, che lo ha con molt'arte condotto e buona verseggiatura. Abituati quasi sempre a veder ritratto il delitto per poterlo aborrire, niun'altra dolcezza di sentimenti ci tocca che quelli di un amore bersagliato sovente da empie ed impudiche passioni: ma consolanti e dolcissime, ed a più alto scopo dirette sono le sublimi sensazioni che nascono da virtuosi e grandissimi affetti, che non ne' lenocinii della bellezza e delle grazie, ma nella virtù sta il loro bello: e di questi esempi abbiam noi ora più bisogno, se siam tanto ricchi di altri di diversa natura.¹³⁹

¹³⁵ Lettera n. 225 di Donizetti del 22 novembre 1836 all'editore Ricordi, GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 421.

¹³⁶ Lettera n. 226 di Donizetti del 22 novembre 1836 al maestro Antonio Dolci, in ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 422.

¹³⁷ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 608.

¹³⁸ «L'Omnibus», Napoli, sabato 26 novembre 1836, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 614-615.

¹³⁹ «L'Omnibus», Napoli, sabato 26 novembre 1836, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 615.

Ulteriori apprezzamenti per Cammarano si leggono nella recensione di Lorenzo Borsini, apparsa su «Il Globo», il 2 dicembre 1836:

Colui che non pone altra differenza tra versi e versi, se non quella che risulta al numero delle sillabe e non sa quanto costi a farne dei buoni e non conosce la immensa difficoltà che vi è di chiuder buona poesia fra le intrigate durissime pastoie melodrammatiche, non può giudicare del pregio d'un dramma lirico. Par che questo genere di poesia immediatamente remunerato a sufficienza in confronto d'altri generi (chè l'autore d'un cattivo libretto ritrasse talvolta cento scudi e non potè ritrarne dieci l'autore d'un buon carne) pare dico che abbia un tristo compenso nel poco o niun conto che d'ordinario se ne fa nella Repubblica letteraria [...]. Salvatore Cammarano, se giudichiamo da quello che ci ha dato finora, lodevolmente impiega l'opera sua in questo campo di coltivazione difficilissima ed è, non vogliamo dire né il primo né il migliore per non far torto ad alcuno, ma è certamente fra coloro che ci fanno comparir meno duro il silenzio di Felice Romani.¹⁴⁰

Anche John Black concorda:

It is a remarkable libretto, the closest Cammarano ever got to real poetry, particularly in his description of the embattled city and the heartfelt pride of its citizens. The scene that he chose for the end of the second act finale, in which the citizens step forward in turn to volunteer for places among the doomed six, is magnificent. L'Omnibus wrote that the plot was wonderful, and that the author was to be praised for the way he had handled it, and for the good versification, adding that it was a pleasure to have such fine sentiments instead of the usual ignoble ones.¹⁴¹

Colpisce la coerenza con sé stesso di Cammarano, pur in un contesto del tutto nuovo. Egli riesce, infatti, ad assecondare l'innovativo progetto donizettiano, mettendo però in risalto le tematiche a lui care degli affetti, dell'amore paterno/filiale, del dissidio interiore tra la dimensione pubblica e quella privata. Il libretto si apre con la didascalia della pantomima: «I Guerrieri inglesi giacciono immersi in profondo sonno. Aurelio col soccorso d'una scala di corde, scende dai merli, ed involati alcuni pani li connette alla estremità d'una fune, che tosto ritira la sua preda. Sventuratamente un guerriero si desta, e dà il segnale d'allarme: parte del campo si leva a rumore». Subito dopo c'è la scena corale in cui i guerrieri inglesi danno la caccia all'intruso ed esprimono con veemenza il loro spirito bellicoso:

TUTTI
Fuggi codardo, un'aura
Ti resta ancor di vita:
Per te non fia ricovero
Ma tomba la città.
Ove le mura or sorgono
Di questa gente ardita,
Un monte di cadaveri
Fra poco sorgerà (I, 1).

L'imperativo iniziale «Fuggi codardo», le contrapposizioni ricovero / tomba, codardo / gente ardita / cadaveri, l'iperbole «Un monte di cadaveri» rendono estremamente drammatica la situazione, che appare visibilmente ed emotivamente sospesa tra la totale rovina e la speranza di salvezza (effimera come il paniere sollevato con la fune). La scena successiva si apre, invece, con un angoscioso silenzio e la dolorosa solitudine dell'eroe: una «tremenda quiete regna da per tutto», mentre «Eustachio *si avvanza cupamente assorto ne' suoi pensieri*». Dapprima l'orchestra (a conferma della perfetta consonanza tra librettista e musicista), poi la voce baritonale del mesto e tormentato sindaco/padre esprimono lo stato di totale avvilitamento e miseria dei cittadini e dell'intera città:

¹⁴⁰ «Il Globo», II/13, 2 dicembre [sic] 1836, p. 52, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 616.

¹⁴¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 35.

EUSTACHIO

Qual silenzio funesto! – Un gemer fioco
Sol tratto tratto l'interrompe!... Ahi! pianto
È dell'afflitto, che spirarsi accanto
Mira il padre, o il fratello! È derelitta
Sposa, che plora del compagno estinto
Sulla gelida salma!
È singhiozzo di madre, a cui le fonti
S'inaridir, che vita
Furo al lattante pargolo... ed ei muore
Sul grembo onde già nacque! – Orrendo stato!
Fatal penuria! Omai
E soccorso, e alimenti, e speme... e tutto,
Tutto ne manca ... tranne
Il patrio amore. – Ecco raggiorna affatto,
E ancora il figlio mio
Non veggo!... (I, 2).

L'acrobatico furto di pane, compiuto dal mimo che si cala dai merli delle mura con una scala di seta, a questo punto acquista non solo pieno significato (salvare chi è prossimo alla morte per inedia), ma anche valore patriottico (l'intera città di Calais è ridotta alla fame e agli estremi).

Nella terza scena la desolazione di Eustachio è condivisa da Eleonora, sua nuora, che va a riferirgli che Aurelio s'è spinto in campo nemico per procurarsi il cibo per il loro infante denutrito, ma non è riuscito a salvarsi dall'assalto dei soldati:

EUSTACHIO

Acquetati,

Che t'ode il genitor. –
Le fibre, oh Dio! m'investe
Orrida man di gelo!...
Trema il terren!... si veste
Per me di lutto il cielo! –
D'ogni crudel sciagura
È colma la misura!...
Oh! sventurata patria,
Il tuo guerrier perì.

ELEONORA

Fero, mortal periglio
Il patrio suol minaccia!...
Egro, languente il figlio
Mi stende invan le braccia!...
In tanto acerbo duolo
M'era conforto ei solo...
E quel conforto, ah! misera!
Il fato a me rapì (I, 3).

Eleonora piange il marito, suo unico «conforto», Eustachio piange (nel figlio) il «guerriero», tutela della patria: una distanza enorme separa queste scene, emotivamente molto forti, dai «discours interminables et froids»¹⁴² della tragedia di Belloy. Nella scena successiva gli umori cambiano: Giovanni annuncia che Aurelio è salvo. Subito dopo, infatti, egli raggiunge i familiari, desideroso di riabbracciarli tutti simultaneamente:

¹⁴² JACQUES TRUCHET, *Théâtre du XVIII^e siècle*, II, 1700-1756, p. 1439.

AURELIO

Ah! padre mio!...

Sposa!... figlio diletto!...

Chi prima stringer deggio a questo petto?

Al mio core oggetti amati

Vi congiunga un solo amplesso... (I, 5).

Abilmente, Cammarano attribuisce allo stesso Aurelio il compito di richiamare sé stesso al senso di responsabilità e, quindi, di porre fine alle effusioni affettive per prendere consapevolezza dello stato delle cose in città. Di fatto, questo comporta un entusiasmo ancora più forte nel dichiarare il suo amor di patria:

AURELIO

(Dopo aver concesso libero sfogo agli affetti, si scioglie dalle braccia de' suoi, tergendosi le lagrime.)

Basti... ah! basti: di natura

Secondammo i sacri moti:

Or n'è d'uopo ad altra cura

Innalzar la mente e i voti.

(Ad un suo cenno i servi riconducono il fanciullo.)

Qualche raggio di speranza

Per Calais, signor t'avanza?

(Ad Eustachio, che alzando gli occhi al cielo manda un profondo sospiro e tace.)

Ah! compresi!

ELEONORA

Oh giorno!

GIOVANNI

Ei tace,

Ma tacendo è assai loquace!

Della patria già s'appressa

L'ora estrema.

ELEONORA

Ho in petto un gel!...

GIOVANNI

Nulla omai possiam per essa!

AURELIO

Nulla! (In tuono di rimprovero.)

GIOVANNI

E che!

AURELIO

Morire.

ELEONORA

Oh ciel!

AURELIO

Giammai del forte l'ardir non langue:

L'ultima stilla del nostro sangue,

L'estremo anelito la patria avrà.

Cadrem raggianti d'eterna gloria!...

Più luminosa d'ogni vittoria,

Sin la sconfitta per noi sarà!...

GLI ALTRI

Tremendo fatto dirà la storia!...

Patria infelice!... una memoria

Di te soltanto avanzerà! – (I, 5).

Se storicamente, nella «patria infelice» italiana del 1836, tali versi potevano risuonare tra gli spettatori come un incitamento all'impegno civico, letterariamente essi rappresentano un esempio significativo

dell'eroismo romantico, che unisce insieme spirito di sacrificio e anelito di gloria. Riguardo all'atteggiamento taciturno di Eustachio, Zoppelli offre un'acuta analisi musicologica:

Se Aurelio riceve almeno un'aria da cantare, Eustachio, come d'altronde Belisario nell'opera precedente, deve farne a meno: compreso della propria responsabilità civica, tormentato dalla sofferenza dei concittadini e dallo spettro dell'imminente massacro, sprofonda spesso in un cupo mutismo, e spetta all'orchestra trasmettere la sua sorda disperazione. In altri casi, la dimensione lirica del suo canto baritonale si esplica nei numeri d'assieme, come nell'opprimente frase che apre il duetto con Eleonora nel primo atto.¹⁴³

Un altro eloquente silenzio compare subito dopo e permette ad Eustachio di dimostrare che il popolo s'è lasciato ingannare da un Inglese:

EUSTACHIO
Franco non è costui [...].
Puote alcun qui sorgere
Mallevador per lui?
V'ha chi di sua progenie
Svelar qui possa il nome?
(Tutti si guardano l'un l'altro: Silenzio universale.)
Ti strappa quel silenzio
Omai la larva [...].
Un Anglo egli è, di fraudi
Macchinatore astuto (I, 7).

A questo punto tutti i cittadini solidarizzano con il sindaco e l'atto si chiude in modo davvero «impressionante», come affermano Bini e Commons:

Il finale del primo atto mostra bene gli adattamenti di impianto formale suggeriti dalla natura plastica, non logocentrica, di questo tipo di drammaturgia. Nel recitativo iniziale, declamato con estrema energia, si annuncia che la plebe affamata è in rivolta: vuole la resa della città, e chiede il sangue del sindaco. Qui l'orchestra rumoreggia e accompagna l'ingresso dei rivoltosi: Eustachio fa fronte alla folla e offre il petto alle ferite. L'intenso *tableau* funge dunque da colpo di scena e innesca immediatamente il concertato, senza tempo d'attacco: è lo stesso Eustachio, naturalmente, ad avviarlo in canto nobilmente declamato («Che s'indugia? In questo core»), poi completato da tutte le altre voci [...]. Il numero culmina nell'impressionante stretta «Come tigri di strage anelanti», nella quale un motivo feroce e angoloso viene dapprima sviluppato con procedimenti imitativi arcaicizzanti, nel segno di una poetica del sublime che non è esagerato definire handeliana, e poi convertito in un crescendo di massa dall'energia incontenibile.¹⁴⁴

Il secondo atto inizia con una scena il cui nucleo tematico fondamentale è di nuovo l'amore paterno: Aurelio s'è addormentato abbracciato al figlioletto, ha avuto un incubo e, svegliatosi di soprassalto, racconta il sogno alla moglie:

AURELIO
M'odi.
La spada ostil, divoratrici fiamme
Struggean Calais... trafitto
Da mille colpi ed a spirar vicino
Io mordeva il terren... quando feroce
Un guerrier vidi, che stringea pel crine...
Il figlio! in sua difesa io sorger volli,
Ma nol potei, che d'Angli un fero stuolo
Me ratteneva al suolo...

¹⁴³ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 333.

¹⁴⁴ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 334.

Ed il fanciullo, a cui pendea sul capo
L'iniquo brando, a me volgea lo sguardo,
E le pietose strida, e le innocenti
Sue pargolette braccia... Oh! quai momenti!
Io l'udia chiamarmi a nome
Fra i singhiozzi ed il terrore,
Ed intanto nel suo core
Discendea quel crudo acciar...
Ah! mi sento ancor le chiome
Sulla fronte sollevare (II, 1).

È un triste presagio proveniente dalla dimensione onirica, come spesso accade sia nelle tragedie greche che nella lirica romantica. Eleonora cerca di rassicurare il marito, ma è interrotta dal suono della tromba e dal sopraggiungere di Giovanni, che annuncia l'arrivo di un messaggero di Edoardo. La seconda scena si conclude con padre e madre che cantano insieme:

AURELIO
Figlio mio... vivrò per te.
A 2
La speme un dolce palpito
Mi suscitò nel seno...
Piango, ma son le lagrime
Conforto e non dolor.
A dir la mia letizia
Non giunge il labbro appieno,
Potria soltanto esprimerla
Se voce avesse il cor (II, 2).

Le due scene successive del secondo atto sono di forte impatto emotivo e drammatico. Ambientate nel salone delle pubbliche udienze, sono la massima espressione del senso civico e dell'amor di patria. Dapprima il coro crea un'atmosfera grave e solenne, innalzando al cielo una preghiera collettiva; successivamente il generale inglese riferisce il patto proposto dal re Edoardo III, che scatena reazioni contrastanti: tutta l'assemblea rifiuta, ma Eustachio (ancora una volta) rimane in silenzio e poi - lui solo - accetta le dure condizioni imposte, promettendo che sei cittadini si presenteranno dal re prima di sera. La sua decisione viene giustificata da motivi etici (che sarebbero stati pienamente sottoscritti da Belisario) che convincono tutti: salvare le donne, i bambini e gli innocenti, evitando un combattimento che non può cambiare le sorti del paese. Ne segue una gara tra i cittadini per offrirsi come martire volontario. Il dissidio padre-figlio si ripresenta, ma questa volta Aurelio si emancipa, si mostra adulto e antepone la propria volontà all'ordine impostogli dal padre. Così facendo, si rivela figlio massimamente degno del senso civico del padre: i due si abbracciano e si offrono entrambi come vittime sacrificali:

TUTTI
D'un popolo afflitto il grido gemente
Al Cielo s'innalza, domanda pietà.
O padre de' miseri, o nume clemente,
Deh! salva gli avanzi d'oppressa città (II, 3).

TUTTA L'ASSEMBLEA TRANNE EUSTACHIO
(Di rio destin siam vittime,
Ma siam Francesi ancor)
EUSTACHIO
(Tutto m'infiamma o patria

Del tuo possente amor) [...].

EUSTACHIO

Obbedisci... tel comando...

Sei mio figlio [...].

AURELIO

Son io

Cittadino di Calais.

EUSTACHIO

Dono al figlio il pianto mio,

Il mio sangue o patria a te [...].

LE VITTIME

O sacra polve, o suol natio

È giunta l'ora... per sempre addio.

Onde salvarti ne andiamo a morte,

Benedicendo la nostra sorte:

E quando accolti nel ciel saremo,

Del sangue in premio domanderemo

Che volga il ciglio sul Franco Regno

In sua pietade il Re dei Re. –

GLI ALTRI

Troppa... è l'angoscia del core infranto...

Son... le parole... rotte dal... pianto...

Ma tu che scerni ogni pensiero

Fonte di vita, luce del vero,

A questi martiri del patrio zelo

Le immense volte apri del cielo...

Sol fia per loro premio condegno

Seder fra gli angeli, dappresso a te (II, 4).

Il finale del secondo atto è ancora più toccante del precedente e, musicalmente, è «di altissimo livello».¹⁴⁵ Al patriottismo eroico s'aggiunge l'afflato religioso. Dopo la commozione generale, le vittime celebrano la terra natia che devono abbandonare e i concittadini s'appellano a Dio affinché accolga i martiri in gloria. Cammarano imposta due ottave intensamente liriche, di versi quinari doppi con schema delle rime AABCCDE, FFGGHHDE. Donizetti compone una musica fortemente espressiva ed anche strutturalmente innovativa:

Episodi come questo rivelano in Donizetti un'acuta sensibilità per il linguaggio drammatico inteso come espressione di caratteri [...].

Era inconsueto concludere un finale con un movimento lento e questo perviene ad un'autentica catarsi drammatica; ancora più inconsueto è che l'intero finale del secondo atto, con il suo patriottismo ispirato, susciti un senso di teatro musicale in divenire che si regge e si costruisce passando da un'unità musicale all'altra.¹⁴⁶

Il terzo atto è, per ammissione dello stesso Donizetti, quello più problematico, non per il libretto, ma per la sovrabbondanza di balli che rallentano l'azione. Nell'edizione del 1837 al Teatro di San Carlo il compositore introduce alcuni cambiamenti: «l'opera fu eseguita talvolta senza il terzo atto, talvolta in forma rimaneggiata con un nuovo rondò finale per Eleonora».¹⁴⁷

Quanto al libretto, tutto il terzo atto è ambientato nell'accampamento inglese, nei pressi del padiglione reale. Eustachio e i cittadini francesi conservano la loro dignità, l'atteggiamento eroico e lo spirito patriottico. Chi si trasforma è il nemico: il re Edoardo III si lascia convincere dalla regina Isabella a perdonare e a salvare le vite dei sei francesi. Invece di ostentare potenza, opta per la clemenza: di

¹⁴⁵ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 160.

¹⁴⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, pp. 160, 164.

¹⁴⁷ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 336.

conseguenza, gli affetti familiari possono ricomporsi, la bandiera di pace sventola sui merli e la gioia si diffonde sia tra gli Inglesi che tra i Francesi.

Momenti salienti¹⁴⁸ sono il commiato di Eustachio e la benedizione impartita da Aurelio al figlioletto:

EUSTACHIO

Omai sorgete...

Abbia un limite il dolor.

Cancellar voi non potete

Nei decreti del Signor.

Separiamci, e non si pianga,

Questa gloria a voi rimanga.

I nemici al punto estremo

D'ammirarci sian costretti.

Figli addio; ci rivedremo

Nella patria degli eletti [...].

AURELIO

(Fa inginocchiare il fanciullo, e stendendogli la destra sul capo, volge gli occhi al cielo, come invocando le di lui benedizioni sul figlio, quindi lo alza, e lo copre di baci, ai quali il fanciullo affettuosamente risponde.)

Raddoppia i baci tuoi

Parte di me più cara...

La vita degli eroi

Nel mio supplizio impara.

A te riman la madre...

Ti resta il figlio ancor. (Ad Eleonora.)

Dammi l'estremo amplesso...

Addio... per sempre... addio...

Il pianto invan represso

Sgorga dal ciglio mio...

(Con voce straziante e prorompendo in dirotte lagrime, che sinora avea frenate a stento.)

Son uomo alfin!... son padre!...

Non ho di belva il cor!... (III, 7).

Nel finale, l'elogio del re assume toni grandiosi e, comprensibilmente, viene intonato da tutti ma non da Eustachio - che rimane in silenzio perché è commosso, ma soprattutto perché è il vinto che ha dovuto consegnare al nuovo re le chiavi della città -:

GLI UFFICIALI INGLESI, ED I CONGIUNTI DELLE VITTIME

Te più grande di te stesso

Rende o Sire, la pietà.

(Eustachio, tenendosi il figlio strettamente al seno, si avvicina al Re; la sua commozione non gli permette l'uso della favella: egli cade a piè d'Edoardo, onde esprimergli la sua riconoscenza: coloro che dovevano seguirlo al patibolo lo imitano: il Re li rialza, e stringe Eustachio fra le braccia. Un grido fragoroso di gioia s'eleva da tutt'i petti.)

TUTTI, TRANNE EDOARDO

Grande è un Re se ognora allato

La Giustizia egli ha sul trono;

Ma se accorda altrui perdono

Sulla terra è un nume il Re.

EDOARDO

D'un trionfo è assai più grato

Questo giubbilo per me! (III, 7).

¹⁴⁸ Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti drammaturgici e formali nel "Marino Faliero" e nell'"Assedio di Calais"*, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 299-321.

Ashbrook elogia ripetutamente l'opera: «Fra i ruoli baritonali donizettiani, Eustachio è un personaggio da collocare accanto a Simon Boccanegra essendo, come il doge genovese, un condottiero generoso e impavido che si preoccupa della sorte del suo popolo fino al sacrificio di sé stesso».¹⁴⁹ Inoltre: «*L'assedio di Calais*, pur non essendo privo di pecche, comprende un certo numero di pagine fra le più commosse ed ispirate di Donizetti [...]. Si notano vari elementi [...], come il ritratto di Eustachio e i numerosi brani di splendida scrittura d'*ensemble*, che fanno dell'*Assedio di Calais* un'opera ben protesa sul futuro. Ritengo che ci si debba rammaricare che non si sia mai presentata l'occasione di una revisione per Duprez e l'Opéra».¹⁵⁰ Zoppelli afferma che, per certi aspetti, anticipa il *Nabucco* e, in generale, «la produzione di Verdi».¹⁵¹ Ma la conclusione più verosimile e impeccabile (nonché poetica nella sua natura ossimorica e concisa) è del librettista: «Il progetto e le bozze per l'*Assedio di Calais* si trovano nel Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli. Al termine delle ventinove pagine di bozze si legge una nota di Cammarano: "Fine del dramma, che non è ancora finito"».¹⁵²

4.10 *Pia de' Tolomei: «il gemito dell'innocente»*

Per contestualizzare adeguatamente la nuova opera di Cammarano-Donizetti bisogna risalire al padre della letteratura italiana e, precisamente, alle due terzine del quinto canto del *Purgatorio* in cui uno spirito si rivolge a Dante presentandosi umilmente e chiedendogli di ricordarsi di lui quando sarà ritornato tra i viventi:

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via»,
seguìtò 'l terzo spirito al secondo,

«ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fè, disfecemi Maremma:
salsi colui che 'nnanellata pria

disposando m'avea con la sua gemma».¹⁵³

Alcune considerazioni sorgono immediate. La prima: chi era Pia? Se per i contemporanei di Dante poteva essere facile riconoscere da quei pochi versi il personaggio in questione, col passare del tempo non è più stato possibile identificare con certezza chi fosse la nobildonna senese precocemente morta in Maremma. Per tradizione, è stata ricondotta alla giovane Pia de' Tolomei, vissuta nella seconda metà del XIII secolo, andata in sposa a Nello dei Pannocchieschi, signore del Castel di Pietra in Maremma, Podestà di Volterra e di Lucca, Capitano della Taglia Guelfa nel 1284. Costui, dopo essere rimasto vedovo (probabilmente perché aveva fatto uccidere la prima moglie dopo averla reclusa nel suo castello), si risposò con la contessa Margherita Aldobrandeschi. Le tristi vicende della vita matrimoniale di Pia de' Tolomei non sono però mai state documentate storicamente con piena attendibilità.

Seconda considerazione: perché Pia si trova in *Purgatorio*, tra coloro che sono deceduti di morte violenta e si sono pentiti solo all'ultimo momento? Quali peccati ha commesso? Di quali colpe si è

¹⁴⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 158.

¹⁵⁰ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 164.

¹⁵¹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 335.

¹⁵² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 226.

¹⁵³ *Purg.*, V, 130-136.

macchiata? Come tutte le anime dell'Antipurgatorio, il suo desiderio di essere ricordata ai vivi è dovuto al fatto che questi, con le loro preghiere, possono abbreviare la loro attesa di salire in Paradiso. Nel modo di porsi, tuttavia, Pia è molto delicata ed è assai meno insistente dei due spiriti intervenuti prima di lei. Alludendo al marito, induce a pensare che lui l'abbia uccisa, ma dalle sue miti parole non traspare alcun rancore: forse ha sempre amato il coniuge e lo perdona tuttora? Forse è stata uccisa innocente? Pare che Dante abbia voluto lasciare tutto ciò nell'indeterminatezza e presentare un'anima tutta protesa verso la beatitudine celeste. Ciononostante, o forse proprio grazie al velo di mistero che avvolge il personaggio, nei secoli «la Pia» ha ispirato svariati poemi, tragedie, romanzi ed opere pittoriche.

La prima elaborazione letteraria della vicenda di Pia de' Tolomei risale al XVI secolo ed è una novella intitolata *Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*, si trova nel primo volume di *Novelle* di Matteo Bandello, una raccolta pubblicata in tre volumi nel 1554 e integrata con un quarto postumo nel 1573. Di carattere tipicamente boccaccesco, questa novella ricostruisce la storia sintetizzata nel titolo e risulta coerente con i quattro versi danteschi. La narrazione procede in modo molto lineare, senza flashback; il narratore talora esprime garbatamente i propri giudizi o riporta espressioni di saggezza popolare. Pia è una diciottenne senese ricca e bellissima, che viene data in sposa contro la sua volontà a Nello della Pietra, che è ricco, potente e cinquantenne. Molto impegnato in affari e in politica, costui trascura la giovane, che conosce un ragazzo nobile e gentile ed entrambi s'innamorano. Per qualche tempo i due riescono ad incontrarsi di nascosto, ma in seguito il marito s'insospettisce, li spia e scopre il tradimento. Per difendere il suo onore e per gelosia, ordina ai suoi «sergenti» di strangolarla e, vedendola in lacrime, pentita e supplicante perdono, le suggerisce impassibile: «Raccomandati a Dio (se punto dell'anima ti cale) che io vò (come meriti) che tu muoia». ¹⁵⁴ La morte violenta e il pentimento all'ultimo momento concordano perfettamente con la collocazione di Pia nel secondo balzo dell'Antipurgatorio. Nell'Ottocento il personaggio di Pia de' Tolomei è stato riproposto in molte versioni diverse, sempre con riferimenti a Dante, ma con sviluppi originali.

Michele Cammarano racconta che Salvatore, da ragazzo, si privava della merenda per risparmiare i soldi per comprarsi dei libri. Degno figlio, il sessantatreenne Michele precisa: «Ora che scrivo queste pagine, ho innanzi agli occhi i tre volumetti della *Divina Commedia* comprati da lui, sola eredità paterna e quei volumi li ho carissimi». ¹⁵⁵ D'altra parte, nel 1828, Donizetti aveva composto una *Cantata* sul tema del Conte Ugolino, offerta al basso Luigi Lablache dopo la sua eccellente interpretazione di Murena nell'*Esule di Roma*. Si può dunque supporre che sia il librettista che il compositore apprezzino l'opera dantesca. In una lettera indirizzata all'imprenditore del Teatro La Fenice, Alessandro Lanari, Donizetti scrive: «Cammarano [...] ti propone la *Pia* soggetto adattissimo per la compagnia» ¹⁵⁶. Se ne deduce che l'idea dell'opera sia lanciata dal librettista. Del resto, il personaggio è in certa misura storico, ma lascia ampi spazi alla fantasia.

La genesi dell'opera, per quanto riguarda le trattative con Lanari, è ricostruibile dettagliatamente tramite lo scambio epistolare raccolto da Jeremy Commons. ¹⁵⁷ Sinteticamente, Ashbrook scrive: «Lanari aveva sin dall'inizio dato per scontato che Donizetti avrebbe preferito lavorare con Cammarano, ma il conte Berti, Presidente degli spettacoli del Teatro La Fenice, si era dimostrato molto riluttante ad accettare tale scelta; al pari di Fabbri l'anno prima, egli tesseva le lodi di Pietro Beltrame, ma Donizetti ancora una volta riuscì a schivare l'indesiderata collaborazione con un

¹⁵⁴ MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle del Bandello*, Lucca, Il Busdragio, 1554, Novella XII, p. 85.

¹⁵⁵ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 73.

¹⁵⁶ «Studi Donizettiani», I, 1962, p. 37.

¹⁵⁷ Cfr. JEREMY COMMONS, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, «Studi Donizettiani», III, 1978, Bergamo, Secomandi, 1978, pp. 9-74.

librettista sconosciuto».¹⁵⁸ Donizetti firma il contratto il 31 maggio 1836 e l'opera debutta il 18 febbraio 1837. La composizione si sovrappone, quindi, con quella dell'*Assedio di Calais*, che va in scena per la prima volta il 19 novembre 1836.

Bini e Commons affermano che «la fonte diretta del libretto di Cammarano sembrerebbe essere stato un racconto poetico – una novella in versi – di Bartolomeo Sestini (1822), ma fonti di riferimento furono anche le tragedie di Giacinto Bianco e Carlo Marengo».¹⁵⁹ Inoltre, nel 1831 era stata pubblicata la tragedia *La Pia* di Tommaso Zaulli Sajani che, intrisa di accenti patriottici, era stata dedicata a Napoleone Luigi Bonaparte, fratello maggiore del futuro Napoleone III, morto a Forlì nel 1831, forse perché avvelenato. Infine, nel luglio 1835 era andata in scena al Teatro Alfieri di Firenze l'opera *Pia de' Tolomei*, con libretto di Girolamo Maria Marini e musica di Luigi Orsini.¹⁶⁰ Molto probabilmente non ci furono interferenze tra queste due opere e quella di Cammarano-Donizetti, tuttavia esse confermano il diffuso interesse per il personaggio dantesco. Per quanto riguarda le fonti, meritano attenzione i testi di Sestini, di Bianco e di Marengo, ma innanzitutto il primo, che costituisce il riferimento fondamentale degli altri. Nell'*Avvertimento al lettore* che Sestini premette all'opera, si legge:

Se vogliamo osservare che Boiardo, Ariosto, Alamanni, ed altri poeti romanzieri hanno sempre prese a celebrare le cose cavalleresche dei Francesi e di altre nazioni [...] io reputo che una leggenda romantica di argomento del tutto italiano, sia capace di ricevere i colori poetici [...] e per questo io pubblico la Pia, soggetto per sé medesimo caro a chiunque ha letti i quattro misteriosi versi della Divina Commedia che ne fanno menzione, e che tessuto su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni e da altri documenti degni di fede, mi ha dato campo di descrivere alla foggia dei Greci alcuni celebri casi e luoghi della Patria, e gli antichi castelli feudali, e gli abiti e le esequie, e i costumi dei nostri antenati, e di presentare una catastrofe donde si può trarre alquanto morale.¹⁶¹

La definizione di «leggenda romantica» compare anche sulla copertina del libro, ma è di per sé piuttosto vaga. L'autore pare alludere a:

- L'unione di poetico e romanzesco in una narrazione strutturata in versi;
- La presa di distanza dai modelli letterari francesi;
- Il recupero della tradizione nazionale in chiave storica e letteraria;
- La valorizzazione del vissuto locale, di luoghi e vicende significative e moralmente istruttive;
- Un forte legame con il passato classico (i Greci), medievale (Dante) e rinascimentale (Boiardo, Ariosto, Alamanni);

Quanto allo stile, Sestini si ricollega agli autori rinascimentali e compone un poema in ottave, con versi endecasillabi in rima ABABABCC, suddiviso in tre canti di 84, 93 e 71 ottave ciascuno, con un lessico che presenta molti termini aulici e letterari («Sì vaga non mirò Gerusalemme / Erminia cavalcar fra le sue rocche / Né l'Ercinia mirò sì vaga in sella / di Calafon la figlia bella»¹⁶², «l'armento pasca», «ôra natia», «crin», «latebre», «cimier», «cervice»...). La vicenda si svolge completamente in Maremma; i riferimenti agli eventi precedenti vengono raccontati tramite dialoghi in flashback; la narrazione presenta ampie parti descrittive degli ambienti, dei personaggi e della natura. Quest'ultima è co-protagonista e viene resa sia con tratti realistici che con note bucoliche e simboliche. Il poema inizia con la descrizione del paesaggio maremmano:

Tra le foci del Tevere e dell'Arno,

¹⁵⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 103.

¹⁵⁹ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 623.

¹⁶⁰ Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 4-5.

¹⁶¹ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, Milano, Borroni e Scotti, 1848, pp. 5-6.

¹⁶² BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 12.

Al mezzodi, giace un paese guasto;
Gli antichi Etruschi un dì lo coltivarno,
E tenne imperio glorioso e vasto:
Oggi di Chiusi e Populania indarno
Ricercheresti le ricchezze e il fasto,
E del mar sovra cui curvo si stende
Questo suol, di Maremma il nome prende.¹⁶³

La descrizione dell'ambiente prosegue così per nove strofe e s'interrompe soltanto alla decima strofa per annunciare che la «mal venturata Pia» viene condotta al castello dal marito geloso, Nello. Tanto lei è bella, gentile ed affettuosa con lui, altrettanto lui è falso, cupo e scontroso con lei:

Occultando la fredda gelosia
Ond'era morso, a quel temuto ostello
Ti conducea, mal venturata Pia,
Il tuo consorte sire del castello:
Per far men grave la penosa via
A lui volgevi il volto onesto e bello,
Trattenendol con bei ragionamenti,
Che avean risposta d'interrotti accenti.¹⁶⁴

Seguono sette strofe che descrivono la bellezza di Pia, con impliciti riferimenti al *Cantico dei Cantici*, alla poesia petrarchesca e agli stereotipi classici di avvenenza e grazia femminile. La natura circostante pare essere animata da sentimenti di solidarietà e di pietà per la tenera fanciulla che avanza del tutto ignara della sorte che l'attende: il cavallo che cavalca è fiero di trasportarla, l'erba le si inchina e par che «brami che il bel piè la tocche»,¹⁶⁵ i boschi si stupiscono al vederla poiché «non usi a contemplar tanta bellezza».¹⁶⁶ «Ma il venticel che vien dal mar de' Toschi / Piange mentre passando la carezza, / Quasi fosse il sospir della natura / Antiveggente la di lei sciagura».¹⁶⁷

Giunta al castello, Pia l'osserva incuriosita e il suo sguardo viene tradotto in versi dal poeta per ben undici strofe. Il marito rimane accanto a lei fino a sera, ma è duro e scostante; quando lei s'addormenta lui va via, affidandola alla sorveglianza del castellano. Per alcuni giorni costui la rassicura, poi le vieta d'uscire e allora «raccapricciò la dolorosa moglie / [...] E ben presaga omai che in quelle soglie / Dovea menar la vita in prigionia».¹⁶⁸ Abbattuta ed estenuata dalla calura estiva, Pia inizia ad ammalarsi e ad avere strane paure e visioni.

All'inizio del secondo canto compare un nuovo personaggio: un eremita. Affacciatisi al balcone, Pia lo vede, gli chiede aiuto e lui le promette di consegnare a Nello la sua fede nuziale come simbolo di fedeltà e alla madre una ciocca di capelli come suo ultimo ricordo. Il giorno successivo si scatena un forte temporale e un esausto cavaliere chiede riparo all'eremita. Questi lo accoglie, riconosce Nello e ascolta il suo racconto della moglie infedele. Cristianamente, gli narra l'episodio evangelico dell'adultera e la parabola del figliol prodigo. Mentre la tempesta si placa, dal bosco giungono delle urla; Nello si precipita a vedere e scorge un lupo che assale un uomo a cavallo.

Il terzo canto inizia con l'uccisione del lupo da parte di Nello e il successivo riconoscimento dell'uomo ferito: è Ghino, che confessa le sue nefandezze e muore. Nello si rivolge allora all'eremita e insieme cavalcano fino al castello per cercare di salvare Pia, che però è già spirata e sta per essere sepolta. Nello decide allora di rimanere nel castello, dove morrà dopo breve tempo e verrà seppellito

¹⁶³ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 7.

¹⁶⁴ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 10.

¹⁶⁵ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 12.

¹⁶⁶ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 12.

¹⁶⁷ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 12.

¹⁶⁸ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, I, p. 23.

accanto alla moglie. Anche nel drammatico momento della sepoltura di Pia, la natura diventa protagonista tramite il cavallo a lei affezionato che piange copiosamente:

Giunge, e vede al calar della muraglia
Il ceduto caval del frate scarco,
Era questo un destrier di molta vaglia
Leggiero come stral di partic'arco,
Caro alla Pia, Quand'ei dalla battaglia
Riedea salvo recando il dolce incarco,
D'orzo pingue, e d'avena il fea satollo,
Tergeagli i crini, e gli palpava il collo.

Piange il cavallo, e immobile e confuso
Sogguarda torvo, e i brevi orecchi tende,
China al suol la cervice, e il crin diffuso
Cade nel fango, e per la fronte pende,
Pel turgido di vene equino muso
Un rio di grosse lacrime discende,
E lava il fren d'argenteo borchie ornato,
E le briglie che sparse erran sul prato.

E il caro condottier veduto appena,
Gli si fa incontro, e il guarda, e a mano a mano
Saltellandogli innanzi, ov'era il mena,
E par dotato d'intelletto umano,
E gli accenna nel mezzo all'inamena
Cerchia un cencioso e debile villano;
Che allora allor cavata fossa serra
Gettando in quella la sottratta terra.¹⁶⁹

L'ottava, strofa narrativa per eccellenza, rende scorrevole la lettura. Pia appare come una giovine innocente e virtuosa, più meritevole di un posto in Paradiso che di una lunga attesa nell'Antipurgatorio. Affezionata alla madre e al fratello, ama profondamente Nello ed il suo amore supera le rivalità familiari, che emergono solo fuggevolmente e senza riferimenti alle contrapposizioni politiche. Da parte sua, Nello è simile a Otello: valoroso in battaglia, ma affettivamente inesperto e facilmente vittima degli inganni di un amico sleale che, sopraffatto da turpi passioni (concupiscenza, invidia, gelosia, vendetta, rancore), lo porta alla rovina. A differenza di Jago, però, Ghino alla fine si pente, chiede perdono e cerca di salvare - seppure invano - la «mal venturata Pia». L'insegnamento morale e il messaggio cristiano emergono progressivamente nel secondo e nel terzo canto. Rispetto all'anima che Dante incontra nell'Antipurgatorio, questa Pia de' Tolomei appare molto virtuosa e degna di un minore castigo. Oltretutto, essendo deceduta dopo mesi di consunzione e dopo aver consegnato all'eremita due oggetti per i suoi cari - quasi un testamento - è poco credibile che si sia pentita *in extremis*. Nell'Ottocento il poema di Sestini ha grande successo.

Il 19 aprile 1836, debutta al Teatro dei Fiorentini il dramma di Giacinto Bianco Pia de' Tolomei, con Luigi Marchionni nella parte di Ghino.¹⁷⁰ Rispetto al testo precedente permangono alcune affinità, ma emergono anche diversi cambiamenti. Già nell'*Avvertimento al lettore* l'autore dichiara ben altri intenti:

Scorrendo come di volo sulle condizioni del nostro teatro italiano, e generalmente sulle teorie dell'arte, un numero di questioni la più parte inutili sembra incespicare il cammino a' buoni ingegni; e tu odi ancora

¹⁶⁹ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, p. 86.

¹⁷⁰ Cfr. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 37.

discorrere delle antichissime *unità di tempo e di luogo*, del *giro di sole* di Aristotile, e di mille altre innumerevoli quisquiglie, [...] e molti, tenaci de' vecchi precetti, e li predicano, e vi stanno; mentre un drappello di più ardimentosi, rotte queste dighe del genio, àn già rinnegate sì fatte dottrine, aprendosi una strada nuovissima in mezzo agli anatemi di molti, ed al plauso dell'universale [...]. La fama ed i successi del teatro francese mi avevano incantato; la lettura delle loro opere, piene tutte di anima e di forte sentire, la rinvenni omogenea all'attuale incivilimento, e di qui la mia determinazione a seguirle.

La scelta del soggetto non è quindi dovuta ad amor di patria e al desiderio di ravvivare antiche tradizioni, ma al "forte sentire" e agli spunti innovativi che la vicenda offre. Quanto al genere e alla struttura, si tratta di un «dramma storico diviso in cinque atti», con ambientazioni che variano: dal palazzo senese dei della Pietra a un'osteria in campagna, al castello in Maremma, alla capanna dell'eremita. Il dramma inizia con un monologo di Pia che, tormentandosi per i suoi cari, denuncia la misera condizione dell'Italia dilaniata da guerre fratricide:

Quanto son io turbata! Un sinistro presentimento mi sta nell'animo, che mi va ragionando come di vicina sciagura! Ah! Questo cuore uso a tremar sempre or per lo sposo, or pel fratello non sa fingersi, che disgrazie! Giusto Cielo deh! abbiano fine una volta queste cittadine contese, che da tanto tempo lacerano sì crudelmente la misera Italia. Quante madri, quante spose non sarebbero consolate col restituirsi alle une i figlioli, alle altre i mariti! È già un anno da che arde fra noi guerra sì vergognosa, ed io vivo lontana da una tenera madre da un vecchio genitore da un amato fratello; e perché? Per un folle impegno di parte!!! Ed il mio Nello? Il mio Nello anch'esso obliando i legami dell'amicizia e del sangue non isdegna combattere contro i propri congiunti, e me lascia nella dubbia tema di crederlo or pericolante per valore or morto per insidia.¹⁷¹

L'elemento politico è fortemente presente nel dramma; la contrapposizione tra le famiglie de' Tolomei e Della Pietra è ricondotta alle sanguinose lotte cittadine tra Guelfi e Ghibellini; l'esortazione alla pace e l'invocazione all'Italia unita compaiono esplicitamente:

GHINO. Molti inclinano alla pace, e parleranno per questa, ma non senza lungo disputare seguirà il voluto armistizio.

PIA. Piaccia al Cielo, ed abbiano finalmente riposo e Siena, e Verona, e Firenze, e tutto questo bel paese, che diviso da lunghe guerre cittadine si fa segno di onta allo straniero [...]. Il malnato spirito di parte, peste e rovina di tutta Italia [...] il fratello fugge dal fratello; il padre arma la mano contro del figliuolo, e pieni di rabbia, e di mal talento corrono sul campo per distruggersi a vicenda; né mai un Italiano fu visto tornar vincitore, il quale non dovesse spargere lagrime sui frutti della propria vittoria [...].

TUTTI. (bevendo) Evviva l'Italia, evviva gl'Italiani.

OLIVEROTTO. Che sia benedetta la sera del 13 agosto; almeno non si odono più a gridare quei bruttissimi nomi di Guelfi, e Ghibellini.¹⁷²

Riguardo ai personaggi, Pia è anche qui giovane, bellissima e virtuosa; ma muore avvelenata dopo tre giorni trascorsi in Maremma (non di consunzione, dopo mesi, come in Sestini). Suo marito Nello è gelosissimo e spietato, ma nel finale non si autopunisce: invoca Dio e un antidoto al veleno, ma inutilmente, poiché Pia lo perdona e poi muore. Ghino è ancora più perfido dell'omonimo di Sestini; il fratello di Pia qui appare in scena e si chiama Ugo, è premuroso ed affezionato alla sorella. L'elemento bucolico e la celebrazione della natura sono completamente assenti. Permangono, invece, sia la connotazione negativa delle insalubri terre in Maremma sia la forte tempesta scatenantesi nella sera in cui Nello ritorna al castello e viene ospitato dall'eremita. Infine, c'è una costante commistione di toni tragici e comici, con note buffe legate in primo luogo al personaggio di Megalotto, il servo di famiglia che ha anche il ruolo di castellano e che è del tutto assente nel poema di Sestini. Tale caratteristica può essere ricondotta sia alla tradizione teatrale napoletana che a quella francese.

¹⁷¹ GIACINTO BIANCO, *Pia de' Tolomei*, in *Teatro di Giacinto Bianco*, Napoli, Tipografia del Guttemberg, 1838, pp. 9-10.

¹⁷² GIACINTO BIANCO, *Pia de' Tolomei*, in *Teatro di Giacinto Bianco*, pp. 19, 20, 24.

Trattandosi di un testo in prosa con commistioni di tragico e comico, il linguaggio è molto più semplice e meno ricercato di quello di Sestini, con strutture sintattiche lineari, frequenti frasi brevi ed esclamazioni.

Un'ulteriore opera da considerare è *La Pia* di Carlo Marengo, una tragedia in endecasillabi sciolti, suddivisa in cinque «giornate» ambientate in luoghi diversi: le prime due a Siena, la terza in Maremma, la quarta di nuovo a Siena e la quinta in Maremma (il che pare essere un'evidente presa di distanza dalle classiche unità di tempo, luogo e azione, oltre che un atto di solidarietà con Manzoni). La data del debutto non è certa, ma si colloca tra giugno 1836 al Teatro Carignano di Torino e il gennaio 1837 al Teatro d'Angennes¹⁷³. Nel corso dell'Ottocento questa tragedia ha grande successo in Italia e viene rappresentata anche in Europa. Nella lunga prefazione, Marengo cita molti autori di riferimento: Dante e i suoi commentatori Benvenuto da Imola e Baldassarre Lombardi, Sestini, Foscolo ed altri. Chiede inoltre al lettore che gli «perdoni alcune storiche violazioni»¹⁷⁴ che elenca numerandole: 1) aver cambiato il nome di Nello in Rinaldo; 2) aver attribuito a costui il titolo di Governatore di Siena, che storicamente era di Provenzano Salvani; 3) aver attribuito al marito di Pia anche «un raro esempio di generosa amicizia»¹⁷⁵ compiuto in realtà da Provenzano, al fine di «vie più immedesimarlo collo storico eroe suddetto». ¹⁷⁶ Tali cambiamenti sono giustificati dall'autore con l'intento di «crescer dignità al protagonista, ed importanza all'intero dramma». ¹⁷⁷ Per il resto, Marengo dichiara di essere stato il più fedele possibile alla verità storica: «Nell'altre allusioni ai tempi m'attenni il meglio che potei fedelmente alla storia». ¹⁷⁸ Anche per quanto riguarda l'ambiente maremmano, il dato storico è fondamentale: «Insalubre non men che in oggi era a que' di la Maremma, e tomba sovente de' suoi forestieri cultori». Il fine morale ed educativo della tragedia è ben evidenziato: «Dimostrare con drammatica evidenza quanto la virtù sia bella per sé stessa ed augusta; e quanto il virtuoso caduto all'imo della miseria e dell'abbiezione sia pur sempre invidiabile a paragon del vizioso esaltato». ¹⁷⁹ Anche i modelli femminili di riferimento sono dichiarati: «All'autore meditante il carattere della Pia, due grandi tipi stavan dinnanzi: due famose donne cioè, da due famose storie celebrate, la romana Lucrezia, e la ebraica moglie di Gioachimo». ¹⁸⁰ Rispetto al lavoro di Sestini emergono parecchie differenze: 1) Ghino si chiama Ugo, è machiavellico e crudele. Fin dall'inizio, rivela in un lungo monologo (I, 4) la sua malvagità, dovuta all'invidia per Rinaldo e alla passione per Pia («E onor supremi, e bellici trionfi, / persin della beltà l'inestimabile / sorriso, tutto egli ha: tutto ei mi toglie, / fuor che la vita, che per esso ho in ira»); ¹⁸¹ 2) l'uomo che Pia incontra di notte non è suo fratello ma un complice di Ugo; 3) l'eremita Piero scompare, mentre sono aggiunti una figlia ed il padre di Pia; 4) proprio «Tolommei» trascina Ugo morente davanti a Rinaldo con la speranza di salvare la figlia e, nella scena finale, è di nuovo lui che disarmo il marito pentito che vorrebbe suicidarsi; 5) Pia non viene avvelenata, ma muore per la malaria. La morte in scena del perfido Ugo, che maledice sé stesso, e quella della virtuosa Pia, che concede dolcemente il perdono al marito, sono di forte effetto drammatico e favoriscono quel disprezzo del vizio e quell'elogio della virtù che sono tra gli obiettivi principali dell'autore.

A questo punto si possono elencare sinteticamente le opere letterarie e teatrali che precedono la *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti, per poi svolgere un'analisi specifica di tale libretto.

¹⁷³ Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, p. 38.

¹⁷⁴ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, Le Monnier, Firenze, 1856, p. 402.

¹⁷⁵ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 403.

¹⁷⁶ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 403.

¹⁷⁷ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 404.

¹⁷⁸ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 405.

¹⁷⁹ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 407.

¹⁸⁰ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 407.

¹⁸¹ CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, p. 418.

Precedenti letterari e teatrali della *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti

- 1314:** «Ricorditi di me, che son la Pia» in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, V, vv.130-136;
- 1554:** *Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza*, in *Novelle* di Matteo Bandello;
- 1822:** *La Pia de' Tolomei. Leggenda romantica*, poema in ottave di Bartolomeo Sestini;
- 1831:** *La Pia*, tragedia di Tommaso Zauli Sajani;
- 1835:** *Pia de' Tolomei*, opera di Girolamo Maria Marini e Luigi Orsini. (Teatro Alfieri, Firenze);
- 1836:** *Pia de' Tolomei*, dramma in prosa di Giacinto Bianco (Teatro dei Fiorentini, Napoli);
- 1836 o 1837:** *La Pia*, tragedia di Carlo Marengo (Teatro Carignano o Teatro d'Angennes, Torino);
- 1837:** *Pia de' Tolomei*, tragedia lirica di Cammarano e Donizetti (Teatro Apollo, Venezia).

Cammarano, assiduo lettore, poteva conoscere la raccolta di novelle di Matteo Bandello, la leggenda romantica di Bartolomeo Sestini e altri testi. Dal suo libretto, però, emergono affinità soprattutto con il dramma di Giacinto Bianco. Innanzitutto la struttura narrativa è lineare, non a flashback come in Sestini e Marini. Inoltre, le unità aristoteliche sono del tutto eliminate, «l'avvenimento ha luogo prima nelle vicinanze di Siena, quindi nella Maremma Toscana» e la vicenda è ambientata in luoghi diversi: nel castello de' Tolomei (nell'ampio salone, negli appartamenti di Pia, nel padiglione di Nello); nel sotterraneo dove è imprigionato il fratello di Pia; nell'accampamento dell'esercito fiorentino nei pressi di Siena; in Maremma: nel castello dei della Pietra, nell'eremitaggio di Piero e nella prigione di Pia. I riferimenti storico-politici alle lotte fratricide che insanguinano l'Italia sono meno espliciti, ma presenti.

Quanto ai personaggi, Pia è bellissima e sommamente virtuosa, non compie nulla di male, se non lasciarsi vincere dalla sorte avversa, dalla melanconia, «è una vittima quanto più inerte si possa immaginare»,¹⁸² è condotta in Maremma, ma muore avvelenata; suo marito Nello è tormentato dalla gelosia ed è spietato per buona parte dell'opera, ma nel finale si dimostra pentito; Ghino ha un ruolo molto importante, quasi preponderante sugli altri personaggi: è cugino di Nello ed è follemente innamorato di Pia, respinto e vinto dalla passione, si vendica crudelmente e si pente poco prima di morire; il fratello di Pia compare in scena, si chiama Rodrigo e ha con la sorella un legame affettivo fortissimo, da *Frate 'nnamorato*; l'eremita Piero conserva il suo ruolo di benevolo soccorritore ed esempio di virtù cristiana. Il valore educativo e morale dell'opera, così come del dramma storico, emerge costantemente ma soprattutto nel finale, diverso dai precedenti: la virtuosissima Pia riesce infatti a rappacificare il fratello e il marito - e quindi a sanare gli odi tra le contrapposte famiglie - in un abbraccio simbolico di pace: «Tutti piangono amaramente: la spada fugge di mano a Rodrigo. Nello si precipita fra le sue braccia, ed una lagrima di gioja spunta negli occhi di Pia». L'opera si conclude con il coro che esalta la virtù della protagonista: «Ella è spenta, ma per lei / Non la tomba, il ciel s'apri!».

Quanto al libretto, ha un'impostazione abbastanza tradizionale. Si apre con il coro dei familiari di Nello che indagano sull'identità di un uomo arrivato al castello («Ancor del fosco notturno velo / Tutto spogliato non era il cielo, / Quando ravvolto nel suo mantello / Segreto messo giunse al castello»). Ubaldo dice di aver ricevuto da lui un messaggio che può consegnare solo a Ghino («Crudel mistero colui m'apprese / Sol debbe a Ghino esser palese»). L'atmosfera già cupa si carica di mistero e di tensione («... Fatal messaggio! / Fra noi tremendo egli apparì!... / Qual di cometa

¹⁸² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 165.

sanguigno raggio / Che di spavento la terra empì!». Le quartine di quinari doppi a rima baciata e il linguaggio ricco di metafore e similitudini danno solennità alla situazione. Nella terza scena appare Ghino, che incontra Ubaldo, legge il foglio del messaggero e, inferocito, dà sfogo al tormento del suo animo:

« Fia nel silenzio della notte il mondo,
« Inosservato per la via del Parco
« A te verrò: l'assenza
« Del tuo sposo abborrito a me concede
« D'abbracciarti la gioia, e tal mercede
« Soffrir mi fa la vita». – O Pia mendace!
Ove il rigor, l'austera
Virtude ov'è, che rampognar ti fea
L'amor di Ghino? Ah! sempre, o fatal donna,
Separati ne avesse
Quella tremenda eredità degli avi,
La vendetta, il furor, nè ghibellino
Talamo accolta chi nascea di Guelfi,
Che tanto sventurato
Or non sarei, nè vinto e lacerato
Da rimorso infernal, d'un mio congiunto
La sposa amando! [...]
Non può dirti la parola
Qual desio m'incalza e punge...
La speranza che s'invola
Nuove fiamme al fuoco aggiunge.
Pia m'abborre, Pia mi fugge...
Ma non fugge dal mio cor.
Ah! l'incendio che mi strugge
È delirio, e non amor! (I, 3).

La peccaminosa passione, da *Inferno* dantesco, riguarda soltanto Ghino; al contrario, Pia ha sempre rifiutato ogni suo corteggiamento. Il biglietto, però, ha toni e parole ardenti; di conseguenza, Ghino si sente doppiamente umiliato e inizia a delirare di gelosia. In effetti, nessuno potrebbe pensare che quell'appuntamento notturno avverrà tra due fratelli. La forza dei legami affettivi tra consanguinei è un tema caro a Cammarano, che l'introduce qui ma lo ripropone anche in altri libretti. D'altra parte, le divisioni politiche tra Guelfi e Ghibellini, l'odio antico tra le famiglie de' Tolomei e della Pietra, appaiono dalle parole di Ghino frutto di passioni collettive altrettanto feroci.

Al primo apparire in scena, Pia mostra già la melanconia che l'abbatte. Le damigelle provano a rasserenarla, ma inutilmente: «È vano! A confortarla / Uman poter non v'ha!». Lei stessa cerca di dar voce alla sua pena con un ossimoro e un'iperbole: «Trista per me, funerea luce / Il sol diffonde, e l'universo piange!» Successivamente ella esprime la sua apprensione per il fratello, che è stato imprigionato, ma che lei stessa ha riscattato, corrompendo con denaro il suo carceriere. La sua preghiera è ulteriore conferma del suo animo virtuoso e devoto:

PIA
O tu che desti il fulmine,
Che al nembo il fren disciogli,
Le mie dolenti lagrime
In tua pietade accogli...
Quell'innocente vittima
Salva, e conduci a me.
No, tu non puoi respingere
Chi fida in te buon Dio...
Il voto, che fra i gemiti
Al tuo gran soglio invio,

È puro come gli angeli
Che stanno in ciel con te (I, 6).

Poco dopo riceve il biglietto di Rodrigo per mano di Lamberto ed il suo aspetto cambia, il suo volto s'illumina e tutti se ne accorgono. Finalmente, la gioia torna ad animarla e lei intona una vivace cabaletta:

LAMBERTO
(Il tormento a lei dà tregua!)
(Osservando il cambiamento del volto di lei.)
PIA
(Qui fra poco il rivedrò!...)
BICE, DAMIGELLE
(L'atra nube si dilegua
Che la fronte a Pia velò!)
PIA
(Di pura gioja in estasi
E' l'alma mia rapita!...
A lui dirò: sei libero,
Io ti salvai la vita...
E amplessi, e baci, e palpiti
Confonderemo intanto...
E verserem quel pianto
Che di dolor non è!) (I, 7).

Protagonista dell'ottava e nona scena è Nello. Egli vive soprattutto nella dimensione pubblica e politica. Le sue prime parole sono «Giurai svenarlo» e si riferiscono al fratello di sua moglie, dichiarato «Nemico della patria»:

NELLO
Giurai svenarlo, ch'egli ardì col sangue
De' miei congiunti violar la pace
Da noi giurata, quando a Pia mi strinse
Sacro legame. Or della morte il ferro
Gli sta sul capo, e gemo!
» Gridato fu dal militar Consesso
» Nemico della patria... era concesso
» Al mio pregar soltanto,
» Che nel segreto carcere la scure
» Tronchi sull'alba il procelloso corso
» Di sua fatal giornata.
Almen la sventurata
Pia, che l'ama cotanto, il fine acerbo
Non udrà del fratello...
Qualcun s'appressa... (I, 8)

Non appena arriva Ghino, Nello rivela i suoi timori riguardo alla moglie e crede immediatamente alle calunniatrici parole del cugino. Sentimentalmente egli è inesperto e, come Otello, cade facilmente nelle reti di chi si finge amico, ma lo inganna. Desideroso di una prova, accetta di assistere segretamente all'appuntamento notturno di Pia e così Ghino si compiace della propria malefica perfidia:

GHINO
(Seppi nel cor trasfondergli
Parte del mio veleno:
Le mie gelose furie
Squarciano pur quel seno.
É omai scoccato il dardo...
Ogni rimorso è tardo...

Gioja dell'alme perfide
Io già ti sento in me!) [...].
NELLO

Son cieco di furor.
Del ciel che non punisce
(Qual uomo privo affatto di ragione.)
Emenderò l'errore...
Già il mio pugnol ferisce,
De' rei già squarcia il core...
Le palpitanti vittime
Io premo già col piè.
GHINO
(Sei pago amor furente?
S'appresta orrendo scempio...
Le mie virtùdi hai spente,
M'hai reso un vile, un empio...
Gioisci, esulta, o demone,
E lei perdesti ... e me!) (I, 9).

Se all'inizio della scena ottava Nello pensava di uccidere Rodrigo, al termine della scena successiva egli intende pugnalarla sia Pia che il suo presunto amante: uomo d'armi, vuole empicamente sostituirsi a Dio nel punire.

Nella scena successiva si presenta Rodrigo. Incarcerato, è pronto ad evadere, ma esprime le sue paure, non tanto di essere ucciso, ma di diventare la causa dell'uccisione della sorella da parte del marito. L'affetto fraterno è profondo, ma non incestuoso:

RODRIGO
In questa de' viventi orrida tomba,
Ove per sempre il raggio
Tace del giorno, il suon di fioca squilla
Giunge soltanto... dell'ombroso velo
« Or si ricopre il cielo
« E le stelle silenti
« Spargon luce suave... Ah! l'ora è questa
Arbitra di mia sorte!
Fra speranza e timor, fra vita e morte
Mi balza il cor!... Pavento
Forse l'estremo fato?
No; ma un pensiero!... Ah! pende dalla mia
Un'altra vita!... Oh dolce suora! Oh Pia!...
Mille volte sul campo d'onore
I perigli più crudi sfidai,
Mille volte la morte sprezzai,
Or la temo... ah! la temo per te!
S'io cadessi, al pietoso tuo core
Scenderebbe un acuto pugnale;
E dischiusa la pietra ferale
Non sarebbe soltanto per me! (I, 10).

La fuga di Rodrigo non incontra ostacoli e mentre egli avanza verso il castello per rivedere Pia, Nello e Ghino colgono lei di sorpresa. Già preoccupata per il fratello, Pia non sa nascondere lo stupore e l'imbarazzo. Il marito le racconta che un nobile, il Signor di Roccaforte, è stato tradito dalla moglie e ha tentato il suicidio. Pia intuisce nei suoi modi un'insinuazione e un'accusa, s'angoscia e ha cupi presentimenti:

PIA
(Egli asconde un rio furore
Sotto il vel di finta calma!

Ah! d'ambascia, di terrore
Circondata, ingombra ho l'alma!...
Odo un gemito... un lamento!...
Veggio oggetti di spavento!...
Un avello insanguinato
Par che s'apra innanzi a me!) (I, 13).

Non appena Nello e Ghino s'allontanano, giunge Lamberto ad annunciare che nel parco si tende un agguato. Pia s'allarma, ma finalmente irrompe Rodrigo e i due fratelli possono abbracciarsi. A differenza degli autori precedenti, Cammarano ha optato per una Pia orfana. Il padre è morto a causa dell'orrenda guerra, la madre è morta poco dopo per il dolore, lei e Rodrigo sono gli unici superstiti e, a maggior ragione, il loro affetto è tenace:

PIA
Fra queste braccia
Un istante, un solo istante
Il fratel stringendo al petto
Pianger deggio... e palpitar!
RODRIGO
Tanto duolo... e tanto affetto
Mi costringe a lagrimar...
PIA
Ah! ne tolse orrenda guerra
(Sempre l'uno in braccio dell'altro e tergendosi a vicenda le lagrime.)
L'adorato genitore!...
Cruda morte di dolore
Poi la madre c'involò!...
Sventurati!... sulla terra
Solo il pianto a noi restò! (I, 15).

L'abbraccio è bruscamente interrotto dal sopraggiungere di Nello che ha già la spada in mano. Il fedele Lamberto permette a Rodrigo di fuggire da una porta segreta e i familiari accorsi disarmano Nello che sta per avventarsi su sua moglie:

NELLO
Son ebbro di sdegno... respiro veleno
Non sangue, ma foco mi scorre nel seno...
Quel ferro mi rendi... L'iniqua s'uccida...
Parola di calma non giunge al mio cor...
Egli ode soltanto la voce che grida:
Sterminio tremendo, vendetta, furor.
GHINO
Quell'ira bollente per poco raffrena...
FAMILIARI
Per poco sospendi la giusta sua pena...
UBALDO
Pria vegga l'indegna spirar quell'ardito,
E senta le vene gelarsi d'orror;
Poi tutto grondante del sangue abborrito
Il ferro di morte le immergi nel cor.
PIA
Ah! m'odi... raffrena quell'odio feroce...
Per lui di ragione è muta la voce!...
In terra sprezzato al trono di Dio
Il grido s'innalza d'un misero cor...
Qui sangue si chiede, ah! versino il mio,
Ma basti... ma plachi un empio furor.
BICE, DAMIGELLE
Ei d'ira è furente... non ode consiglio...

Ha in petto l'inferno, la benda sul ciglio!
Ah! fuggi...sottratti al fero consorte...
Non vedi ch'egli arde d'insano furor?
Le pende sul capo sospesa la morte!
O notte funesta!... oh scena d'orror!
(Pia sviene, intanto che Nello è condotto altrove.) (I, 18).

Al debutto veneziano, questo finale primo non è apprezzato dal pubblico. In una lettera all'amico Antonio Dolci, datata 20 febbraio 1837, Donizetti scrive: «La Pia piacque tutta meno del finale del 1° atto»,¹⁸³ che viene in seguito cambiato. L'opera con il nuovo finale primo è rappresentata a Senigallia nel luglio 1837 e, in seguito, viene ripresa a Lucca, Roma e in molte altre città italiane ed europee.

La seconda parte inizia con il coro dei guerrieri guelfi che si preparano alla battaglia e inneggiano al valore del popolo italiano. È l'alba di un giorno cruento, preannunciato dalle «rosse nubi» e dai fiori «tinti di sangue». Lo scontro sul campo, tuttavia, è soltanto un aspetto del conflitto umano ed emotivo in atto.

CORO
Cinto di rosse nubi
Sorgi, deh! sorgi, o sole,
Vieni a mirar se prole
Non siam d'Italia ancor!
Col lampeggiar dell'armi,
Col fero suon di guerra
T'invoca l'alma terra
Che madre è del valor!
Sorgi, e vedrai gremito,
Come di tronche biade,
Il suol di lance e spade,
Tinti di sangue i fior! (II, 1).

Sopraggiunge Lamberto e racconta a Rodrigo che da dieci giorni Pia è imprigionata in Maremma, dove rischia di morire a causa del clima insalubre. L'aria di Rodrigo esprime lo stesso eroismo dei precedenti guerrieri, ma volto alla salvezza della sorella.

RODRIGO
Ahi! sì barbara minaccia
Di spavento il cor m'agghiaccia!
Fosco il sole, e tolta parmi
La favella, ed il respir...
Se costar doveano a lei
Tante pene i giorni miei,
Rio destin perchè non farmi
Cento volte pria morir? [...]
Tremenda folgore
Il brando mio sarà.
A me stesso un Dio mi rende...
Corro all'armi... alla vendetta...
I tuoi nodi, o Pia diletta
Io tra poco infrangerò.
Questa brama il cor m'accende
Non desio di falsa gloria...
Pel cammin della vittoria

¹⁸³ Lettera n. 233 di Donizetti ad Antonio Dolci del 20 febbraio 1837, in ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 426.

Al tuo seno io volerò (II, 1).

Le due scene successive sono ambientate in Maremma e hanno come protagonisti Ghino e Pia. Il loro duetto è fortemente drammatico poiché si tratta della contrapposizione tra due personalità che sono una incline al bene e l'altra al male. Cristianamente e moralisticamente, il bene vince: Ghino, che è ancora convinto della colpevolezza di Pia, cerca di convincerla a fuggire con lui e a sottrarsi alla morte. Lei proclama la sua innocenza con un atteggiamento di salda determinazione: è moglie fedele, sorella affezionata e devota credente. Inginocchiandosi ai suoi piedi, prega perché lui rinsavisca. Infine, Ghino si trasforma. La forza d'animo di lei vince sulla malvagità di lui. L'invocazione al «cielo» compie quasi un miracolo. L'amante respinto si redime e promette di aiutare colei che fino a un attimo prima avrebbe voluto corrompere. L'intensità della sua passione, però, è tale da non accettare compromessi. Ghino ha appena offerto a Pia di salvarla dalla morte e ora giura di cercare lui nella morte la fine dei suoi tormenti. Pia, compassionevole e premurosa, lo invita a rivolgere a Dio il suo amore e a seguire la virtù, riproponendosi come modello di fede cristiana:

GHINO

Può la mia fiamma estinguersi
Col viver mio soltanto...
Meglio è morir, che vivere
In disperato pianto...
Ah! sul mio freddo cenere
Spargi talvolta un fiore...
A chi negasti amore
Concedi almen pietà.

PIA

Sgombra sì nere immagini...
A Dio solleva il core,
E forza avrai per vincere
Un condannato amore.
Scosso dal reo delirio,
Alla virtù rinato,
Raggio del ciel placato
Il viver tuo sarà (II, 4).

Subito dopo, Ghino fugge via da Pia e riapparirà soltanto nella scena ottava, ferito mortalmente da un «drappello di guelfi», a stento in grado di rivelare a Nello la verità. La sua ultima parola rimane interrotta: «per...do...»: un perdente che chiede perdono. Nelle esecuzioni veneziane i due interpreti sono Giorgio Ronconi e Antonio Poggi, che vengono elogiati in una recensione apparsa il 24 febbraio 1837 su «Il Pirata»: «Aria di Ronconi, applausi: qui il Poggi viene sul palco ferito: questa scena fu sì bene dal Poggi eseguita, che fu applaudito reiteratamente e chiamato per tre volte sul palco; egli da un semplice *pertichino* trasse il più grande partito».¹⁸⁴ Notevoli apprezzamenti ottiene anche Napoleone Moriani, interprete di Ghino nell'edizione del Teatro La Fenice di Senigallia il 31 luglio 1837. «Il Pirata» del 18 agosto 1837 definisce l'opera «un capo lavoro» e scrive:

Primo ad apparire fu il Moriani, e non è a dire con quale trasporto fosse accolto. Esegui la cavatina in modo mirabilissimo, ed ogni altro suo pezzo ottenne quel plauso che sa compartire un Pubblico intelligente e non compro. Ma se in ogni pezzo si ammirò la bella sua voce e quel cantare che nell'anima si sente, nell'ultima sua

¹⁸⁴ «Teatri, Arti e Letteratura», Bologna, XIV/678, 25 febbraio 1837, p. 196, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 637.

scena ci destò i trasporti del più grande entusiasmo; ed allorché morente esclamava - La Pia non è colpevole ... era il fratel ... - le acclamazioni furono generali; il Pubblico non sapea saziarsi di rivederlo sulla scena.¹⁸⁵

Nel corso della vicenda, Ghino ha compiuto una profonda trasformazione e - grazie all'animo virtuoso di Pia - s'è redento, muore in un eremo, confortato da Piero e perdonato dal cugino. Lo spostamento del contesto dell'opera su un piano religioso era avvenuto già nella sesta scena, ambientata nell'eremo. Qui il senso del divino si associa alla sacralità della natura che, dopo essere stata protagonista nella «leggenda romantica» di Sestini, era stata piuttosto trascurata nelle tragedie successive. La sesta scena si apre con un coro suggestivo ed una preghiera collettiva, un «brano indiscutibilmente grandioso»¹⁸⁶ e dal valore fortemente simbolico:

TUTTI
Il muggiar di sì fera procella
Par del cielo funesta minaccia!
Par di Dio la tonante favella
Quando all'empio la colpa rinfaccia!
No, giammai più terribile guerra
Il creato sconvolto non ha!
(*Si prostrano.*)
Divo Spirto, il cui sguardo penetra
Ogni via degli abissi profondi,
Al cui cenno raggianti per l'Etra
L'ampio giro descrissero i mondi,
Ah! placato sorridi alla terra,
E del nembo l'orgoglio cadrà (II, 6).

Come scrive Camillo Faverzani:

La scena dell'eremo [...] è un'altra situazione non trascurabile per l'incontrarsi di musica e poesia. La critica ne ha già evidenziato la funzione di anticipazione: la preghiera di Piero e del coro («Divo Spirto») rivela un'intonazione assai somigliante a quelle dell'invocazione di Zaccaria nel *Nabucco* e dell'intervento di Padre Guardiano ne *La forza del destino* [...]. Dal punto di vista metrico, i dodici decasillabi illustrano come la tempesta prefigurata dall'introduzione orchestrale sia voluta da Dio: le rime sono tutte alternate e le due strofe vengono collegate dal distico conclusivo di ognuna (ABABCD / EFEFCD). La prima parte presenta una sola sinalefe, rendendo così il martellio del temporale, mentre la strofa veramente rivolta a Dio ne annovera quattro, suggerendo la prossima fine dell'intemperie - e della collera divina - con il ricorso a versi più melodiosi. L'assenza di rime sdruciole esemplifica invece l'impotenza delle azioni umane rispetto alla volontà suprema: «fera procella», «tonante favella»; «funesta minaccia!», «la colpa rinfaccia!».¹⁸⁷

Nella scena successiva compare Nello, ad annunciare la sconfitta sua e dei Ghibellini. Piero l'accoglie caritatevolmente, ma sin dalle prime parole è severo con lui:

NELLO
Sconfitte dal nemico brando
For di Siena le squadre, e strascinate
Pel campo, entro la polve
Di Manfredi le insegne... Al mio castello
Movemmo e l'orme nostre
Seguia dappresso un folto stuol repente

¹⁸⁵ «Il Pirata», Milano, III/14, venerdì 18 agosto 1837, p. 59, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 644.

¹⁸⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 166.

¹⁸⁷ CAMILLO FAVERZANI, «Mi volesti sventurato?» Sulla «Pia de' Tolomei» di Gaetano Donizetti, in *Ginevra e il Cardinale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015-2019, pp. 210-211.

Di Guelfi... l'uragano, e la sorgente
Notte ad essi ne tolse... I giorni miei
Deggio alla fuga!... Oh rabbia!
PIERO
Gli ardenti spirti acqueta,
Ed al voler t'inchina
Di lui, che a torto non punisce (II, 7).

Colpa, punizione e redenzione sono le coordinate di riferimento dell'eremita. Nello, che politicamente e umanamente è un perdente, dialogando con lui acquista consapevolezza dell'errore di giudizio commesso condannando Pia. Per ripararvi, si precipita al castello, ma è troppo tardi. Ubaldo le ha già somministrato il veleno, come lo stesso Nello gli aveva ordinato poche ore prima. Febbricitante, Pia è scossa da un incubo, che in parte anticipa gli eventi:

PIA
Il mio pensier deliro
Creò nel sonno immagini feroci!
A questo sen, pentito
(Come riandando ciò che le parve in sogno.)
Il consorte io stringea... quando nel fianco
L'acciaro insidioso
Gl'immerge un Guelfo... a' piedi miei lo sposo
Cadde spirando: balenò sanguigno
Un infernal sorriso
Dell'omicida in volto... ed era il volto
Di Rodrigo! Frattanto
Spaventevole a dirsi!
La morta spoglia alto levossi, e forme
Vestì di truce demone!... Gli artigli
Nell'uccisor figgendo,
Mise un urlo tremendo,
E con la preda si lanciò nell'imo
De' spalancati abissi!... Orribil sogno!...
Ah! la febbre cocente
Più cresce!... atroce sete mi divora!... (II, 9).

Come per tante altre eroine romantiche e di Cammarano, l'esperienza onirica è molto importante perché rielabora eventi cruciali della vita. Poco dopo, lo sposo e il fratello arrivano effettivamente da Pia, ostili l'uno all'altro, ma infine riconciliati dalla volontà di pace di lei, che «spira fra le loro braccia»:

PIA
Ah! di Pia... che muore... e geme
Se pietà... vi... scende in petto...
Fine all'odio... un santo affetto
L'alme vostre... unisca... ognor...
E per me... versate insieme...
Qualche... lacrima... talor...
Or la morte... a cui... son presso...
Non ha duol... non ha spavento...
È un sorriso... di contento...
È del giusto... la mercè...
Da quel caro... e santo amplesso
Incomincia... il... ciel... per... me... (II, s.u.).

È un finale molto diverso dai precedenti di Marengo, Bianco, Sestini. Vi si celebra la riconciliazione fra tutte le parti, ovvero il trionfo dello spirito pacifico della protagonista, che muore per così dire in gloria. Vi si addice l'emistichio virgiliano «Omnia vincit amor» (X, 69),¹⁸⁸ ma non si tratta dell'amore passione, quanto di benevolenza cristiana: Pia, mite e pietosa dall'inizio alla fine dell'opera, vince sulle passioni bellicose dei tre uomini che le ruotano intorno e, simbolicamente, riesce persino a rappacificare le due famiglie che, come i Capuleti e i Montecchi, si contrapponevano per tradizione. Il coro conclude, infatti, con tono solenne: «Ella è spenta, ma per lei / Non la tomba, il ciel s'apri!» e «la musica di Donizetti rende il tutto ancora più estatico»¹⁸⁹. Come afferma Emanuele d'Angelo, non tanto in Purgatorio, quanto in Paradiso sarebbe dovuta andare la sua anima:

Il crepuscolo di Pia (II.9-ultima) è organizzato da Cammarano – in piena autonomia rispetto alle fonti – con ritmo infallibile, piani sovrapposti, toni variegati, in un crescendo di tensione senza pause [...]. Quella pace che il matrimonio non aveva saputo conservare la rifonda più solida il dolore, mentre Pia, anima pura liberata dal corpo, appare ormai slegata e dal legame parentale e dal nodo coniugale [...]: sale al cielo sola, senza rimpianti, [...] ormai sciolta da ogni passione terrena (il suo sentimento è divenuto puro slancio dell'anima verso il bene). Questa donna [...] tanto gentile e onesta, Dante avrebbe potuto incontrarla solo nella gloria della candida rosa.¹⁹⁰

Questo finale, applaudito a Venezia, rimane pressoché uguale nelle rappresentazioni di Senigallia, Lucca e Roma e rispecchia gli intenti di entrambi gli autori, sia del librettista che del compositore. A Napoli, l'opera va in scena per la prima volta il 30 settembre 1838 al Teatro di San Carlo, in sostituzione del censurato *Poliuto*. Molti cambiamenti vengono imposti dai censori, persino un lieto fine! Viene spontaneo chiedersi se quei draconiani difensori della moralità e del valore artistico delle opere conoscessero le origini dantesche di Pia. Black afferma: «When *Pia* reached Naples in September 1838, an even stranger adaptation was perpetrated, in that the opera was given a happy ending, Nello returning in time to prevent Pia's death and to win her forgiveness ("O Dante!" was Donizetti's comment)»¹⁹¹ Tre settimane dopo il debutto, il 21 ottobre 1838, Donizetti arriva a Parigi, finalmente libero da tali imposizioni. Cammarano, invece, prosegue tenacemente la sua attività di librettista nella città partenopea.

In conclusione, alcune considerazioni.

L'opera *Pia de' Tolomei* viene costruita auspicando un successo analogo a quello di *Lucia di Lammermoor*: un'origine storico-letteraria importante; una protagonista che è un'eroina innamorata vittima di un'opprimente mentalità patriarcale; stessi interpreti di spicco: il soprano Fanny Tacchinardi Persiani e il baritono Giorgio Ronconi; una significativa presenza del coro e dell'orchestra; scene e costumi d'effetto. Tuttavia, non raggiunge il successo sperato. Se lunedì 20 febbraio 1837 la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» commenta: «Tutto sommato *la Pia* ebbe se non voga, e furore ciò almeno che i Francesi chiamano un succès d'estime»¹⁹² e il 10 agosto 1837 sulla rivista «Teatri Arte e Letteratura» si legge: «Lunedì 31 scorso luglio andò in iscena la *Pia de' Tolomei* di Donizetti, la quale ebbe un esito il più brillante di entusiasmo», in seguito l'interesse per l'opera diminuisce rapidamente. «Benché nell'Ottocento *Pia de' Tolomei* abbia avuto una buona dozzina di edizioni diverse, verso il 1860 scomparve definitivamente dal repertorio».¹⁹³ Le possibili ragioni di tale esito poco favorevole e le concomitanti circostanze svantaggiose sono state variamente

¹⁸⁸ VIRGILIO, *Bucoliche*, Roma, Generoso Salomoni, 1762, p. 114.

¹⁸⁹ GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, p. 54.

¹⁹⁰ EMANUELE D'ANGELO, *Pia de' Tolomei*, in *Leggendo libretti. Da «Lucia di Lammermoor» a «Turandot»*, p. 58.

¹⁹¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 38.

¹⁹² «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 1837/41, lunedì 20 febbraio 1837, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 636.

¹⁹³ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 106.

analizzate:¹⁹⁴ l'opera avrebbe dovuto debuttare al Teatro La Fenice di Venezia, ma un incendio lo distrugge completamente il 13 dicembre 1836 e per questo l'impresario Alessandro Lanari stipula un contratto con il Comune di Venezia per utilizzare il Teatro Apollo, ma – dopo varie incertezze e viste le difficoltà finanziarie – i compensi degli artisti vengono ridotti di circa un quarto; lo stesso Lanari e il conte Berti impongono la presenza di due primedonne e perorano la causa della giovanissima Rosina Mazzarelli, che ottiene il ruolo di Rodrigo e, «pur senza deliberata intenzione, Donizetti si trovò così nuovamente costretto a ricorrere all'impiego del musicista di vecchia data»;¹⁹⁵ mentre la musica di *Lucia di Lammermoor* è stata scritta in un periodo sereno della vita del compositore, *Pia de' Tolomei* viene musicata in un periodo particolarmente triste e luttuoso: in pochi mesi Donizetti perde il padre, la madre e una piccolissima figlia, inoltre sua moglie è sofferente a causa del difficile parto. Il 5 marzo 1836, egli scrive in una lettera al maestro Antonio Dolci:

Dunque, tutto è finito? Se non avessi una costituzione talmente forte ch'io stesso ne stupisco, sarei, e per sempre anch'io a raggiungere gli altri. Tre mesi solo in giro, ed in tre mesi perdetti padre, madre e bambina, oltre la moglie ancora ammalata per causa di aborto in sette mesi e mezzo. Ebbi qualche poco di forze di reggere per l'esito del *Belisario*, per la *Legion d'onore* avuta, ma jeri soltanto avendo saputo la perdita anche di mamma, sono in uno stato di troppo avvilitamento dal quale il tempo solo potrà togliermi se almeno ne avrò tanto da poter vivere.¹⁹⁶

Con uno stato d'animo di così profondo abbattimento è difficile creare melodie dolci e appassionate, liriche e sognanti: la musica di *Pia de' Tolomei* è pervasa di malinconia e di mestizia, quindi povera di quei sublimi squarci lirici che avevano entusiasmato il pubblico di *Lucia di Lammermoor*. Musicalmente, tuttavia, se ne ritrovano echi in Verdi (sia nei già citati *Nabucco* e *Forza del destino*, sia nella *Traviata* – per quanto riguarda l'agonia di Violetta e per la struttura musicale di «Amami Alfredo»¹⁹⁷ –). Poeticamente, Cammarano riesce a sintonizzarsi con la mutata sensibilità dell'amico musicista e compone un libretto dignitoso, se non eccellente.¹⁹⁸ Da sottolineare è la mutata prospettiva in cui viene presentata Pia: innocente e virtuosa. Ponendola nell'Antipurgatorio, Dante aveva presupposto una sua colpevolezza: non grave come quella di Francesca che, innamoratasi di Paolo, era rimasta legata a lui anche all'Inferno – «ancor non m'abbandona»¹⁹⁹ –, ma da peccatrice pentitasi *in extremis*. Matteo Bandello aveva raccontato la vicenda in un'ottica boccaccesca, adducendo persino i possibili motivi del tradimento coniugale: «Ella, che contro il suo volere, sforzata dai parenti l'aveva preso, si trovava di malissima voglia, veggendosi bella e fresca di diciotto in diciannove anni, ed il marito di più di cinquanta, [...] deliberò a' casi suoi provvedere, e tanto darsi attorno che avesse abbondanza della cosa di cui il marito le faceva tanta carestia e così estremo disagio».²⁰⁰ Nell'Ottocento prevale un'immagine innocentista di Pia. Nelle opere di Sestini, Bianco e Marengo, perfidi e colpevoli sono gli uomini. Cammarano accentua la scelleratezza di Ghino e Nello,

¹⁹⁴ Cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 105; ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 635; CAMILLO FAVERZANI, «Mi volesti sventurato?» Sulla «*Pia de' Tolomei*» di Gaetano Donizetti, in *Ginevra e il Cardinale*, p. 211.

¹⁹⁵ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 104.

¹⁹⁶ Lettera n. 197 di Donizetti al maestro Antonio Dolci del 5 marzo 1836, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 399.

¹⁹⁷ Cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 165.

¹⁹⁸ Cfr. CAMILLO FAVERZANI, «Mi volesti sventurato?» Sulla «*Pia de' Tolomei*» di Gaetano Donizetti, in *Ginevra e il Cardinale*, pp. 208-210; JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 200-201, 259-260; EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, pp. 37-58; GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, pp. 48-54.

¹⁹⁹ *Inf.*, V, 105.

²⁰⁰ MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle del Bandello*, p. 83.

rendendola ancora più deprecabile mediante il contrasto con l'angelica virtù della loro vittima. Ma questa posizione innocentista era apparsa già in Sestini e Marenco:

Dicean, ch'ella de' principi stranieri
Non curando l'inchiesta, ed in non cale
Ponendo il primo fior dei cavalieri,
Che per l'Italia avean fama immortale,
Ad onta del fratello, i suoi pensieri
Avea rivolti con amor leale
A Nello, che con essa in Siena crebbe,
E vinta ogni contesa a sposa ei l'ebbe.

Ed or con meraviglia di ciascuno,
Che avea la cosa oscuramente intesa,
Era da lui dannata al carcer bruno
In turpe fallo avendola sorpresa.
Così diceasi, ed abitante alcuno
Neppur coi detti ardia farne difesa:
Sol qualche femminetta per la pietà,
Le offeriva una lagrima secreta.²⁰¹

E sappia che morendo, al cielo io giuro,
Che al mio sposo giammai fede non ruppi,
E le caste virtùdi che mi furo
Spirate da lei mai non corruppi;
Onde la mia memoria dall'impuro
Laccio, in che giace avvolta disviluppi,
E il carnefice mio sia fatto accorto
D'aver dannata un'innocente a torto.²⁰²

Similmente, Marenco esalta l'innocenza e la virtù di Pia, che spira stringendo le mani del padre Tolommei e dello sposo Rinaldo:

PIA. Il mio rapito onore
Mi rende, pria ch'io l'abbandoni, il mondo.
Tu l'amor tuo mi rendi. In pace or compiasi
Il sacrificio.
RINALDO. Ah non morrai! Sarebbe
Tropo orribile, atroce il mio rimorso.
Deh, se non vuoi che in disperati eccessi
L'anima io perda, o Pia, no, non morire!
PIA. La fronte al Cielo... rassegnata piega.
Vivi... al pensier di me... Vivi alla figlia...
Dov'è la figlia?... Ove sei tu?... Rinaldo!...
Più non ti veggo... A me la destra... Sposo!...
La tua destra... Qui... qui... Padre!... Ah! (V, 3).

Rispetto alla realtà storica, sia nel Trecento che nell'Ottocento era possibile che una moglie venisse fatta eliminare dal marito per vari motivi: un eccesso di gelosia, un sospetto d'infedeltà, la difesa dell'onore, l'insoddisfazione per un matrimonio che non dà eredi, l'infatuazione per un'altra donna e l'intenzione di passare a seconde nozze. Cinque secoli dopo Dante, Sestini immagina che le donne impietosite piangano segretamente per Pia, ma forse esse compiangono in lei una sorte terribile che

²⁰¹ BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei: leggenda romantica*, Milano, Borroni e Scotti, 1848, pp. 27-28. Il nome dell'autore è scritto in copertina impropriamente: Benedetto e non Bartolomeo.

²⁰² BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei: leggenda romantica*, p. 38.

incombe su ogni essere femminile. Rappresentando i due personaggi maschili come sgradevoli «mostri», Cammarano condanna tale mentalità violenta ed esalta la malinconica eroina, rendendola una vittoriosa portatrice di pace.

Nel Novecento sono state poche le rappresentazioni di *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti. Tuttavia, la stagione teatrale 2017-2018 del Teatro Verdi di Pisa è stata inaugurata proprio con quest'opera, con il Maestro Christopher Franklin sul podio, alla guida dell'Orchestra della Toscana. Il regista Andrea Cigni ha ambientato la vicenda negli anni '30 del Novecento, sostituendo alle lotte tra Guelfi e Ghibellini quelle tra fascisti e antifascisti. L'elemento di maggiore attualità, però, è stato proprio il tragico destino di vittima innocente della protagonista, visto che nel 2016 in Italia sono state uccise 149 donne²⁰³, per lo più per mano di mariti, partner o ex partner: la mentalità maschilista basata sul senso di possesso della donna è ancora oggi tutt'altro che superata, come pure l'esortazione di Pia de' Tolomei: «Ti muova il gemito dell'innocente...».

4.11 Roberto Devereux: «le gemme del serto non hanno splendor»

In tutta la penisola italiana, il biennio 1836-1837 è funestato da una pandemia di colera che si diffonde da Nizza a Torino e poi in molte altre città, causando centinaia di morti ogni giorno e circa ventimila vittime in totale nella sola città di Napoli. Per Donizetti tale periodo è decisamente terribile perché tragicamente luttuoso. Nell'estate del 1837 la sua disperazione giunge ad eccessi estremi: tutto perde senso ai suoi occhi, nulla mostra più alcuno splendore e persino il sole si tinge di nero... melanconico. I suoi stati d'animo emergono in diverse lettere.

Napoli, 12 agosto 1837

Toto mio,
non mortificarmi col credere ch'io non t'abbia scritto. Io l'ho fatto appena ho potuto, e tu sei tuttora il primo al quale indirizzo lettere. Il come ed il quando io abbia perduto tanto bene, scusa, Toto mio, ma non sono ancora in grado dirtelo; ancora credo sognare, ancora la porta fatale è chiusa ed ancora non mi fido restar solo. La pena che io provo per voi altri è pari alla mia; ma credilo, Toto mio, io non ho risparmiato cosa: tridui, voti, tre medici, la *mammana*...
E che serve il dire?... Io sarò eternamente infelice! Non oso dirti di venire in ottobre, chè conosco la pena che ti faccio, ma forse uno sfogo farà bene ad entrambi... Qui di colera non si muore, che già sarei sotterra; mai invocai la morte di cuore come ora il feci. Pazienza!
Stamani diedi via la culla nuova, che doveami pur servire... Tutto, tutto ho perduto.
Senza padre, senza madre, senza moglie, senza figli... per chi lavoro io dunque? perché? Oh! Toto mio, vieni, te ne prego in ginocchio, vieni in ottobre.
Forse tu mi sarai di conforto... ed io a te. Per la malattia, sarà finita, chè oggi sette casi. La casa era per lei, la carrozza per lei... nemmeno la provò... Dio, Dio... Toto mio, scrivi e scusa se ti importuno ora più del solito. Sarò infelice, tu solo mi resti, fino a che essa avrà intercesso da Dio la mia morte e la nostra eterna unione.²⁰⁴

Napoli, 22 agosto 1837

Toto mio,
che tu sia mille volte benedetto collo scrivermi! Fammi ora la grazia che ti chiedo. Io son vivo (e purtroppo), ma senti in qual maniera fui esente dal morbo, o per sorte, o per volere del cielo ... Alla sera io pigliavo il the bollente; dico pigliavo, chè dal giorno della mia disgrazia ho mangiato di tutto per vedere se il male poteva prendermi. Tutto ho preso e seguito, ma, sia che la malattia ha perduto l'intensità, o che l'ora mia non sia giunta, vivo ancora!²⁰⁵

²⁰³ Cfr. dati ISTAT in https://www.istat.it/it/files/2018/04/UVI_Focus_femminicidio_1.pdf

²⁰⁴ Lettera n. 248 di Donizetti del 12 agosto 1837 a Vasselli, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 436.

²⁰⁵ Lettera n. 251 di Donizetti del 22 agosto 1837 a Vasselli, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, pp. 439-440.

La causa di tanta disperazione è la perdita delle persone più care: il padre, la madre, la terza figlia appena nata (dopo che altri due infanti non sono sopravvissuti al parto) e infine la moglie. Tanti lutti in poco tempo sconvolgono l'animo di Gaetano, che non ritornerà mai più gioioso com'era stato:

(Il 30 luglio 1837) Virginia morì, alle quattro del mattino, all'età di ventotto anni [...].

Gaetano si sentì annientato dalla perdita dell'amata consorte. Non volendo lasciarlo solo, per timore che il dolore lo spingesse a gesti inconsulti, gli amici lo portarono nella casa di Persico, dove rimase vari giorni a letto, incapace di alzarsi. Gradualmente si risollevò e riprese il lavoro, ma si portava sempre dentro la sua pena. Non voleva che gli dicessero che era vedovo e non era neanche capace di pronunciare o di scrivere ancora il nome di Virginia. Chiuse la porta della stanza in cui lei era morta e non la riaprì mai più. Solo con Toto poteva dare sfogo a un dolore sempre cocente.²⁰⁶

Nello stesso periodo, Cammarano è padre di famiglia con cinque figli da mantenere ed educare; nel 1837 deve superare il lutto per la morte di Augusto, il secondonato. Le particolari sofferenze personali, sommate alle critiche condizioni sociali, pervadono di mestizia la quotidianità di Salvatore e soprattutto la vita di Gaetano, rendendogli difficili anche le piccole incombenze che un tempo fluivano spontanee:

Napoli, 12 settembre 1837

Toto carissimo,

[...] Dovrei fare dodici canzonette, al solito, per pigliarmi venti ducati l'una, che in altri tempi le facevo mentre il riso coceva, ora, la penna mi cade, non so far nulla, ma devo far tutto, ch  tutto   promesso! Oh! vita mia, come mi hai reso triste, abbandonandomi solo su questa terra. Io cerco ridere, distrarmi, farei di tutto per riposare un poco dall'afflizione interna... mezz'ora sola senza pensare allo stato mio...   inutile... vedo il precipizio nel quale son caduto, senza aver la forza di sollevarmi. L'anima ci gode nella tristezza, ma lo spirito si abbatte, e per me, che devo travagliare e piacere,   pi  doloroso il cercare immagini ridenti, che l'ammazzarsi nel calore della felicit !²⁰⁷

L'amicizia tra Gaetano e Antonio era iniziata gi  nel 1822, quando entrambi frequentavano la casa di Jacopo Ferretti, che «era un luogo di convegno dei cultori delle lettere e della musica».²⁰⁸ Dopo la morte di Virginia, il loro legame si rafforza e l'intensa corrispondenza rivela una condivisione del dolore molto importante e d'aiuto per entrambi. Un mese e mezzo dopo la scomparsa della moglie, Gaetano   ancora troppo depresso per vivere solo: i suoi due amici Teodoro Ghezzi e Aniello Benevento non lo abbandonano mai: «Non ho voglia di nulla; avrei delle canzoni a fare [...] pagato, pregato ... non posso ... non ho testa ... sono avvilito ... cerco ogni via per distrarmi, rido, scherzo, e pi  mi sfogo, pi  ricado. Teodoro e Aniello sono tuttora qui [*sic*], ma vi sono de' momenti che li pregherei in ginocchio di lasciarmi solo per piangere. Conosco d'aver bisogno di chi mi compatisca, e nessuno trovo a proposito».²⁰⁹ Lo stato di prostrazione rende penoso ogni gesto ed ogni istante di vita. Tuttavia, la creazione artistica riapre un primo spiraglio: «Io la piango ancora come al primo giorno [...]. Ho fatto una canzone pi  triste di me... Non posso e devo scrivere, e scrivere un'opera pel 15 dicembre».²¹⁰ La canzone cui allude s'intitola *  morta*. Intrisa di mestizia, costituisce una primissima rielaborazione del lutto da parte di Donizetti, che ne compone sia la musica che il testo. *  morta*   una lirica disperata di carattere autobiografico: s'immagina che la povera Virginia Vasselli,

²⁰⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 109.

²⁰⁷ Lettera n. 258 di Donizetti a Vasselli del 12 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 445.

²⁰⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 19.

²⁰⁹ Lettera n. 261 di Donizetti a Vasselli del 16 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 447.

²¹⁰ Lettera n. 263 di Donizetti a Vasselli del 21 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 449.

consorte diletteissima, salga in cielo fra gli angeli, e allora il buio modo minore s'esalta in un radioso modo maggiore».²¹¹

Progressivamente, egli ritorna ai suoi impegni. «Gli era necessario risollevarsi in quanto le prove di *Roberto Devereux* avrebbero dovuto iniziarsi verso la fine d'agosto; la prima era prevista dopo la riapertura del San Carlo (26 settembre)».²¹² Cammarano si rimette al lavoro con lui e in alcuni mesi la nuova opera va in scena, mentre un'altra ancora comincia a prendere forma.

La junghiana metafora della perla si addice perfettamente a tale situazione. Una perla, così luminosa ed elegante nella sua delicata iridescenza, nasce dalla sofferenza causata da un granello di sabbia o da un parassita insinuatosi dentro al guscio di un'ostrica. Il mollusco, dolente, cerca di proteggersi secernendo una sostanza morbida (la madreperla) che avvolge quell'intruso fino a trasformarlo in una massa sferica, che s'indurisce e cresce con lui. Col tempo, il dolore scompare, ma la perla perdura, lucente e preziosa nei suoi riflessi cangianti. Similmente, Cammarano e Donizetti superano il periodo doloroso del biennio 1836-1837 e il 28 ottobre 1837 presentano al Teatro San Carlo *Roberto Devereux* con interpreti importanti: Giuseppina Ronzi de Begnis (Elisabetta), Almerinda Granchi (Sara), Giovanni Basadonna (Roberto) e Paolo Barroilhet (Nottingham). Il 31 ottobre Donizetti comunica per lettera al compositore Angelo Lodi: «Scrissi il *Conte d'Essex*, lo diedi due giorni sono a S. Carlo, e l'esito non poteva essere più lusinghiero»;²¹³ nello stesso giorno, egli informa anche Tito Ricordi: «Ho dato l'altro jeri l'opera mia a S. Carlo; non sta ora a me il dirvi come andò [...] ma andò molto e molto bene - si chiamò anche il poeta»²¹⁴. Successivamente, il 16 novembre 1837, contatta nuovamente Toto: «Ieri sera vi fu il *Roberto*. Biglietto otto carlini. Introito cinquecentocinquanta ducati. Tutta la corte: applausi, chiamate. Bellissimo teatro!».²¹⁵

«Se *Pia de' Tolomei* in un certo senso mancò alle aspettative del compositore, *Roberto Devereux* le superò nettamente [...]. Per oltre quarant'anni continuò ad essere rappresentata un po' dovunque, nel 1849 raggiunse New York, venne data a Roma in sei differenti stagioni e al San Carlo in otto stagioni. Nel 1882 era praticamente giunta al termine della sua carriera ottocentesca».²¹⁶

Il trionfo che Cammarano e Donizetti avevano sperato di raggiungere con *Pia de' Tolomei* arriva con l'opera successiva ed è tale da provocare una situazione del tutto insolita: la chiamata sul proscenio del librettista, accanto al musicista e agli interpreti. Si tratta di un fatto eccezionale, che non accadeva quasi mai. Solitamente l'euforia di bis e applausi era indirizzata ai cantanti e ai compositori; Cammarano ottiene invece questo grande riconoscimento. A maggior ragione, il libretto di *Roberto Devereux* merita particolare attenzione. Innanzitutto è doveroso precisare che il tema centrale dell'opera era stato già più volte trattato, come afferma Luca Zoppelli:

Lunga è la tradizione di testi teatrali dedicati al rapporto fra Elisabetta I d'Inghilterra e Robert Devereux, secondo conte di Essex, dapprima favorito della regina, poi sospettato di ribellione e tradimento e giustiziato per suggerire una coincidenza fra i due eventi. Donizetti rifletteva da tempo al soggetto (ne aveva parlato con Ferretti), e conosceva il libretto che Romani aveva scritto nel 1833 a Milano per Mercadante, *Il conte d'Essex*. Tuttavia fu Cammarano a stendere un libretto nuovo basandosi sulla stessa fonte usata da Romani, *Elisabeth d'Angleterre* di Jacques François Ancelot.²¹⁷

²¹¹ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 396.

²¹² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 110.

²¹³ Lettera n. 271 di Donizetti ad Angelo Lodi del 31 ottobre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 454.

²¹⁴ Lettera n. 270 di Donizetti a Tito Ricordi del 31 ottobre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 454.

²¹⁵ Lettera n. 276 di Donizetti a Vasselli del 16 novembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 458.

²¹⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 112.

²¹⁷ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 348.

In effetti, la possibilità stessa che una regina governi senza il sostegno di un re costituiva per certi una mostruosità contro natura, per altri una questione alquanto discutibile, poiché sin dall'antica Grecia il regno delle donne era l'*oikos*, la casa, quello degli uomini la *polis*, ovvero la città e la politica. Salita al trono nel 1558, all'età di venticinque anni, Elisabetta I d'Inghilterra suscita interminabili diatribe su chi debba sposare per poter dare al regno un governo stabile ed un erede. Sebbene ella sia criticata da molti, rifiuta tutti i pretendenti, sia inglesi che europei, sia d'origine reale che appartenenti ai più illustri casati nobiliari. Le vengono, tuttavia, attribuiti vari amanti ed intimi amici. Dopo la sua morte (1603), tali storie vengono rielaborate in svariate opere letterarie e teatrali:

Il Romanticismo si era già impadronito della tragica storia del conte d'Essex fatto giustiziare da Elisabetta I nel 1601. Intorno a questo fattaccio fiorì subito in Francia un'abbondante letteratura teatrale. Del 1637 è la pièce di Gauthier de Costes de la Calprenède cui si aggiunse quella di Thomas Corneille (fratello di Pierre) nel 1678, le quali servirono da spunto a Giovanni Schmidt per l'*Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini (Napoli, 1815), a Gaetano Gioia per il ballo eroico *Il conte d'Essex* (Milano, 1818) e a François Ancelot per la tragedia *Elisabeth d'Angleterre* (Parigi, 1832) cui si riferì Felice Romani per il *Conte d'Essex* (Milano, 1833) di Saverio Mercadante. Ma, secondo il Barblan, la fonte alla quale Cammarano attinse sarebbe stata la *Histoire secrète des amours d'Elisabeth, reine d'Angleterre, et du comte d'Essex* di Lescène des Maisons, ritenendo come questo titolo sarebbe stato sufficiente a tramutare imprese epiche in abbandoni passionali, secondo quanto esigevo il melodramma romantico. Sta di fatto che, soffermandosi ad indagare i conflitti interiori dei personaggi piuttosto che – come fa il Romani – attardarsi nel contorno di intrighi, il libretto di Cammarano isola le due idee drammaturgiche fondamentali dell'opera in sintonia con la poetica romantica di Donizetti: l'inflammato dramma della gelosia e il lirismo dell'innocenza offesa.²¹⁸

Nelle varie opere artistiche il nucleo storico subisce le più incredibili trasformazioni. Prendendo in considerazione soltanto le opere letterarie e teatrali più importanti, si può delineare il seguente schema:

Dalla storia all'arte
Elisabetta I Tudor (1533-1603) , figlia di Enrico VIII e di Anna Bolena, regina d'Inghilterra e d'Irlanda dal 1558 fino alla morte.
Roberto Devereux (1567-1601) , Conte d'Essex, figliastro di Robert Dudley , ovvero del futuro conte di Leicester.
Principali opere letterarie e teatrali incentrate sugli amori di Elisabetta I
1638: <i>Le Comte d'Essex</i> , tragedia di Gauthier de Costes de la Calprenède (Parigi);
1678: <i>Le Comte d'Essex</i> , tragedia di Thomas Corneille (Parigi);
1787: <i>Histoire secrète des amours d'Elisabeth, reine d'Angleterre, et du comte d'Essex</i> di Jacques Lescène des Maisons (Parigi);
1817: <i>Il paggio di Leicester</i> , ballo di Egisto Mosell (Teatro della Pergola, Firenze);
1818: <i>Il Conte d'Essex</i> , ballo eroico di Gaetano Gioia (Teatro alla Scala, Milano);
1832: <i>Elisabeth d'Angleterre</i> , tragedia di François Ancelot (Parigi);
1833: <i>Il Conte d'Essex</i> , melodramma di Romani-Mercadante (Teatro alla Scala, Milano).
1837: <i>Roberto Devereux</i> , tragedia lirica di Cammarano-Donizetti (Teatro di San Carlo, Napoli).

La prima considerazione riguarda i titoli, che sono piuttosto diversi tra loro. Quello che ritorna più spesso è *Il Conte d'Essex*, corrispondente all'effettivo titolo nobiliare inglese, creato per la prima volta nel XII secolo ed ereditato da Roberto Devereux. Non sappiamo se il titolo *Roberto Devereux* sia stato proposto da Cammarano o da Donizetti, ma è molto probabile che provenga dal librettista.

²¹⁸ EGIDIO SARACINO (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, p. 934.

Nella lettera del 31 ottobre 1837 ad Angelo Lodi, Donizetti usa il titolo *Conte d'Essex*, in quella del 4 novembre *Roberto Devereux*, in molte altre lettere soltanto *Roberto*, come se per lui fossero espressioni intercambiabili. L'ipotesi più ragionevole è che Cammarano abbia voluto eliminare il titolo nobiliare e il riferimento al ruolo pubblico dei soggetti in questione per dare risalto all'elemento umano, come del resto avviene nella grande maggioranza dei suoi libretti. Pur rimanendo entro un contesto storico, egli intende mettere in risalto l'elemento soggettivo, individuale, ossia il «vero poetico», contraddistinto da sentimenti, passioni, pensieri, stati d'animo squisitamente umani.

Rispetto alle opere citate, va innanzitutto segnalato lo scarto tra la figura storica della regina Elisabetta e il personaggio che è andato via via imponendosi nelle opere in questione. In secondo luogo, è significativo il sistema dei personaggi, assai diversi da un testo all'altro. In terzo luogo, il successo del librettista al debutto del *Roberto Devereux* rende doverosa un'analisi più approfondita del singolo lavoro di Cammarano. Al termine di questo percorso si trarranno alcune conclusioni complessive sull'opera e sugli impliciti sviluppi della poetica del librettista.

Scrivo Ashbrook:

La figura dominante del dramma è Elisabetta, di gran lunga il più completo dei tre ritratti donizettiani della regina, in quanto in *Roberto Devereux* il suo potere di sovrana e la sua vulnerabilità di donna sono in conflitto, suscitando un continuo contrasto di emozioni [...]. Elisabetta si trasforma dalla donna prudente, anche se innamorata, dell'inizio, in una regina furibonda che si sente ignominiosamente tradita sia come sovrana sia come donna e, da ultimo, crolla, divorata dai rimorsi e assalita da visioni raccapriccianti.²¹⁹

Sebbene il titolo dell'opera sia *Roberto Devereux*, l'effettiva protagonista - in quanto personaggio attorno al quale ruota l'intera vicenda - è Elisabetta. Questo, però, vale anche per tutte le precedenti pièce teatrali. Persino le due tragedie seicentesche di Gauthier de Costes de la Calprenède e di Thomas Corneille sono incentrate sulla regina, sebbene s'intitolino *Le Comte d'Essex*. In primo luogo, è doveroso chiedersi quanto vi sia di realistico e di inventato, ovvero quale sia la distanza tra il «vero storico» e il «vero drammatico».

1. «The Virgin Queen». In ambito letterario-teatrale vengono sempre messi in risalto gli amori di Elisabetta, i suoi turbamenti passionali, la sua indole possessiva, gelosa e vendicativa. Storicamente, ella viene soprannominata «The Virgin Queen» e fin dal XVI secolo si diffonde il mito di Elisabetta immagine terrena della Vergine Maria, al quale lei stessa non si sottrae. Ripetutamente i nobili inglesi e vari capi di stato (Austria, Spagna, Francia, Russia) sollecitano le sue nozze o le chiedono la mano; ella rifiuta sempre, dimostrandosi padrona di sé e decisa a mantenersi libera da vincoli coniugali. Nel 1559, il Parlamento inglese, riunitosi per la prima volta sotto il suo regno, la invita espressamente a dare alla nazione un degno re e un adeguato erede; nel 1566, di nuovo, la Camera dei Comuni la richiama a quei due suoi doveri principali. La sua incrollabile determinazione non presenta alcun tentennamento e la sua risposta è retoricamente impeccabile: ella è già sposata con lo stato inglese ed ha per figli i suoi sudditi. Secondo alcuni storici, il nome della prima colonia inglese fondata in Nord America dai puritani in fuga dalle guerre di religione, la Virginia, «fu scelto in onore della Regina Vergine».²²⁰ «Si la reine vierge eut le goût des favoris, jamais elle ne toléra qu'ils s'immiscent dans les affaires de l'État. Son originalité est là. Sir Walter Raleigh avait brillé à sa cour, mais n'eut jamais de responsabilités politiques. Cecil était un homme de gouvernement, mais pas un intime. Seuls Leicester et surtout Essex furent à la fois courtisans, chefs militaires et hommes d'État. En leur laissant occuper d'importantes fonctions, Élisabeth

²¹⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 168.

²²⁰ ADRIANO PROSPERI, PAOLO VIOLA, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2000, p. 5.

I^{re} n'en demeura pas moins jalouse de son autorité». ²²¹ Le varie opere teatrali delineano una figura di donna assai distante e talora contraddittoria rispetto a quella che la regina costruisce di sé stessa. L'enfaticizzazione dei rapporti sentimentali, della passionalità, della gelosia in colei che ha declinato ogni profferta pare soddisfare le aspettative del pubblico in genere, piuttosto che corrispondere agli sforzi per essere sé stessa a capo di una nazione, da parte della «Gloriosa Regina».

2. «Elizabethan era», ossia England's Golden Age. Gli anni di regno di Elisabetta I sono ritenuti dagli storici un periodo di grande splendore per l'Inghilterra, sia economicamente che culturalmente. La regina cerca costantemente di evitare le contrapposizioni e le guerre religiose che avevano brutalmente insanguinato il suo paese durante il regno di Maria la Cattolica o la Sanguinaria (1553-1558); favorisce la pacifica convivenza tra anglicani, cattolici e puritani. Dà impulso alle attività artigianali, mercantili e finanziarie. Si circonda di consiglieri, ma tiene per sé lo scettro:

La reine sans roi s'entoure pourtant de soupirants, aime à jouer les coquettes, privilégie certains de ses intimes. Ne sont-ils pas, ces chefs d'armée, nécessaires à un règne où la reine ne peut personnellement conduire les troupes sur les champs de bataille? La relation d'Élisabeth avec ses favoris n'est pas l'histoire banale d'une intimité d'alcôve nourrie de commérages de cour, ragots d'auberges et malveillances distillées par les ennemis d'Albion, créateurs de légendes. Elle révèle le degré de délégation du pouvoir auquel consent une souveraine sensible aux hommages masculins mais attachée à préserver son pouvoir personnel. ²²²

Il contesto politico compare in tutte le opere citate, sebbene in misura diversa. Gli intrighi politici prevalgono nelle tragedie seicentesche. Ciò che emerge in tutti i testi teatrali, tuttavia, sono i patteggiamenti di corte, i tradimenti, le invidie interpersonali: nulla che ricordi l'Età d'oro inglese.

Un'ulteriore caratteristica dell'età elisabettiana consiste in un'eccezionale rinascita culturale e teatrale, che ha come protagonisti drammaturghi e poeti come William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Jonson, Robert Greene, Thomas Lodge, Thomas Nashe, Edmund Spenser, Robert Burton..., i filosofi Francis Bacon e Thomas More... «La plus fastueuse des fêtes offertes par Leicester à la cour, en juillet 1575, aurait inspiré Shakespeare pour *Le Songe d'une nuit d'été*, ainsi que Walter Scott, dont le titre d'un des romans prit le nom du château (de Kenilworth)» ²²³. Il poeta Edmund Spenser dedica ad Elisabetta il poema epico *The Faerie Queene* e viene da lei premiato con la nomina a poeta di corte. La stessa Elisabetta è colta, ama la musica, suona il liuto e il virginale, conosce il greco e il latino, impreziosisce le sue lettere con citazioni letterarie da vari autori (compreso Petrarca). Questi aspetti della sua personalità non emergono nelle tragedie e nei drammi incentrati su di lei. Soltanto Ancelet allude ai suoi interessi culturali. Nell'atto I le dame di corte s'intrattengono con varie letture: la Duchessa di Nottingham si commuove con l'antica storia di Rosamunda - in realtà specchio della sua situazione: «d'une reine orgueilleuse elle était la rivale: / un poignard l'en punit, elle mourut» (I, 1) ²²⁴ - mentre Anna l'invita a unirsi al gruppo: «Avec nous dans Southwark pourquoi ne pas venir / Du bon William Shakespeare admirer les merveilles? / Comme il charme à la fois les cœurs et les oreilles! / Quel génie enfanta ces chefs-d'œuvre divers! / Et que n'oublierait-on en écoutant ses vers?» (I, 1). Nell'atto II la Duchessa di Nottingham sfoglia l'*Othello* di Shakespeare e paragona sé stessa a Desdemona, uccisa

²²¹ JEAN-FRANÇOIS SOLNON, *Histoire des favoris*, Paris, Perrin, 2019, p. 71.

²²² JEAN-FRANÇOIS SOLNON, *Histoire des favoris*, pp. 44-45.

²²³ JEAN-FRANÇOIS SOLNON, *Histoire des favoris*, pp. 50-51.

²²⁴ FRANÇOIS ANCELOT, *Elisabeth d'Angleterre*, tragédie en cinq actes, Bréauté, Paris, 1829, p. 2.

innocente dal marito geloso, mentre lei si sente colpevole. Nell'atto IV Elisabetta ricorda due autori a lei cari:

Hélas ! le sommeil, qui me fuit,
N'a point fermé mes yeux durant la longue nuit.
Pour adoucir mes maux cherchant la solitude,
J'implorais près d'ici les secours de l'étude ;
Mais pour moi maintenant l'étude est sans attrait.
Démosthène et Sophocle à mes regards distraits [*]
De leurs nobles écrits offraient en vain les charmes :
Le livre était bientôt arrosé de mes larmes.
J'espérais, avec eux échappant aux chagrins,
Qu'ils pourraient me charmer comme en mes jours sereins,
Et que par le travail ma souffrance endormie...
Vain espoir ! (IV, 4).
[*] Élisabeth a traduit en latin quelques harangues de Démosthène et les tragédies de Sophocle.

Sebbene Ancelot descriva l'incapacità di Elisabetta di concentrarsi sui testi classici, a causa dell'angoscia amorosa che la tormenta, egli è l'unico che le riconosce degli interessi culturali, mentre tutti gli altri autori la delineano come una donna sedotta e abbandonata che soccombe sotto un'intemperie di passioni contrastanti.

Infine, all'inizio dell'atto V «la comtesse de Suffolck est debout devant une grosse Bible» e ne legge alcuni versetti. Bisogna ricordare che, storicamente, la questione della traduzione della Bibbia dal latino (lingua della Chiesa e dei dotti) all'inglese (lingua del popolo) è ancora di grande attualità in epoca elisabettiana. Soltanto pochi anni prima, nel 1536, William Tyndale era stato accusato d'eresia e quindi strangolato e poi arso sul rogo per aver tradotto e pubblicato una nuova versione della Bibbia in Inghilterra.

3. «The successor to the throne». I trentotto anni di regno di Enrico VIII e le turbolente vicende delle sue sei mogli avevano reso la successione al trono inglese un difficile problema, che implicava gravi rischi di lotte fratricide, usurpazioni ed instabilità politica. Dopo le insistenze a sposarsi e a generare un erede, iniziano per Elisabetta le richieste di designare un successore. La regina, però, non nomina mai ufficialmente nessuno. Muore a sessantanove anni, soffrendo di vari disturbi nell'ultimo periodo. Sebbene non esista alcuna testimonianza storica ch'ella volesse lasciare il regno a Giacomo Stuart, diverse opere teatrali e letterarie si concludono con Elisabetta morente, che indica in lui il nuovo re. Rispetto agli effettivi accadimenti storici, esse legittimano a posteriori la designazione del successore.

A queste considerazioni si può aggiungere che la figura di Elisabetta rappresentata nelle varie opere rimane molto simile, nonostante cambino i nomi dei personaggi che, di volta in volta, le vengono affiancati. L'amato può essere il conte di Leicester o quello di Essex, può apparire politicamente colpevole o innocente, i consiglieri possono risultare più o meno leali, ma Elisabetta appare in ogni caso come la donna innamorata e tradita. Come lei stessa dice di sé: «La reine a disparu, je suis femme, je pleure» (IV, 3). E ancora: «Je veux être une reine, et ne suis qu'une femme !» (V, 2). Cosa significasse propriamente essere donna e capo di stato nel Cinquecento era difficile da accettare per i contemporanei e rimane arduo da immaginare anche nei secoli successivi.

Cammarano s'inserisce in questa tradizione, non cambia il punto di vista, ma ha il merito di creare un libretto «conciso, ricco di situazioni drammatiche, di ottima qualità poetica».²²⁵ Come scrive Black:

²²⁵ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 348.

Roberto Devereux was one of the best libretti that Cammarano ever wrote, and a great improvement on Romani's earlier handling of the same source. It was certainly the best he had written up to that time, if for no better reason than that for the first time he was working from a first-rate model, Ancelot's very well constructed five-act verse drama of 1829. Claims that he relied on Romani's libretto are entirely unfounded; a close study of the texts show that all the material used by Cammarano, plot, incident and illusions, are to be found in Ancelot, except for two minor references which in any case are not derived from Romani and may well be original. The remarks by Romani's widow in her biography accusing Cammarano of plagiarism are usually taken to refer to this libretto - though there is no indication that this is so, and there are other occasions where Cammarano worked over Romani's texts [...]. In *Il conte d'Essex* and *Roberto Devereux* both librettists did precisely the same in fashioning a libretto out of Ancelot's tragedy. There is nothing to suggest that they were not independent, and the only difference is that Romani's version is hurried and loosely put together while Cammarano's is much more carefully worked out and altogether tauter.²²⁶

All'inizio del libretto, Cammarano l'ammette esplicitamente: «Questo Dramma svolge un avvenimento tratto dalla storia: non deve però tacersi, ch'esso è parte imitato dalla tragedia di Ancelot, *Elisabeth d'Angleterre*». In effetti, le affinità sono tante, ma emergono anche delle differenze.

In primo luogo, Cammarano elimina la problematica politica, riducendo così i rischi di critiche da parte dei censori. Le parole che Elisabetta pronuncia nel finale della tragedia non possono certo essere cantate al Teatro di San Carlo negli anni trenta dell'Ottocento: «Ce pouvoir souverain dont je suis revêtue, / Craignons d'en abuser!... Avec un mot je tue... / Mais les rois ne sont point à l'abri du remord; / Dieu seul donne la vie, et nous donnons la mort!²²⁷ ». Oltretutto, nonostante le attenzioni di Cammarano, l'autorizzazione dei censori impiega un paio di mesi ad arrivare. Il 23 settembre, Donizetti confida al cognato: «L'opera mia per ora non si parla di provarla, e temo d'indovinare il perché, che saria ben brutto per me [...]. Che il mondo sia teatro e il teatro lezione, è cosa vecchia; ed oh! si potesse pur farvi rappresentar molte altre verità, che non sono in Italia permesse, ché più s'imparerebbe, senza sortire dal cristianesimo, e da buon suddito!». ²²⁸

Tali preoccupazioni sono quanto mai fondate:

Donizetti si rendeva conto che la censura napoletana stava diventando sempre più suscettibile di fronte a soggetti che, sia pure attraverso i ragionamenti più lammiccati, potevano essere interpretati come pericolosi e temeva che la decapitazione del Conte d'Essex, elemento essenziale dell'azione di *Roberto Devereux*, avesse in qualche modo urtato i censori. La suddetta lettera del 23 settembre al cognato mostra con quanta intensità Donizetti auspicasse una censura più illuminata [...]. Il 4 ottobre arrivò infine la tanto attesa approvazione di *Roberto Devereux* permettendo l'invio del manoscritto ai copisti e sgombrando la strada per le prove che cominciarono finalmente il 9 ottobre». ²²⁹

Oltre alle parti politicizzate, Cammarano elimina i riferimenti culturali e religiosi. I nomi di Shakespeare, Demostene, Sofocle scompaiono e anche la Bibbia non viene né letta né citata. Compare soltanto, nella scena iniziale, il libro su Rosamunda, che Sara sta leggendo e che dà avvio alla vicenda tramite l'intervento corale delle dame di corte.

Inoltre, manzonianamente, il librettista prende le distanze dai canoni del classicismo e prosegue la sua esperienza creativa secondo gli stimoli più moderni del teatro romantico: l'unità di luogo non viene rispettata; la vicenda si svolge in un giorno, ma il tempo narrativo è molto vario, con frequenti analessi e costanti proiezioni nel futuro dell'attesa, che culminano nella corsa contro il tempo del terzo atto; infine, gli aspetti psicologici e passionali dei personaggi assumono un ruolo preminente. Quanto a tempo e luogo, nelle pagine iniziali del libretto si legge: «L'avvenimento ha luogo nella

²²⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 41-42.

²²⁷ FRANÇOIS ANCELOT, *Elisabeth d'Angleterre*, V, 2, p. 64.

²²⁸ Lettera n. 264 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 23 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 450.

²²⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 112.

città di Londra, e nel cadere del secolo XVI». Più precisamente, la vicenda si svolge in varie stanze del Palazzo di Westminster, nel palazzo Nottingham, nel carcere della Torre di Londra. Quanto al tempo, va sottolineato che tutta l'opera è contrassegnata dall'attesa: dapprima s'aspetta il ritorno di Roberto, poi la decisione della regina e il responso del parlamento circa la condanna, poi l'alba per la fuga di Roberto, poi l'arrivo del pegno per l'eventuale grazia. In tal modo, lo svolgersi degli eventi diventa avvincente e la tensione aumenta, fino a raggiungere l'apice nel terzo atto:

Tutto l'atto, in effetti, è fondato sulla manipolazione del sentimento della temporalità: l'ora dell'esecuzione di Roberto si avvicina, i minuti scorrono implacabili, l'attesa si dilata parossisticamente. Il tempo d'attacco del duetto, sbilanciato in favore di Nottingham, è marcato da ripetizioni e improvvisi rallentamenti, come se il personaggio provasse un piacere sadico a bloccare l'azione; la risposta di Sara vira verso il patetismo, ma è interrotta dall'irrompere, da fuori, della marcia lugubre che accompagna il condannato alla Torre di Londra. La stretta porta al culmine l'angoscia dell'urgenza, ma contribuisce anche - con la sua sacramentale ripetizione della cabaletta - a far perdere tempo cronometrico, e dunque a rinforzare il sentimento della prossimità dell'ineluttabile [...]. La scena finale si apre con Elisabetta affranta: attende invano il pegno che le darebbe il diritto di ringraziare Roberto. La tradizione vorrebbe che il rondò della protagonista sia preceduto da materiale corale preparatorio, per lasciare poi spazio all'articolazione consueta della scena e aria bipartita. In questo caso, per accelerare la scansione temporale, Donizetti e Cammarano fondono tra loro due tappe, sovrapponendo la scena in versi sciolti, che comprende il monologo angosciato di Elisabetta, al coro delle Dame, che resta sullo sfondo. Si faccia caso alla frase chiave di Elisabetta, «Pur... fugge il tempo!... / Vorrei fermar gl'istanti»: implacabile, l'orchestra l'accompagna con un'oscillazione meccanica che rende udibile lo scorrere dei minuti.²³⁰

La condizione d'attesa che caratterizza l'intero libretto si associa alla percezione di una fine inesorabile che incombe su tutti i personaggi e che, in effetti, li coinvolge tutti nella conclusione. Il senso di morte aleggia dalla prima all'ultima pagina. Il coro iniziale esprime la preoccupazione delle dame per la tristezza di Sara ed esordisce con parole di grave apprensione: «Geme!... pallor funereo / Le sta dipinto in volto! / Un duolo, un duol terribile / Ha certo in cor sepolto.» La risposta di Sara è evasiva: «Lessi dolente istoria... / Piangea... di Rosamonda» (I, 1). I lettori/spettatori aspettano di capire quale sia la vera causa di sofferenza, ma la successiva romanza di Sara non rivela nulla, esplicita soltanto affinità e differenze tra il suo destino e quello della regina longobarda:

SARA
(All'afflito è dolce il pianto...
È la gioia che gli resta...
Una stella a me funesta
Anche il pianto mi vietò!
Della tua più cruda, oh quanto!
Rosamonda è la mia sorte!
Tu peristi d'una morte...
Io vivendo ognor morirò!) (I, 1).

I termini che alludono al lutto sono tanti: afflito, pianto (due volte), funesta, cruda sorte, peristi, morte, morirò. Se si pensa allo stato d'animo di Cammarano e Donizetti nel periodo in cui componevano l'opera e, in particolare, alla prima "perla" musicale del compositore affranto (*È morta*), l'accentuata mestizia assume un rilievo complessivamente umano, oltre che artistico. Nella seconda scena si presenta Elisabetta che, rivolgendosi a Sara, dà sfogo al suo lacerato cuore, rivelando il sistema di intricate relazioni affettive che lega i quattro personaggi:

ELISABETTA
Alle fervide preci
Del tuo consorte alfin m'arrendo, alfine
Il conte rivedrò... ma Dio conceda

²³⁰ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, pp. 353-354.

Che per l'ultima volta io nol riveda,
Ch'io non gli scerna in core
Macchia di tradimento.

SARA

Egli era sempre

Fido alla sua regina.

ELISABETTA

Fido alla sua regina! E basta, o Sara?

Uopo è che fido il trovi

Elisabetta.

SARA

(Io gelo...) (I, 2).

Elisabetta ha accettato di rivedere Roberto per accondiscendere alle fervide preghiere del marito di Sara, ma teme di scoprire che il suo protetto sia doppiamente traditore: come suddito e come amante. La doppiezza di ruoli che contraddistingue lei - in quanto amante e regina - si riflette in una miriade di doppi giochi e di mezze verità che minano, da subito, l'armonia tra le due coppie. L'imbarazzo di Sara nel rispondere alla regina lascia supporre a lettori/spettatori ch'ella sia coinvolta, il modo emergerà in seguito. Certamente, i legami affettivi tra i quattro personaggi risultano molto stretti: Sara è la dama preferita di Elisabetta, così come suo marito è il più caro amico di Roberto. Entrambe le donne, però, amano Devereux, il quale in passato amava la regina, ma poi ha preso le distanze da lei e da oltre un anno ama Sara, pur essendo fisicamente lontano da loro per ragioni militari: è andato in Irlanda per sedare una rivolta antimonarchica. La rete amicale ed amorosa che regge l'intero melodramma presuppone, dunque, un complesso antefatto che affiora in corso d'opera, nel momento stesso in cui si trasforma radicalmente. Oltretutto, l'apparente simmetria affettiva rivela una netta asimmetria dal punto di vista della consapevolezza reciproca: Sara sa di essere rivale di Elisabetta, ma è ritenuta da lei fedele fino alla scena finale. Suo marito pensa che Roberto sia una persona leale e lo difende sia in pubblico che in privato dall'accusa di tradimento, fino a quando si convincerà di essere stato lui stesso tradito dalla moglie e da Roberto e allora si lascerà trascinare da un mortale desiderio di vendetta. Tale complesso intreccio di relazioni e di sentimenti diventa sempre più avvincente a mano a mano che affiorano le contraddittorie verità.

La seconda scena si chiude con la cavatina di Elisabetta che, trasognata, s'abbandona a lirici ricordi di beatitudine per sottrarsi a luttuosi presagi:

ELISABETTA

L'amor suo mi fe beata,

Mi sembrò del cielo un dono...

E a quest'alma innamorata

Ei rendea più caro il trono. —

Ah! se fui, se fui tradita,

Se quel cor più mio non è,

Le delizie della vita

Lutto e pianto son per me! (I, 2).

Nella terza scena i rappresentanti del parlamento chiedono alla regina che il conte d'Essex sia giustiziato perché colpevole di tradimento, ma sopraggiunge Roberto, che è così accolto da Elisabetta in loro presenza e anche di Sara. Ancor prima di vederlo, nella quarta scena Elisabetta esprime il desiderio di ritrovarlo qual era un tempo e, con un'iperbole d'ingiustizia, proclama che, se lui l'ama ancora, il rischio di morte svanirà:

ELISABETTA

(Ah! ritorna qual ti spero,

Qual ne' giorni più felici,
E cadranno i tuoi nemici
Nella polve innanzi a te.
Il mio regno, il mondo intero
Reo di morte invan ti grida...
Se al mio piede amor ti guida
Innocente sei per me!) (I, 4).

Le parole d'Elisabetta sono per certi aspetti simili a quelle di Norma nei confronti di Pollione: «Ah! bello a me ritorna / del fido amor primiero; / e contro il mondo intiero / difesa a te sarò. / Ah! bello a me ritorna / del raggio tuo sereno; / e vita nel tuo seno / e patria e cielo avrò» (I, 4).²³¹ Due donne socialmente potenti e interiormente fragili, fatalmente innamorate, consapevoli di un persistente allontanamento dei rispettivi amati, prorompono in un nostalgico rimpianto del passato felice, che di fatto è un amaro lamento per l'angoscioso presente e anche una fantasticheria su un idilliaco futuro d'amore. Entrambe sono disposte a sfidare il mondo intero pur di salvare il loro intimo sogno. Entrambe appaiono sospese all'illusione momentanea di percorrere il tempo all'indietro, ma di fatto sono già in cammino verso un tragico epilogo. Poeticamente, le due quartine hanno un uguale schema delle rime: ABBC ADDC; quanto ai versi, Romani opta per i settenari, Cammarano per gli ottonari. Musicalmente, la cabaletta di Norma è più briosa, più carica d'ebbrezza e di speranza; quella d'Elisabetta, invece, è preceduta dall'annuncio funesto dei rappresentanti del parlamento, è introdotta dalle note del flauto e del clarinetto che sembrano effettivamente dare spazio al sogno, ma ben presto il coro interviene massiccio e la conclusione è d'insieme: la voce d'Elisabetta spicca tra quelle maschili, ma pare già configurarsi l'insanabile conflitto che viene rappresentato nella scena successiva, la quinta, quella dell'incontro tra Elisabetta e Roberto. Il loro dialogo/duetto è di forte impatto drammatico, poiché lei riveste il ruolo di regina, ma indaga e scruta soprattutto i sentimenti di lui che, al contrario, rimane distaccato e si ostina a mantenere la conversazione entro un ambito puramente formale. Appena entrato, egli s'inchina ai suoi piedi in quanto suddito, lei lo chiama per nome e subito, come per correggersi, aggiunge il titolo nobiliare e gli impone d'alzarsi:

ROBERTO
Donna reale, a' piedi tuoi...
ELISABETTA

Roberto...

Conte, sorgi, lo impongo (I, 5).

Invano lei tenta di riaccendere in lui l'ardore ormai spento. Alla fine, l'ostinato ritegno e la freddezza di lui la esasperano: la sua disillusione si trasforma in desiderio di vendetta:

ELISABETTA
Ah! col pensiero io torno
A stagion più ridente!
Allora i giorni miei
Scorreat soavi al par d'una speranza!...
Oh giorni avventurati! oh rimembranza!
Un tenero core mi rese felice:
Provai quel contento che labbro non dice...
Un sogno d'amore la vita mi parve!...
Ma il sogno disparve – disparve quel cor!
ROBERTO
(Indarno la sorte un trono m'addita;

²³¹ FELICE ROMANI-VINCENZO BELLINI, *Norma*, Torino, Quartara, 1958, p. 9.

Per me di speranze non ride la vita,
Per me l'universo è muto deserto,
Le gemme del serto – non hanno splendor.) [...]

ELISABETTA

(Un lampo, un lampo orribile
Agli occhi miei splendea!...
No, dal mio sdegno vindice
Fuggir non può la rea.
Morrà l'infido, il perfido,
Morrà di morte acerba,
E la rival superba
Punita in lui sarà.)

ROBERTO

(D'orrendo precipizio
Il pie' sull'orlo è giunto!
Dal ferro del carnefice
Or mi divide un punto! –
Cadrò, ma sola vittima
Del suo fatal sospetto...
Con me l'arcano affetto
E morte, e tomba avrà.) (I, 5).

Anche in questa scena il pensiero della morte aleggia negli animi di entrambi, alternandosi con passioni contrastanti. Un elemento importante da segnalare è la comparsa per la prima volta, durante il dialogo, di un oggetto simbolico che ritornerà spesso in seguito, fino alla chiusura del sipario: si tratta dell'anello che la regina aveva regalato a Roberto prima che partisse per l'Irlanda e che significava per lui la possibilità di chiederle un aiuto o una grazia in qualsiasi momento. Già in *Lucia di Lammermoor* lo scambio e la restituzione degli anelli nuziali avevano suggellato la segreta unione e poi la brutale separazione tra Edgardo e Lucia. In *Roberto Devereux* la struttura drammatica è più complessa e l'anello ha una funzione simbolica molto più ricca. Di per sé è un pegno d'amore che Roberto dapprima accetta da Elisabetta, poi lo dona a Sara come testimonianza d'amore per lei; successivamente Sara potrebbe presentarlo alla regina per chiedere la grazia, ma viene trattenuta dal marito geloso e vendicativo. Nel finale, quando Elisabetta riceve l'anello e scopre la verità sulle macchinazioni di ognuno degli altri tre personaggi, s'indigna e s'infuria a tal punto da condannare a morte sia Sara che suo marito. Da simbolo di vita, l'anello diventa così causa di morte.

Un altro oggetto simbolico che subisce un'analoga trasformazione è la sciarpa che Sara dona a Roberto come regalo d'addio, dopo avergli confidato che l'ama ancora, ma che intende rimanere fedele al suo sposo. Come spesso accade alle eroine romantiche, ai tormenti per la passione illecita segue la decisione di compiere il proprio dovere e, successivamente, l'epilogo tragico, da vittima sacrificale: altrettanto avviene a Sara. La sciarpa compare più volte nell'opera e segna le tappe fondamentali del dramma. La prima volta appare nella sesta scena, durante l'incontro tra Roberto e il conte di Nottingham:

NOTTINGHAM

Un arcano martir di Sara i giorni
Attrista, e la conduce
Lentamente alla tomba.

ROBERTO

(Oh ciel!... pentita

Saria quella spergiura?...)

NOTTINGHAM

E qual ferita

Che tocca s'inasprisce, il suo tormento
Col ragionarne a lei divien più crudo!

ROBERTO
 (È rea, ma sventurata!...)
 NOTTINGHAM
 Jeri, taceva il giorno,
 Quando pria dell'usato al mio soggiorno
 Mi trassi, e nelle stanze
 Ove solinga ella restar si piace,
 Mossi repente... Un suono
 Di taciti singulti appo la soglia
 M'arrestò non veduto. Essa fregiava
 D'aurate fila una cerulea fascia,
 Ma spesso l'opra interrompea col pianto,
 E invocava la morte!

ROBERTO
 (Ancor m'affida
 Un raggio di speranza!...)

NOTTINGHAM
 Io mi ritrassi...
 Avea l'anima in tumulto... avea la mente
 Così turbata, che sembrami demente. –
 Forse in quel cor sensibile
 Si fe natura il pianto:
 Di sua fatal mestizia
 Anch'io son preda intanto,
 Anch'io mi struggo in lagrime...
 Ed il perché non so!
 Talor mi parla un dubbio,
 Una gelosa voce...
 Ma la ragion sollecita,
 Sperde il sospetto atroce,
 Nel puro cor degli angioli
 La colpa entrar non può (I, 6).

Con grande maestria, Cammarano assegna a Roberto brevissimi interventi durante la lunga confidenza amichevole del conte, così che il ruolo principale di quest'ultimo risulta in certa misura ridimensionato (di fatto, lui è il marito di Sara, ma l'altro ne è l'amato). Inoltre, le parole pronunciate da Roberto costituiscono in realtà dei pensieri fulminei e inconfessabili, che ribaltano completamente la prospettiva: se Sara piange e il suo matrimonio è infelice, Nottingham soffre, ma Roberto torna a sperare. Tale procedimento comincia sin dalle prime rivelazioni del conte e procede con un crescendo d'emozione, dall'inattesa sorpresa («Oh cielo!»), all'incredulità e all'incertezza di giudizio (Sara è definita «spergiura» e «pentita», poi «rea» e «sventurata»), fino alla gioia di un ritrovato «raggio di speranza». È evidente l'asimmetria della situazione, per cui soltanto uno dei due amici può rivelare all'altro le sue pene d'amore. Infine, anche in questa scena abbondano i termini funerei: «arcano martir», «tomba», «ferita», «più crudo tormento», «taciti singulti», «pianto», «invocava la morte», «fatal mestizia». Musicalmente, la cavatina «Forse in quel cor sensibile» presenta inizialmente una melodia soave, consona al lirico disvelarsi dell'animo nobile del conte, ma diventa più agitata nella seconda strofa, ove trapela l'inquietudine per il sospetto di tradimento. La ripetizione dell'ultimo verso («la colpa entrar non può»), oltre che un espediente tecnico, sembra essere un tentativo di autoconvincersi dell'innocenza della moglie. Al sopraggiungere dei membri del parlamento, la musica riprende vigore, con un ritmo incalzante e militarmente scandito. Infine, nella cabaletta «Qui ribelle ognun ti chiama», diventa più austera, con toni da giuramento solenne, qual è - nel suo intento - la promessa di Nottingham. Poeticamente, i versi sono ottonari con lo schema delle rime ABBC, ADDC. Un chiasmo si presenta tra i primi due versi considerando la posizione dei due verbi in forma riflessiva. Un analogo chiasmo ritorna tra il quarto e il quinto verso, se si considerano le endiadi

«Terra, e ciel», «vita e fama». L'iperbole «Terra, e ciel m'ascolterà» rafforza la sproporzione tra l'accusa avanzata da «ognun» e la difesa sostenuta da uno solo:

NOTTINGHAM

Qui ribelle ognun ti chiama,
Ti sovrasta un fato orrendo;
L'onor tuo sol io difendo...
Terra, e ciel m'ascolterà.
Ch'io gli serbi e vita e fama
Deh! concedi o sommo Iddio.
Parla tu sul labbro mio
Santa voce d'amistà (I, 7).

Di fronte ad una tale idealizzazione dell'amicizia, è del tutto comprensibile l'imbarazzo di Roberto che, sconsolato, chiede solo di essere lasciato al suo destino («M'abbandona al mio periglio... / Tu lo dei! [...] / Lacerato al par del mio / Sulla terra un cor non v'ha!»).

La sciarpa riappare nella nona scena, quando Roberto si reca da Sara. È sera, i due s'incontrano nel palazzo di Nottingham, all'insaputa del conte che è diligentemente impegnato in parlamento a difendere l'onestà e l'innocenza del presunto amico. Per Sara e Roberto si tratta dell'unico e ultimo colloquio, che dovrebbe permettere innanzitutto un chiarimento sulle tante cose che sono cambiate nell'arco di un anno: il padre di Sara è morto, la regina non ha accettato che la sua dama di corte preferita si chiudesse in convento e l'ha costretta a sposare il conte. I sentimenti di Sara, però, non sono cambiati e, quindi, ella implora Roberto di partire per salvare l'onore di entrambi. Come ricordo, gli dona la sciarpa da lei ricamata («Un ultimo / Pegno d'infausto amore / Con te ne venga»). Il primo atto si conclude con la precipitosa e disperata fuga di Roberto:

ROBERTO

Oh reo destin crudel!...
Questo addio fatale, estremo
È un abisso di tormenti...
Le mie lagrime cocenti
Più del ciglio, sparge il cor.
Ah! mai più non ci vedremo...
Ah mai più!... morir mi sento!...
Si racchiude in questo accento
Una vita di dolor! (I, 9).

Il secondo atto è carico di tensione drammatica ed è fortemente incentrato sulle relazioni interpersonali che, complicandosi, travolgono i personaggi in un vortice di passioni contrastanti. Un coro introduttivo scandisce il trascorrere del tempo e anticipa il destino di morte di Roberto: l'attesa si tinge di foschi presagi nelle parole dei signori e delle dame di corte:

ALCUNI LORDI

L'ore trascorrono, surse l'aurora,
Nè il parlamento si scioglie ancora!

GLI ALTRI

Senza l'aita della regina,
Pur troppo è certa la sua rovina!...

DAME

Lordi tacetevi; Elisabetta,
Qual chi matura una vendetta,
Erra d'intorno fremente e sola,
Nè move inchiesta, nè fa parola.

TUTTI

O Conte misero! il cielo irato
Di fosche nubi si circondò...
Il tuo supplizio è già segnato:
In quel silenzio morte parlò! (II, 1).

Poeticamente, i versi sono quinari doppi, tutti parossitoni tranne il secondo e il quarto dell'ultima quartina, che sono ossitoni; la rima è alternata. Musicalmente, il coro - che in quest'opera è meno in evidenza che nelle altre opere "inglesi" di Donizetti - assume qui un ruolo centrale e con la ripetizione delle meste parole su una larga melodia ritmicamente scandita, crea un'atmosfera cupa ma solenne.

Nella seconda scena si presenta Elisabetta. Cecil le si avvicina e le riferisce il responso del parlamento: «Morte!». Subito dopo arriva il capo delle guardie; l'ira di Elisabetta aumenta all'apprendere che Roberto ha trascorso la notte fuori casa ed è rientrato soltanto all'alba. La sciarpa diventa un elemento determinante della vicenda. Gualtiero la mostra come un trofeo di guerra: è tutto ciò che Roberto aveva nascosto sul petto quando è stato perquisito e, oltretutto, non voleva assolutamente distaccarsene. Vedendola, Elisabetta ha la conferma del tradimento amoroso e diventa furiosa. Bisogna riconoscere a Cammarano di aver gestito con grande abilità questo semplice accessorio, rendendolo uno straordinario strumento narrativo e drammatico, anche se non si tratta di una novità assoluta in ambito teatrale, quanto di un espediente tipico dell'*opéra comique* e delle farse, passato poi nel melodramma.²³²

Quando Gualtiero esce, sopraggiunge Nottingham, avvilito e mesto perché - solo contro tutti -, ha perso la sua battaglia in parlamento. «Non venni mai sì mesto / Alla regal presenza. / Compio un dover funesto» (II, 4). Mentre consegna alla regina il foglio della condanna, l'implora di concedere la grazia. S'accorge, allora, dell'ira rovinosa che scuote Elisabetta e, umilmente, la supplica, prostrandosi ai suoi piedi:

NOTTINGHAM
Che fai!... sospendi... ascolta...
Su lui non piombi il fulmine
Dell'ira tua crudele...
Se chieder lice un premio
Al mio servir fedele,
Quest'uno io chiedo, in lagrime,
Prostrato al regio piè (II, 4).

Elisabetta è irremovibile e, in modo del tutto astorico ma fortemente teatrale, svela il tradimento dell'amante:

ELISABETTA
Taci: pietade, o grazia
Non merta il tracotante...
A fellonia di suddito
Perfidia unì di amante...
Muoia; e non sorga un gemito
A domandar mercè (II, 4).

La scena, già fortemente drammatica, è resa ancora più coinvolgente e d'effetto dalla mirabile costruzione narrativa che pone i lettori/spettatori in una condizione di maggiore consapevolezza rispetto a ciò che conoscono i singoli personaggi. Di conseguenza, lui appare quasi patetico (se non

²³² Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in DAVID BRYANT (a cura di), *I vicini di Mozart*, II, *La farsa musicale veneziana, 1750-1810*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 641-688.

ridicolo) nel suo idealismo eccessivo del tutto smentito dalla realtà. Analogamente, lei si mostra già furiosa, sebbene debba ancora scoprire l'altro tradimento subito: quello della sua intima confidente. La tensione aumenta ulteriormente nella quinta scena, quando le guardie accompagnano il prigioniero Roberto al cospetto della regina, in presenza anche di Nottingham. A questo incontro a tre, Sara partecipa solo simbolicamente, attraverso la sua sciarpa, gettata «sur una tavola ch'è nel fondo della scena». Il lettore/spettatore sa cosa essa significhi per ognuno dei personaggi coinvolti e invece ognuno di loro ha solo una parziale consapevolezza del vortice fatale che sta disintegrando ogni legame d'affetto. Nella tragedia di Ancelot la tensione è più blanda, poiché Elisabetta mostra la sciarpa soltanto a Nottingham; dopo di che, va a confidarsi e a chiedere consigli nientemeno che a Sara. Il grande merito di Cammarano-Donizetti consiste nell'aver riunito il terzetto nel momento del disvelamento della sciarpa: «la presenza di Roberto genera una relazione triangolare di gelosia, incredulità, orrore, paura».²³³ La delusione, l'umiliazione e il tradimento riguardano tutti i protagonisti. «La seconda strofa è dominata da Roberto e Nottingham che cantano insieme, il “traditore” sentendosi lui stesso tradito dalla sciarpa di Sara e Nottingham cercando di controllare l'ira che gli ribolle dentro e che presto esploderà [...]. Nel secondo atto di *Roberto Devereux* si realizza, in modo italiano, l'ideale wagneriano del dramma musicale»:²³⁴

ELISABETTA

Alma infida, ingrato core
Ti raggiunse il mio furore!
Pria che ardesse fiamma rea
Nel tuo petto a me nemico,
Pria d'offender chi nascea
Dal tremendo ottavo Enrico,
Scender vivo nel sepolcro
Tu dovevi, o traditor.

NOTTINGHAM

(Non è ver... delirio è questo!...
Sogno orribile, funesto!
Nò, giammai d'un uomo il core
Tanto eccesso non accolse...
Pur... si covre di pallore!
Ahi! che sguardo a me rivolse! –
Cento colpe mi disvela
Quello sguardo, e quel pallor!)

ROBERTO

(Mi sovrasta il fato estremo!
Pur di me, di me non tremo...
Della misera il periglio
Tutto estinse il mio coraggio...
Di costei nel torvo ciglio
Folgorò sanguigno raggio! –
Ahi! quel pegno sciagurato
Fu di morte, e non d'amor!) (II, 5).

Il terzetto è teatralmente efficacissimo nel rendere l'intreccio fatale delle contraddittorie dinamiche che scuotono gli animi, trasformando drasticamente sentimenti e passioni nel loro opposto. Roberto, che moralmente è il maggiore traditore, ha già assunto il ruolo di vittima (compare in scena come

²³³ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 352.

²³⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 171.

prigioniero condannato), eppure è colui che esplicita più chiaramente di tutti quanto sta accadendo: l'incombere del fato e il trionfo della morte. Il finale dell'atto amplifica tale effetto:

ELISABETTA

Va, la morte sul capo ti pende,
Sul tuo nome l'infamia discende...
Tal sepolcro t'appresta il mio sdegno,
Che non fia chi di pianto lo scaldi:
Con la polve di vili ribaldi
La tua polve confusa ne andrà.

ROBERTO

Del mio sangue la scure bagnata
Più non fia d'ignominia macchiata.
Il tuo crudo, implacabile sdegno
Non la fama, la vita mi toglie:
Ove giaccian le morte mie spoglie
Ivi un'ara di gloria sarà.

NOTTINGHAM

(No, l'iniquo non muoia di spada,
Sovra il palco, infamato egli cada...
Nè il supplizio serbato all'indegno
Basta all'ira che m'arde nel seno...
A placarla, ad estinguerla appieno
Altro sangue versato sarà!)

CECIL e GUALTIERO

Sul tuo capo la scure già piomba...
Maledetto il tuo nome sarà.

CORO

(Al reietto nemmeno la tomba
Un asilo di pace darà!) (II, 6).

Al riguardo, scrive con acutezza Luca Zoppelli:

L'energia dello spunto melodico, condotto per ampi intervalli, l'angosciosa mobilità delle armonie, lo slancio ritmico che avviluppa tutti gli astanti in un vortice fatale fa di questa stretta un esempio efficacissimo della disperata visione donizettiana della condizione umana, e il coronamento adeguato di una delle scene più intense del teatro musicale ottocentesco. Ne era consapevole l'autore, che apprendendo, qualche mese dopo, l'accoglienza freddina riservata all'opera dal pubblico fiorentino, se ne sfogava con l'amico Giampieri in toni di autoconsapevolezza per lui assai rari: «Che di' tu che Roberto non ha finale?... è uno fra i miei più felici [...]. Pregate sempre che io faccia tanti Roberti [...]. Il finale di Roberto vale quattro di quelli del Falliero, di Parisina etc.»,²³⁵

L'ultimo atto inizia con l'unico personaggio assente nel precedente finale: Sara. In trepidante attesa nella sua stanza, si chiede cosa ne sia stato del marito e di Roberto. Se il libretto accenna alle reminiscenze che le invadono l'animo, la musica ridelinea il motivo del suo duetto con il conte nell'atto I.

SARA

Nè riede il mio consorte!... – Oh ciel, che seppi!...
Il consesso notturno
Si radunava onde portar sentenza
Del minacciato conte... Oh! s'ei fra' ceppi
Avvinto, pria del suo fuggir?... (III, 1).

²³⁵ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, pp. 352-353.

I suoi timori e fantasmi di morte vengono bruscamente interrotti dall'arrivo di un familiare che le consegna una lettera di Roberto: l'anello che le ha dato può ancora salvargli la vita, se lei lo consegna alla regina. L'oggetto-simbolo iniziale torna ad essere determinante per lo sviluppo degli eventi. Mentre lei legge, però, giunge Nottingham che, geloso e vendicativo, le impedisce di uscire. La frattura tra i due sposi è drastica e non più ricomponibile: poesia e musica sanciscono la contrapposizione. Il duetto «si sviluppa in una cabaletta vigorosa e antitradizionale in quanto ogni personaggio ha una melodia diversa e, nella seconda strofa, viene ripetuta soltanto la melodia di Nottingham»:²³⁶

NOTTINGHAM

Tu dunque

Puoi dal suo capo allontanar la scure!
Una gemma ti diè! Quando? Fra l'ombra
Della trascorsa notte, allor che pegno
D'amor sul petto la tua man gli pose
Ciarpa d'oro contesta?

SARA

Oh folgore tremenda, inaspettata!...
Già tutto è noto a lui!...

NOTTINGHAM

Sì, scellerata!

Nol sai, che un nume vindice
Hanno i traditi in cielo?
Egli con man terribile
Frange alle colpe il velo!... –
Spergiura, in me paventalo
Quel braccio punitor (III, 3).

Insieme all'anello, ricompare quindi anche la sciarpa e, con essa, aumenta la consapevolezza reciproca di marito e moglie (sebbene non sia completa, perché la gelosia impedisce a Nottingham di comprendere la complessa dinamica dei rapporti tra Sara e Roberto: una situazione assai simile a quella che si delinea nel *Ballo in maschera* di Somma-Verdi). L'idealista Nottingham - unico esempio di lealtà in un contesto dominato dai continui intrighi e tradimenti reciproci - rinfaccia alla consorte non solo la sua amarezza, ma lo scacco della sua onestà e il conseguente desiderio di vendetta mortale. A sua volta, Sara, altrettanto oppressa dal «destin fremente» che la fa apparire adultera, s'appella al «Dio clemente», come tante altre vittime innocenti descritte da Cammarano (su un modello cristiano/manzoniano):

SARA

M'uccidi.

NOTTINGHAM

Attendi, o perfida:

Vive Roberto ancor. –
Io per l'amico in petto
Fraterno amor serbava:
Come celeste oggetto
Io la consorte amava:
Avrei per loro impavido
Sfidato affanni, e morte...
Chi mi tradisce? ahi misero!
L'amico, e la consorte!
Stolta, che giova il piangere?...

²³⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 171.

Sangue, non pianto io vò.
 SARA
 Tanta il destin fremente
 Dunque ha su noi possanza
 Può dunque l'innocente
 Di reo vestir sembianza!
 O tu, cui dato è leggere
 In questo cor pudico,
 Tu, Dio clemente, accertalo
 Ch'empio non è l'amico,
 Che d'un pensier, d'un palpito
 Tradito io mai non l'ho (III, 3).

Il suono di una «lugubre marcia» interrompe momentaneamente il diverbio, annunciando la prossima decapitazione di Roberto, poi Nottingham esce furente e ordina che la moglie sia tenuta prigioniera nel palazzo.

La seconda scena è incentrata su Roberto ed è l'unica dell'opera interamente dedicata a lui. Solo, in prigione, egli attende la grazia della regina, ma comincia ad avere tristi presagi:

ROBERTO
 Ed ancor la tremenda
 Porta non si dischiude!... Un rio presagio
 Tutte m'ingombra di terror le vene!
 Pur fido il messo, e quella gemma è pegno
 Securo a me di scampo.
 Uso a mirarla in campo,
 Io non temo la morte; io viver solo
 Tanto desio, che la virtù di Sara
 A discolpar mi basti... (III, 4).

Nel complesso dell'opera il ruolo di Roberto risulta messo in ombra innanzitutto da Elisabetta, ma anche da Nottingham. In molte situazioni egli è costretto a tacere poiché i sensi di colpa o la vergogna o l'imbarazzo lo sopraffanno. In questa scena, che precede l'esecuzione, egli, invece, recupera dignità. Il suo affetto per Sara è sincero e, prima di morire, vorrebbe assicurare Nottingham dell'innocenza della moglie. Vinto dal destino, egli non è però un traditore pronto a calpestare anche il più autentico affetto. Quando le guardie gli annunciano che è arrivato il momento di avviarsi verso il patibolo, rivolge un ultimo pensiero premuroso a Sara e infine a Dio. Musicalmente,

la sua aria quanto mai intima ("Come uno spirto angelico" [...]) comincia con una breve esposizione orchestrale della prima melodia e prosegue con due frasi di recitativo e questa semplice modifica accentua il carattere spontaneo dell'aria; la seconda strofa inizia con la terza e la quarta frase della prima, il che crea un senso unitario di avanzata. Nella cabaletta "Bagnato è il sen di lacrime" [...] vibra la brama di Roberto di affrontare la morte e di poter così giurare sull'innocenza di Sara davanti al trono celeste; la melodia, ripetuta in ritmo puntato, diviene più appassionata.²³⁷

Le ultime quattro scene sono incentrate su Elisabetta. La donna Elisabetta. L'amante tradita, affranta, sventurata. Già la didascalia è significativa: «Elisabetta è abbandonata su d'un sofà col gomito appoggiato ad una tavola, ove risplende la sua corona: le dame le stanno intorno meste e silenziose». La sua disperazione aumenta progressivamente. Nella sesta scena spera ancora che l'anello le venga restituito, cioè che Roberto le chieda la grazia e ... viva. Vorrebbe fermare il tempo, rallentarlo, percorrerlo a ritroso fino a ritrovare il suo amore: invano! Nell'angoscia, ella si chiede perché Sara non le sia accanto! Il lettore/spettatore sa bene perché. Lei l'ignora ancora. Quando lo apprenderà (nell'ottava scena) sarà un altro duro colpo. In assenza dell'amore, Elisabetta invoca l'amicizia (una

²³⁷ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 172.

dinamica frequente nelle opere romantiche). Ma il destino è doppiamente beffardo: ella non sa che proprio l'amica è la sua rivale! Nel suo animo il furore lascia il posto allo sconforto, alla generosità da sfinimento, al senso doloroso della fine; si dice disposta a rinunciare all'amore di Roberto, purché rimanga in vita: «Vivi, ingrato, a lei d'accanto, / Il mio core a te perdona... / Vivi, o crudo, e m'abbandona / In eterno a sospirar...» (III, 6). Commenta Ashbrook: «In un'aria di grande libertà melodica, “Vivi ingrato!”, le sue frasi si allungano man mano che la sua emozione s'intensifica».²³⁸ Ma, per un istante, la regina torna alla realtà e riprende un certo contegno: «Ah! si celi questo pianto, / (Gettando uno sguardo alle dame, e rammentandosi d'essere osservata.) / Ah! non sia chi dica in terra: / La regina d'Inghilterra / Ho veduto lagrimar» (III, 6). Questo monito a sé stessa di una regina ormai alla deriva è un'idea tutta di Cammarano, che non compare nei precedenti drammi, ed è un tocco di finezza psicologica e drammaturgica. Subito dopo, entrano in scena i cavalieri ad annunciare che «quell'indegno / al supplizio s'incammina». Elisabetta chiede se abbia lasciato un pegno da consegnarle, ma rimane un'altra volta delusa. Infine, arriva Sara e le porge «la gemma»: ennesimo schiaffo morale espresso con due scarse parole: «Io son... tua rivale». «La segue Nottingham che “inebriato di gioia feroce” annuncia l'avvenuta esecuzione del suo rivale. L'ira della regina nei confronti di Sara e di Nottingham non ha limiti ed essa prorompe nella terrificante cabaletta “Quel sangue versato” che, con i suoi ampi intervalli e insistenti progressioni, fa da degno contraltare al suo larghetto».²³⁹ L'indole feroce e vendicativa di Enrico VIII pare manifestarsi nella figlia, che condanna a morte coloro che le sono più intimamente cari. Ma ella è donna e non regge a tanto orrore: dapprima è invasa da una specie di delirio, poi s'accascia a terra:

ELISABETTA

Quel sangue versato al cielo s'innalza,
Giustizia domanda, reclama vendetta...
Già l'angiol di morte fremente v'incalza...
Supplizio inaudito entrambi vi aspetta...
Sì vil tradimento, delitto sì rio
Clemenza non merta, non merta pietà...
Nell'ultimo istante volgetevi a Dio;
Ei solo perdono conceder potrà.
Mirate quel palco... di sangue rosseggia!...
È tutto di sangue il serto bagnato!...
Un orrido spettro percorre la reggia,
Tenendo nel pugno il capo troncato!...
Di gemiti, e grida il cielo rimbomba!...
Pallente del giorno il raggio si fe!...
Dov'era il mio trono s'inalza una tomba...
In quella discendo... fu schiusa per me.

CORO

Ti calma... rammenta le cure del soglio:
Chi regna, lo sai, non vive per sè.

ELISABETTA

Non regno... non vivo... Escite... lo voglio... –
Dell'anglica terra sia Giacomo il re (III, s.u.).

Precisamente, il libretto di Cammarano si conclude con una didascalia nella quale Elisabetta bacia l'oggetto simbolico catalizzatore di tante tensioni emotive: «Tutti si allontanano, ma giunti sul limitare si rivolgono ancora verso la regina: ella è caduta sul sofà, accostandosi alla bocca l'anello di Essex». Morire in scena su un sofà non è molto regale. Tuttavia, è già un pochino più nobile che accasciarsi su dei cuscini ammuccati su un tappeto steso sul pavimento, come si vede nel quadro di

²³⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 173.

²³⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 174.

Paul Delaroche esposto al Louvre. Cammarano, appassionato di pittura e figlio d'arte, probabilmente s'è ispirato proprio a tale dipinto nel finale del suo libretto, sostituendo ai cuscini il sofà per non urtare la sensibilità dei reali borbonici. «La scena finale, con Elisabetta che si adagia morente sui cuscini, è la palese citazione di una tela che aveva suscitato immenso interesse in occasione del Salon del 1827-28, *La Mort d'Elisabeth* di Paul Delaroche, subito classificata come romantica per la rappresentazione implacabilmente veritiera dello sfacelo della protagonista».²⁴⁰

Al riguardo, è opportuno sottolineare che tale perdita di regalità da parte di colei che è stata una delle più importanti regine della storia inglese rientra in una lunga tradizione artistica, cominciata subito dopo la sua morte. Sebbene Elisabetta sia stata una sovrana capace e benamata dai sudditi, nella letteratura, nella pittura e nell'arte s'è imposta l'immagine di lei come donna, con tante contraddizioni affettive e con tratti passionali fortemente accentuati, spesso contraddittori rispetto alla realtà. Tale slittamento di prospettiva è evidente anche in *Roberto Devereux*. Pur trattandosi di un melodramma storico, i personaggi sono fortemente antistorici e letterari. Roberto assume atteggiamenti tutt'altro che in sintonia con quelli dell'effettivo conte d'Essex: appare innocente, mentre storicamente era colpevole; ha atteggiamenti miti e remissivi, quando in realtà era un giovane arrivista ed arrogante. In effetti, la versione innocentista era iniziata già con Calprenède, che nel finale attribuisce alla regina parole del tutto antistoriche: «Il étoit innocent, et tu l'as condamné» (V, s.u.).²⁴¹ Anche gli autori successivi ripropongono tale modello. Corneille, ad esempio, scrive:

ELISABETH

Ce que je viens d'entendre explique mon malheur.
Ces Témoins écoutés avec tant de chaleur,
L'Arrêt sitôt rendu, cette peine si prompte,
Tout m'apprend, me fait voir l'innocence du Comte,
Et pour joindre à mes maux un tourment infini,
Peut-être je l'apprends après qu'il est puni.
Durs, mais trop vains remords ! (V, 4).

Je le sens, son trépas sera suivi du mien (V, 6).

Quanto all'effettivo Roberto, Solnon dice di lui:

Dès l'âge de 19 ans, il avait fait son entrée à la cour, introduit par Leicester [...]. Le jeune homme aimait autant la chasse et les sports que la lecture. À 22 ans, il avait accompagné son beau-père parti guerroyer aux Pays-Bas et s'y était forgé une réputation de bravoure, d'audace et d'esprit chevaleresque [...]. Essex se montra aussitôt à la fois attachant et exaspérant [...]. il avait l'ardeur, le goût de la renommée mais aussi la morgue. Méprisant les hommes de cabinet, il était aussi prompt à injurier et rosser ses rivaux [...]. Un «cheval sauvage», comme l'appelait Élisabeth, amusée par ses insolences, indulgente envers ses fougues. Pour ce jeune homme au sang chaud, intelligent et insupportable - et qui aurait pu être son fils -, elle nourrissait des sentiments assez troubles. Il n'avait pas 30 ans, elle en avait le double.²⁴²

La scena finale dell'opera è strepitosa, una delle più sublimi vette nella storia del melodramma. Complessivamente, *Roberto Devereux* è «una delle opere più vigorose ed emozionanti»²⁴³ di Donizetti, «di altissima qualità musicale e drammatica»,²⁴⁴ che «respira una sua atmosfera solenne e

²⁴⁰ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 348.

²⁴¹ GAUTHIER DE COSTES DE LA CALPRENEDE, *Le Comte d'Essex*, Lyon, La Riviere, 1656, p. 77.

²⁴² JEAN-FRANÇOIS SOLNON, *Histoire des favoris*, pp. 56-58.

²⁴³ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 174.

²⁴⁴ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 355.

statuaria che non contraddice i vibranti moti della passione, ma li scarnifica, li impugna, li scolpisce e scaglia nell'architettura d'assieme».²⁴⁵

Di per sé, il libretto ha molti pregi e può costituire un ottimo stimolo per verificare a posteriori il corrispettivo contesto storico, abilmente ricostruito da Cammarano in funzione delle «severe leggi drammatiche», come aveva scritto nella premessa a *Lucia di Lammermoor*. Insolitamente, egli non ha dato un titolo a ciascun atto, eppure ha realizzato un testo di grande rigore formale e di forte impatto emotivo, «conciso, ricco di situazioni drammatiche, di ottima qualità poetica».²⁴⁶ Come scrive il critico teatrale Achille de Lauzières:

Sebbene non sia certamente questo il solo libretto *bello* che egli abbia scritto, questo almeno ha forse incontrato e piaciuto più di tutti gli altri, non dimenticando a sua maggiore lode, che fra questi *tutti gli altri* son compresi la *Lucia*, l'*Ines* e il *Belisario*. Il *Roberto Devereux* è pieno di quel che chiamasi *interesse drammatico*. Desso è un giro esatto d'azione di punti di scena tutti col loro nesso, tutti coronati dell'analogo sviluppo racchiusi nel letto di Procuste d'un libretto per musica, ed esposti con la lingua dell'ode, il cui metro lirico è così malagevole alla fantasia del drammatico [...]. Il principal merito è la ricercatezza delle espressioni e le grazie de' versi».²⁴⁷

Dopo *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux* rappresenta il punto più alto della collaborazione tra Cammarano e Donizetti. Quel primo capolavoro era nato da un periodo felice della vita di entrambi e, pur nella dimensione tragico-drammatica, conserva momenti lieti e dolci nella levità della musica e nell'elegante raffinatezza delle parole poetiche («Quando rapito in estasi», «Qui, di sposa eterna fede», «Verranno a te sull'aura»). Al contrario, la quinta opera creata dall'affiatata coppia è frutto di un faticoso ritorno alla vita dopo una terribile fase di lutto: è un capolavoro, ma completamente avvolto da un'atmosfera cupa, senza alcun momento felice, del tutto privo di catarsi risolutiva. Interamente ambientato in luoghi chiusi, non lascia spazio al minimo spiraglio di speranza: la corte è intrigante, il parlamento complotta, i giochi politici e i rapporti interpersonali sono corrotti e minati da invidie. La ricerca della felicità personale è fallimentare, l'unico personaggio che insegue ideali di onestà, lealtà e giustizia (Nottingham) è destinato a soccombere. L'ambiguità morale accomuna tutti i protagonisti che, alla fine, sono travolti da un violento epilogo: tre condanne a morte e il crollo dell'accusatrice dopo un breve, sanguinario delirio (reminiscenza della sognante Lucia, ma senza i suoi melodiosi gorgheggi, sostituiti da virtuosismi canori isterici e feroci). Infine, «le gemme del serto / non hanno splendor» per nessuno.

4.12 Maria de Rudenz: «Laude all'eterno Amor primiero»

Maria de Rudenz va in scena al Gran Teatro La Fenice il 30 gennaio 1838 ed è l'ultima opera che la coppia Cammarano-Donizetti propone a Venezia. Per il musicista si tratta anche del più clamoroso insuccesso della sua carriera.²⁴⁸ Difficile comprenderne le cause, poiché molti elementi complicano la situazione complessiva. Innanzitutto, sono trascorsi solo sei mesi dalla scomparsa di Virginia (il 30 luglio 1837) e il lutto non è ancora stato superato: «l'angiol di morte fremente» (III, s.u.)²⁴⁹ incalza ancora, rendendo estremamente cupa l'atmosfera complessiva. Inoltre, le idee nuove dell'estetica

²⁴⁵ PIERO MIOI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 262.

²⁴⁶ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 348.

²⁴⁷ «Il Globo», II/40, giovedì 9 novembre 1837, p. 160, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 657-658.

²⁴⁸ Cfr. ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 676-694.

²⁴⁹ CAMMARANO-DONIZETTI, *Roberto Devereux*.

romantica provenienti da Oltralpe destano la curiosità degli artisti più d'avanguardia ma non sempre trovano i consensi del pubblico. Infine, le trattative con l'impresario sono complicate da questioni burocratiche e da incertezze varie, che rallentano i tempi, così che il libretto e la musica devono essere composti in pochi mesi, forse troppo in fretta. Gli epistolari testimoniano le intricate vicende che seguono alla stipula del contratto e si protraggono da febbraio a dicembre 1837, con notevoli difficoltà a trovare un accordo sia soggetto che sugli interpreti:

Il soggetto che Donizetti e Cammarano avevano inizialmente proposto non era quello che poi diventò *Maria de Rudenz*, ma il melodramma francese, *Un Duel sous le cardinal de Richelieu* di Lockroy, che aveva colpito l'immaginazione di Donizetti poiché l'intreccio drammatico si adattava al temperamento dei cantanti di cui disponeva. Come scriveva ad Antonio Vassalli il 19 settembre: "É dramma di effetto, e specialmente ci vedo buffo e tragico, cosa che m'importa moltissimo per Ronconi e per la Ungher [*sic*]".

Meno di due settimane dopo, comunque, il 30 settembre annunciava a Vassalli con un certo disappunto: "Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e ieri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto, né so quale, ed ancora (ora che sono le tre) non vedo il poeta per saper che scrivere... Ho le pene del purgatorio in corpo per simili incertezze... Ieri lessi tutto il dì, ma tutte cose sanguinarie! Dio sa quando viene costui e cosa dovrò scrivere!"

Un Duel sous le cardinal de Richelieu venne così messo da parte, ma verrà ripreso più tardi, nel 1843, come soggetto di *Maria di Rohan* [...]. Risulta straordinario che Donizetti [...], essendosi dichiarato contrario alle "cose sanguinarie", accettasse la nuova proposta di Cammarano, *La Nonne Sanglante*, melodramma francese del 1835 di Anicet-Bourgeois e Mallian. A quest'epoca, c'è da chiedersi, era forse così irritato da tutte queste trattative senza fine e inconcludenti da abbandonare qualsiasi giudizio critico? O si sentiva talmente sotto pressione da decidere semplicemente di musicare qualsiasi cosa suggerisse Cammarano? O forse, dopo la morte di Virginia, il suo stato d'animo era tale da accettare un soggetto tanto violento e cupo perché in sintonia con i propri sentimenti? Di sicuro *La Nonne Sanglante*, che Cammarano trasformò in *Maria de Rudenz*, è un esempio estremo di melodramma gotico romantico dalle tinte sanguinarie.²⁵⁰

Le varie ipotesi sulle ragioni che possono aver spinto Donizetti ad accettare la proposta di Cammarano sono verosimili e valide. Il carattere "sanguinario" della *Nonne Sanglante* di Anicet-Bourgeois e Mallian è indubbio. Ciò che va sottolineato è il fatto che tale dramma deriva a sua volta da un romanzo gotico ancora più inquietante: *The Monk* di Matthew Gregory Lewis. Tale libro, pubblicato in Inghilterra nel 1796, aveva riscosso un grande successo ma aveva anche suscitato un forte scandalo, poiché, narrando le vicende di un monaco cappuccino spagnolo, racconta una serie interminabile di violenze, stupri, incesti, atti di lussuria e di stregoneria. Ambientato in Spagna, pare un atto d'accusa contro i cattolici (superstiziosi, corrotti e ipocriti), contro la Santa Inquisizione (un tribunale violento che non lesina supplizi e torture) e contro gli istituti religiosi che apparentemente impongono castità e celibato, ma in realtà sono la causa dei più brutali abusi e perversioni sessuali. Nell'Inghilterra protestante che sta consolidando il proprio distacco da Roma, tale visione anticattolica trova un ampio consenso sociale, tuttavia nel 1798 Lewis pubblica una seconda versione dell'opera, ripulita dalle scene più scabrose. In Italia, invece, la prima traduzione del romanzo di Lewis appare soltanto nel 1850.

Un'altra opera anticlericale importantissima, pubblicata nel 1796 (ma in Francia, non in Inghilterra) è *La Religieuse* di Denis Diderot. L'autore scrive questo romanzo ispirandosi ad una triste vicenda giudiziaria: nel 1753 la monaca Marguerite Delamarre chiede di uscire dal convento dove la madre l'ha rinchiusa contro la sua volontà; dopo varie indagini, nel 1755 l'esito del processo è infausto ed ella deve tornare in convento. Amareggiata, fa ricorso, ma di nuovo, nel 1758, viene costretta alla vita monacale. Diderot, che ha vissuto l'esperienza di una sorella monaca morta pazza (e forse suicida), compone un romanzo sulla monacazione forzata di una ragazza che, stanca di violenze e

²⁵⁰ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 674-676.

sopraffazioni, chiede aiuto per uscire dal chiostro. Nel 1780 l'opera è conclusa, ma l'autore, che ripetutamente ha avuto problemi con la censura, non la pubblica. Nel 1784 egli muore. Nel 1792 *La Religieuse* viene pubblicata postuma da Friedrich Melchior Grimm nel periodico *Correspondance littéraire* che, essendo manoscritto e inviato soltanto agli abbonati, non è soggetto a censura. Nel 1796 il romanzo viene pubblicato in Francia.

Nel 1822 lo scrittore Charles Nodier pubblica una raccolta di racconti fantastici e orrorosi dal titolo *Infernaliana*, comprendente la novella *La Nonne Sanglante*, ispirata a un episodio di *The Monk*.

Nel 1835 Auguste Anicet-Bourgeois e Julien de Mallian compongono il dramma gotico *La Nonne Sanglante* che, nello stesso anno, viene rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte Saint Martin a Parigi e riscontra un grande successo. Probabilmente Donizetti assiste ad una rappresentazione poco tempo prima di partire per Napoli (e quindi poco prima di conoscere Cammarano ed iniziare a collaborare con lui). L'accoglienza entusiastica dei parigini allo spettacolo è un buon indice di gradimento e, tre anni dopo, egli accetta la proposta di Salvatore di realizzare un'opera su quel soggetto. Entrambi commettono, però, un errore di valutazione: il contesto socio-politico-religioso del Lombardo-Veneto è radicalmente diverso da quello di Parigi e l'opera è destinata a tutt'altra reazione da parte del pubblico e della critica.

Se si confronta il libretto di Cammarano con il dramma di Bourgeois-Mallian si rimane sorpresi nel constatare quanti tagli e quali radicali cambiamenti siano stati apportati. Innanzitutto è scomparso ogni riferimento critico alla religione (il che non è irrilevante per un'opera che proprio da una problematica religiosa aveva avuto origine). Inoltre sono stati eliminati i riferimenti a superstizioni e pratiche magiche, nonché i corrispettivi dialoghi volti a ricondurre i fenomeni sovrannaturali entro un contesto di razionalità scientifica. Una drastica riduzione hanno subito i personaggi, i luoghi e gli intrecci: via il mago/scienziato Cagliostro, via tutti gli zingari, via i quattro anni trascorsi da Maria in convento sino a diventare Madre Superiora... Ciò che rimane è una storia profondamente diversa, nel complesso drammaturgicamente equilibrata, ma talora poco credibile e convincente (proprio nei punti in cui riaffiorano le tracce del dramma di base). Sinteticamente, si può rappresentare tutto ciò in uno schema riassuntivo:

Dalla storia all'arte
1753-1755: A Parigi assume rilevanza pubblica il caso di Marguerite Delamarre: una monaca che chiede di uscire dal convento dove la madre l'ha rinchiusa in quanto figlia illegittima. Si svolge un processo e la madre viene assolta; Marguerite presenta ricorso. 1758: L'accusa di monacazione forzata è respinta e Marguerite Delamarre viene nuovamente costretta a tornare in convento.
Opere letterarie e teatrali variamente riconducibili a <i>Maria de Rudenz</i> 1780: Denis Diderot termina la stesura del romanzo epistolare <i>La Religieuse</i>; 1792: <i>La Religieuse</i> di Diderot è pubblicata postuma da Friedrich Melchior Grimm nel periodico manoscritto <i>Correspondance littéraire</i>; 1796: <i>La Religieuse</i> di Diderot è pubblicata in Francia; 1796: <i>The Monk</i>, romanzo gotico di Matthew Gregory Lewis, è pubblicato a Waterford (Irlanda), ma sarà tradotto in italiano solo nel 1850; 1822: <i>La Nonne Sanglante</i>, novella di Charles Nodier, è pubblicata nella raccolta <i>Infernaliana</i>, ma la prima traduzione italiana è del 1923; 1835: <i>La Nonne Sanglante</i>, dramma gotico di Auguste Anicet-Bourgeois e Julien de Mallian, è rappresentato con successo al Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris; ma il rispettivo testo non è mai stato tradotto in Italia;

1838: *Maria de Rudenz*, dramma tragico di Salvatore Cammarano e Gaetano Donizetti va in scena al Teatro La Fenice di Venezia.

Uno sguardo ai titoli rende già l'idea della netta differenza: «Religieuse», «Monk» e «Nonne» appartengono tutti alla sfera religiosa. «Maria de Rudenz» è un nome proprio, sconosciuto ai più e assolutamente neutro, un anonimo nome di donna che non anticipa nulla al potenziale lettore o spettatore. Molti titoli di opere donizettiane coincidono con nomi di donne, talora poco note: *Maria de Rudenz* è uno di questi. Ulteriori differenze emergono da uno studio approfondito dell'opera.

Il 21 luglio 1835, Donizetti scrive all'impresario torinese Giuseppe Consul una lettera per precisare le sue posizioni circa un eventuale libretto da musicare (*Gli Illinesi*) e s'esprime perentoriamente: «Voglio amore, che senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento».²⁵¹ All'epoca Gaetano è innamorato e felice, da alcuni mesi vive insieme alla moglie Virginia nella nuova casa acquistata a Napoli e ha appena terminato di comporre *Lucia di Lammermoor*. Il progetto degli *Illinesi* non sarà realizzato, ma nei successivi tre anni la collaborazione con Cammarano produce molte opere caratterizzate da forti passioni. In *Maria de Rudenz*, però, la carica di violenza è superiore alla forza dell'amore e questo squilibrio ha un effetto negativo sui lettori/spettatori, che istintivamente prendono le distanze da un contesto inusuale e sgradito: il melodramma non è un *horror*!

In un articolo pubblicato nel 2016 sulla rivista «Il castello di Elsinore», Simona Brunetti riflette sull'*Impossibile integrazione nella penisola italiana della «Nonne Sanglante»*:

Come di consueto, alcune settimane dopo il felice esordio sulle scene della capitale francese, *La nonne sanglante* di Bourgeois e Mallian è già disponibile a stampa in diversi formati di lettura. In Italia, però, a differenza di quanto accade in genere con le novità drammatiche provenienti da Parigi, la *pièce* non viene tradotta per le scene del teatro di prosa. Bisogna attendere il libretto approntato da Salvatore Cammarano per l'opera *Maria de Rudenz* di Donizetti, perché il soggetto penetri nella penisola in tutt'altra forma e venga rappresentato, inizialmente con poca fortuna, al Teatro La Fenice di Venezia [...]. È lecito interrogarsi come mai un testo di potenziale spettacolare così rilevante come *La nonne sanglante* non trovi un'adeguata collocazione editoriale nella nostra penisola, anche in forma abbreviata, e se ne affidi invece la diffusione esclusivamente alle ristampe del libretto di Cammarano e alla musica di Donizetti [...]. Le soppressioni operate soddisfano tre diversi principi generali: ridurre il numero dei personaggi coinvolti; espungere concetti, frasi o allusioni inopportune; semplificare intreccio e dialogo. Significativo, poi, che, per quanto riguarda le singole espunzioni, le trasposizioni vengano metodicamente epurate da ogni riferimento irriverente alla religione, secondo il principio di “non nominare il nome di Dio invano” fermamente applicato dalla censura dell'epoca nei vari Stati italiani.

Alla luce anche delle istruzioni diffuse a stampa nel Regno Lombardo-Veneto a partire dal 17 novembre 1850 dall'Imperial Regio Direttore Wagner per la «preventiva revisione delle produzioni teatrali», in cui si censurano esplicitamente quei testi in cui si attacca direttamente la religione o quelli di natura troppo feroce e sanguinari, la tematica religiosa, più di altre, potrebbe aver determinato la scelta di non trasporre in lingua italiana il dramma *La nonne sanglante*. Mettere in scena una monaca, che sin dalla sua battuta d'esordio dichiara apertamente di rinnegare e disonorare i propri voti sacri giorno dopo giorno – visto che l'amore per Conrad non si è mai estinto nel suo cuore –, non costituisce certo un elemento drammaturgico di poco conto e facilmente gestibile negli Stati della penisola italiana [...]. Inoltre una Madre Badessa che intrattiene rapporti d'affari con uno scienziato pseudo stregone come Cagliostro, per avere un filtro che dona la morte apparente, o che all'arrivo nel convento dell'ex amante in traccia della fidanzata rivendica un potere di vita e di morte sulle proprie consorelle, è indiscutibilmente espressione di una visione anticlericale e fortemente critica degli ordini religiosi, difficilmente integrabile sulle scene italiane.²⁵²

²⁵¹ Lettera n. 171 di Donizetti a Giuseppe Consul del 21 luglio 1835, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 379.

²⁵² SIMONA BRUNETTI, *L'impossibile integrazione nella penisola italiana della «Nonne Sanglante»*, «Il castello di Elsinore», XXIX/73, 2016, p. 13.

Queste considerazioni sono molto importanti per comprendere l'insuccesso dell'opera donizettiana e contestualizzarlo adeguatamente rispetto alla realtà storico-sociale dell'Italia preunitaria. In Germania e in Inghilterra il Protestantismo si afferma già nel XVI secolo e comporta una secolarizzazione degli istituti religiosi precedentemente legati alla Chiesa di Roma: monasteri, conventi, abbazie sono dichiarati proprietà dello stato. La critica alla corruzione del clero procede di pari passo con le accuse di immoralità e perversione di chi vive negli ambienti monastici e conventuali. Il celibato e la castità (tuttora fondamentali per i rappresentanti delle gerarchie cattoliche) sono aspramente criticati dai protestanti, in quanto costringono a condizioni di vita innaturali, che tendono a generare ipocrisia e violenze. In Francia il dibattito sulla tolleranza e sulla libertà di pensiero e di religione caratterizza il XVIII secolo, con varie opere anticlericali in ambito letterario, filosofico e teatrale; nel 1789, con la Rivoluzione francese, i beni del clero vengono messi a disposizione della nazione per sanare il debito pubblico. Al contrario, nei vari stati italiani gli istituti religiosi durano ancora a lungo. Le prime leggi che stabiliscono la soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose e la confisca dei loro beni immobili sono emanate dal Regno d'Italia nel 1866 e 1867.

Brevi cenni storici sulla secolarizzazione degli enti religiosi in Europa	
In Gran Bretagna	
1534:	Enrico VIII sancisce lo Scisma dalla Chiesa di Roma e fonda la Chiesa Anglicana.
1536:	Espropriazione dei possedimenti degli enti religiosi minori.
In Germania	
1517:	Martin Lutero dà inizio alla Riforma Protestante con la presunta affissione delle novantacinque tesi alla porta della chiesa del castello di Wittenberg.
1555:	Pace di Augusta: Legittimazione delle secolarizzazioni effettuate fino al 1552.
1648:	Pace di Vestfalia: Legittimazione delle secolarizzazioni intervenute fino al 1624.
In Francia	
1789:	Secolarizzazione dei beni ecclesiastici.
In Italia	
1866- 1867:	Le “leggi eversive” attribuiscono al demanio di Stato i beni ecclesiastici espropriati.

Il secondo comandamento della religione cattolica impone di “non nominare il nome di Dio invano” e nell'Ottocento non viene applicato soltanto alla vita quotidiana dei singoli: la censura non permette la commistione di sacro e profano. Con *Maria de Rudenz* Cammarano e Donizetti osano avventurarsi in un terreno rischioso, procedono con estrema cautela, ma non hanno successo; in seguito ci riproveranno con *Poliuto* e saranno drasticamente bloccati dai censori borbonici. Sebbene le loro intenzioni siano tutt'altro che critiche nei confronti della Chiesa romana, i loro tentativi falliscono soprattutto perché i tempi non sono maturi per tale svolta. Entrambi sono cresciuti con un'educazione cattolica e vivono conformemente ai principi ricevuti; nessuno dei due ha mai espresso idee anticlericali. La loro esperienza della fede e dell'arte è però più profonda e più ampia di quanto lo permettano i rigidi censori. Il problema s'era già posto per *Roberto Devereux*, com'è testimoniato dalla lettera inviata da Donizetti a Vasselli il 23 settembre: «Si potesse pur farvi rappresentar molte altre verità, che non sono in Italia permesse, ché più s'imparerebbe, senza sortire dal cristianesimo, e da buon suddito!»²⁵³

²⁵³ Lettera n. 264 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 23 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 450.

Decidendo di creare un'opera lirica a partire dall'applaudito dramma francese della *Nonne sanglante*, entrambi s'illudono di ripulire il testo da ogni provocatorio elemento di critica religiosa e sociale, ma si tratta di un'impresa superiore alle loro forze. Donizetti se ne rende conto e scrive a Toto il 21 novembre 1837: «L'opera di Venezia progredisce, ma non mi piace un ... perciò, se senti dire che m'accoppiano, di: *lo sapevo*».²⁵⁴

Successivamente, quando *Maria de Rudenz* va in scena per la prima volta al Teatro di San Carlo nel 1848, Cammarano scrive una breve premessa al libretto, nella quale prende le distanze da ciò che lui stesso aveva creato: «Ragioni che fuor di luogo sarebbe qui notare mi astrinsero, son già molti anni, a ridurre per la scena lirica un Dramma straniero *La nonne sanglante*. Chi conosce le avventate e fosche situazioni di quel Dramma potrà di leggieri avvedersi che io volli temperarne la stranezza e gli orrori; e se non giunsi meglio a conseguire il mio scopo (e forse uomo nol potea) valgano queste brevi parole a significare com'io aborrisca da un genere cruento e boreale».

Cammarano è una persona dal carattere modesto e assume sempre toni umili nelle premesse ai suoi libretti. L'inciso «e forse uomo nol potea» evidenzia l'impossibilità oggettiva, storicamente determinata, dovuta ad un contesto complessivo: lo scacco non dipende dai suoi meriti o demeriti in quanto librettista, ma da un insieme di circostanze sovra-individuali. L'insolito aggettivo «boreale» (col significato di nordico, in quanto opposto ad australe) proviene dal lessico letterario neoclassico e costituisce un'implicita citazione dal *Sermone sulla Mitologia* di Vincenzo Monti, ovvero un epitalamio di 209 endecasillabi sciolti, composto nel 1825, in occasione delle nozze della marchesa Antonietta Costa, quando ferveva la polemica tra classici e romantici. Più che un elogio del matrimonio, esso costituisce una risoluta presa di posizione nel dibattito letterario, una pungente critica delle teorie romantiche, accusate di condannare a morte tutti gli dei e di sostituire alla fantasia lo spavento, al bello il sublime, al riso il pianto, alla bellezza ideale lo squallido vero:

Audace scuola boreal, dannando
Tutti a morte gli dei, che di leggiadre
Fantasie già fiorir le carte argive
E le latine, di spaventi ha pieno
Delle Muse il bel regno. Arco e faretra
Toglie ad Amore, ad Imeneo la face,
Il cinto a Citerea. Le Grazie anch'esse,
Senza il cui riso nulla cosa è bella,
Anco le Grazie al tribunal citate
De' novelli maestri alto seduti,
Cesser proscritte e fuggitive il campo
Ai lemuri e alle streghe. In tenebrose
Nebbie soffiate dal gelato Arturo,
Si cangia (orrendo a dirsi!) il bel zaffiro
Dell'italico cielo; in procellosi
Venti e bufere le sue molli aurette;
I lieti allori dell'aonie rive
In funebri cipressi; in pianto il riso;
E il tetro solo, il solo tetro è bello.²⁵⁵

Cammarano, che tra il 1838 e il 1848 comporrà vari libretti su personaggi classici (*Saffo*, *La Vestale*, *Merope*, *Orazi e Curiazi*), ribadisce nella premessa a *Maria de Rudenz* la sua disapprovazione per il genere gotico, che costituisce soltanto una corrente del più vasto movimento del Romanticismo,

²⁵⁴ Lettera n. 277 di Donizetti a Vasselli del 21 novembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 460.

²⁵⁵ VINCENZO MONTI, *Sermone sulla mitologia*, in *Opere di Vincenzo Monti*, Napoli, Rossi-Romano, 1862, p. 597.

ovvero dell'«audace scuola boreale». Un feroce e sarcastico attacco all'opera donizettiana, considerata un esempio della «*Scuola della mala morte*» proveniente da Oltralpe, appare sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia» il 31 gennaio 1838:

Io non so a che cosa ne condurrà omai la nuova scuola, che s'è fatta della scena tiranna, e ch'io volentieri intitolerei la *Scuola della mala morte*. Il pubblico è di già stanco, rifinito, ristucco di tutti questi delitti commessi per niente nei drammi: sempre pugnali, veleni, e tombe, e morti a più doppi, ed esequie; le cose in somma più lugubri e atroci [...]. Ed ecco un dramma, in cui le cose sono spinte tant'oltre, ch'ei pare non ch'altro una parodia, una caricatura del genere, sul gusto dell'arcitragichissima tragedia. Di cinque personaggi ne muoiono tre, ed uno, con pensier non so se più nuovo o ridicolo, muore per insino a due volte, cioè esce mal morto e mal vivo dal sepolcro, si diletta d'andar qualche tempo vagando in abito e qualità di fantasima e d'ombra, per ispaventare le genti ed uccider poi, a suo tempo, la rivale; poichè l'ombra viva è appunto Maria di Rudenz: la quale, compita la sua vendetta, e ultimata così la faccenda per cui s'era data il disturbo di lasciare il sepolcro, vi ritorna come in suo letto la seconda volta, *dilaniando le bende della piaga*, dice il libretto, il quale in questa guisa commenta il celebre verso d'Orazio: *Nec pueros coram populo Medea trucidet* [...]. Se tutti questi delitti, questi casi atroci siano un piacere a vederli, se la musica sia creata a questi barbari effetti, io non saprei dirlo. Soggetti di tristezza e di lutto sono anche troppi nel mondo, senza che ce ne tormentino coi finti anche in teatro. E però, a profitto di chi si travagliano con tali poetiche finzioni i poeti? Dell'arte non già, poichè questa scuola, anzi la falsa, traendola lontana da' suoi principii coll'imitare la brutta e non la bella natura, e cercando quindi il diletto a quelle fonti donde non si deriva [...]. Questa scuola di disperazione e d'angoscia rivarchi l'Alpe, d'onde è partita e faccia le delizie di quelle travolte menti che hanno cuore di dilettersi agli orrori della *Juive* e della *Nonne sanglante* [...]. Non può peraltro negarsi che, in mezzo a questa depravazione di gusto, il libretto del sig. Cammarano con abbia qualche interesse drammatico, e la curiosità dello spettatore è tenuta viva sino alla fine. Alcuni versi sono pure di bella fattura; ma pochi bei versi non bastano a formar la lode d'un libro.²⁵⁶

Il carattere spiccatamente neoclassico e il tono sferzante dell'articolo mirano a demolire non solo *Maria de Rudenz*, ma soprattutto il genere goticheggiante dal quale essa proviene. Il librettista è persino apprezzato! Il musicista è quasi compianto: «In mezzo a tutti questi orrori e delitti la generosa musa del maestro *Donizetti* ne rimane come sopraffatta e smarrita, ne gelò l'estro, ed ella non seppe trovare una splendida veste a coprire tutte quelle infinite miserie, d'orrore, di *sangue*, d'*inferno*, ond'è pieno quasi ad ogni verso il libretto».²⁵⁷ Entrando più specificamente nel merito, l'autore dell'articolo scrive inoltre: «Una novità ch'egli ha voluto tentare, non è qui riuscita, come non era riuscita nei *Puritani* a Parigi: quest'è l'introduzione dell'accompagnamento dell'organo. Questa confusione di sacro e profano è piuttosto spiaciuta».²⁵⁸ Un apprezzamento sull'uso dell'organo appare invece in un succinto articolo pubblicato sul «Gondoliere» di Venezia il 3 febbraio 1838: «Non ci si chiami ad insistere sulle parti di uno spettacolo, che cominciando dal cielo, a cui ci levò coll'immaginazione il suono dell'organo, finì sotto terra».²⁵⁹ In effetti, il suono dell'organo all'inizio di *Maria de Rudenz* è molto suggestivo ed è chiaramente un richiamo alla dimensione religiosa, ma vi è un abisso tra la lode al Signore che qui viene espressa e l'atmosfera blasfema della *Nonne sanglante* e del *Monk*. L'opera di Donizetti comincia con un preludio soave, al quale segue - senza soluzione di continuità - un coro di sole voci femminili che, come esplicita la didascalia, proviene dall'«Eremo di Arau [...] sull'altra sponda del fiume», di fronte al castello di Rudenz. È l'alba, il suono dell'organo

²⁵⁶ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 25, mercoledì 31 gennaio 1838, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 686-687.

²⁵⁷ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 25, mercoledì 31 gennaio 1838, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 687.

²⁵⁸ «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 25, mercoledì 31 gennaio 1838, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 688.

²⁵⁹ «Il Gondoliere», VI/5, 3 febbraio 1838, p. 37, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 689.

accompagna il canto di ringraziamento alla vita e al principio onnipotente dell'essere, aristotelicamente primo motore immobile e cristianamente «eterno Amor primiero»:

(Odesi un lontano cantico religioso.)
CORO
Laude all'eterno Amor primiero
Fonte di luce, somma virtù,
Che disse appena in suo pensiero –
Il mondo sia – e il mondo fu.
Te dei celesti cantan le schiere
Santo dei santi, e re dei re.
Il tuono, i venti, il mar, le sfere,
La terra e il cielo parlan di te (I, 1).

Commenta Zoppelli: «Il coro religioso proveniente da lontano, unico tentativo di salvare qualcosa del quadro claustrale che rivestiva una grande importanza nel dramma, è assai riuscito: servirà di nuovo, un po' rimaneggiato, all'inizio della *Fille du régiment*».²⁶⁰ Se musicalmente il coro e l'accompagnamento d'organo sono emozionanti, poeticamente se ne comprende l'originalità creativa se si confrontano i versi di Cammarano con il primo atto del dramma di Bourgeois-Mallian: ambientato nelle catacombe romane, con Corrado che condanna a morte Maria in un crescendo d'angoscia, con uno scheletro vestito da cardinale che pende dal soffitto e poi una scossa di terremoto che provoca il crollo di una volta:

Ces ossemens desséchés et blanchis par le temps, ces milliers de cadavres rangés autour de nous, ne disent-ils rien à ta pensée ? [...] Dans cet endroit se passa plus d'un événement fameux ; ici se réunirent secrètement les compagnons de Catilina et les assassins de César... Ici se réfugièrent les premiers chrétiens, fuyant la persécution des empereurs [...]. Là... là... derrière ce pilastre... un squelette revêtu d'une robe de pourpre ! [...] La terre frémit sous nos pas... Ces voûtes tremblent et chancellent... C'est la mort qui vient... La mort plus prompte que tu me l'avais réservée [...]. La nuit... La nuit du tombeau ! [...] Pas une arme pour abrégier cette horrible agonie qui commence aujourd'hui, pour ne finir que demain ! (I, 1).²⁶¹

Alla notte si contrappone l'alba, al buio la luce,²⁶² all'incombere della morte la lode dell'«eterno Amor primiero». E questo è solo l'inizio! L'atmosfera del dramma rimane tale fino alla fine ed anzi s'incupisce. Quanto si siano impegnati Cammarano e Donizetti per redimerla e renderla presentabile a Venezia è, oggi, difficilmente immaginabile. Soprattutto, hanno eliminato le parti potenzialmente più invisibili a un pubblico mediamente cattolico, più o meno devoto. Per esempio, nel dramma Matilde è costretta ad andare in convento, ma rivela alla Madre Superiora Maria la sua avversione alla monacazione:

Je pense que l'offre volontaire de toute l'existence d'une jeune fille qui se dévoue à la retraite peut être agréable à Dieu ; mais quand c'est par la violence qu'on la jette aux pieds des autels, quand son front porte impatientement un voile que ses mains voudraient déchirer, quand sous l'humble habit de novice son cœur bondit de colère et d'indignation, et que de ses lèvres s'échappent sans cesse des plaintes ou des regrets, certes, Dieu doit rejeter ses prières menteuses, et détourner d'elle ses regards. Ce n'est plus alors une de ces saintes filles qui, sur la terre, font croire aux anges du ciel ; c'est une victime qu'on immole par le droit que donne la force ; pour cette infortunée, le temple du Seigneur est un lieu d'exil ; les vœux qu'on lui impose, des chaînes odieuses ; sa cellule, une prison, souvent un tombeau !... Une de mes compagnes aussi fut entraînée au couvent. Dans le monde, rien n'eût manqué à son bonheur. Elle était jeune, riche et belle ; elle aimait, elle était aimée, et elle

²⁶⁰ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 358.

²⁶¹ AUGUSTE ANICET BOURGEOIS, JULIEN DE MALLIAN, *La nonne sanglante*, Bruxelles, Neirinckx, 1835, pp. 7-17.

²⁶² Sulla dimensione notturna e lunare dell'opera, cfr. *Notturmi operistici tra Parigi e Venezia, andata e ritorno*, in CAMILLO FAVERZANI, *Il tradimento di Leporello, Libretti italiani e dintorni*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 343-370.

mourut à seize ans ! Comme elle j'aime et je suis aimée... comme elle on veut m'arracher au monde ; mais, plus forte qu'elle, je lutterai pour reconquérir cette liberté, ce bonheur qu'on m'enlève (II, 7).²⁶³

Ad un lettore attento queste parole ricordano Suzanne Simonin, protagonista del romanzo *La religieuse* di Diderot, ed anche la manzoniana Gertrude dei *Promessi sposi*, ma di tutto questo non rimane traccia nell'opera. Maria liquida la sua rivale Matilde con tono imperioso e persino sarcastico: «Te poi, modesta vergine, / Aspetta il sacro velo: / Restar non puoi fra gli uomini, / Cosa tu sei del cielo!». La «modesta vergine» innamorata non ha diritto di scelta: deve solo ubbidire. Il suo desiderio di libertà e di autodeterminazione non viene da lei difeso con l'audacia delle sue consorelle letterarie ribelli. Anzi, nel libretto di Cammarano non affiora nemmeno un suo tentativo di sottrarsi alla tradizione di origine medievale secondo la quale, nelle famiglie aristocratiche, i genitori o i parenti destinano per lo più alla vita ecclesiastica le figlie e i figli non cadetti. Femminilmente, ella piange, come afferma Rambaldo in apertura del secondo atto:

MARIA
Ebben, colei?...

RAMBALDO
Tuttora
La stessa! Tace nel suo duolo immersa,
E piange.

MARIA
Udi l'irrevocabil cenno?
Il cenno di Maria?

RAMBALDO
L'udi.

MARIA
Che mai
Risponde?

RAMBALDO
Piange.

MARIA
Un lustro io piansi! Ormai
Fremo soltanto! (II, 1).

Nell'opera, Matilde subisce le scelte altrui senza opporsi, all'opposto di Maria che è il personaggio dal carattere forte e volitivo. Ella, appena ritornata a casa dopo un'infelice fuga d'amore, applica alla lettera il testamento del padre: «Io servo alla paterna legge. / Tratta / Matilde a viva forza / Sarà nel vicin chiostro» (II, 2). Cinque anni prima lei stessa era fuggita in Italia per inseguire il suo sogno d'amore; ma non appena ritorna, esercita senza scrupoli il potere tirannico ereditato. Talvolta sembra persino invasa da un delirio d'onnipotenza: «Ora il destin son io: / Fuggir non puoi da me» (II, 3). Certamente, ella si colloca tra le impavide eroine donizettiane, Elisabetta, Lucrezia Borgia e Maria Stuarda, rispetto alle quali risulta ancora più spietata. «Senza dubbio Maria de Rudenz è una protagonista più truculenta e sanguinosa delle altre, [...] data per morta due volte e morta davvero una terza, crudele e nefanda nel momento in cui mostra all'impiegabile Corrado le minacciose segrete del castello».²⁶⁴ Appassionata e feroce, eccessiva e contraddittoria, Maria è mossa da «amore ... e amor violento» dall'inizio alla fine dell'opera. Se nel dramma entra in convento e diventa madre superiora, nell'opera confida a Rambaldo l'intenzione di espiare le sue colpe volgendo l'animo a Dio

²⁶³ AUGUSTE ANICET BOURGEOIS, JULIEN DE MALLIAN, *La nonne sanglante*, pp. 36-37.

²⁶⁴ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 274.

per calmare la sua «smania ardente» (cavatina «Sì, del chiostro penitente»), pur continuando imperterrita a tormentarsi per Corrado, suo inestinguibile fuoco (cabaletta «Sulla mia tomba gelida»):

MARIA

Sì, del chiostro penitente
Cingerò per sempre il velo:
Del mio cor la smania ardente
Può calmar soltanto il cielo.
Chiederò gemente a Dio
Il perdono dell'error...
Sarà tutto il viver mio
Un sol pianto di dolor [...].
Sulla mia tomba gelida
Tardi, ed invan pietoso,
Nel suo rimorso a piangere
Egli verrà talor...
Al suono di quei gemiti
Dall'ultimo riposo
Fian deste le mie ceneri,
E sentiranno amor! (I, 4).

Rambaldo, che le è affezionato e la conosce da anni, dapprima disapprova la sua decisione, poi conclude impietosito: «Ove ti tragge, o misera, / Un forsennato amor!». In effetti, non appena Maria è messa al corrente della situazione al castello, la passione per Corrado non l'abbandona più e il primo amore s'impone su ogni avversità. «Nel finale primo l'apparizione di Maria innesca un concertato funereo di grande intensità («Chiuse al dì per te le ciglia»), che Donizetti riutilizzerà poi in *Poliuto* («La sacrilega parola») e quindi nei *Martyrs*»:²⁶⁵

MARIA

Chiuse al dì per te le ciglia
Qui deserto il genitore!
E tradirne qui la figlia
Tu volevi, atroce core!
Nè l'Eterno ancor punisce
L'alma rea che tanto ardisce?...
Pena forse Iddio non trova
Che pareggi il tuo fallir.

CORRADO

Se di Dio la man suprema
A punirmi ho provocata,
Già mi coglie pena estrema,
Rivederti, o sciagurata. –
Ma talvolta un fine arcano
Tien sospesa quella mano!
Se non fosse, al mio cospetto
Ti dovrebbe incenerir [...].

MARIA

Il tuo core a me togliesti,
Tolgo a te la donna amata...
Infelice mi volesti?
Io lo son... ma vendicata –
Va, se il ciel che a te contrasta,
Se a dividervi non basta,

²⁶⁵ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 358.

Sorgerà tra voi l'inferno...
 E l'inferno è tutto in me!
 CORRADO
 Godi pur... godrai per poco!...
 La tua gioja è fuggitiva:
 Stolta! apprendi che il mio foco
 Per ostacoli si avviva.
 Riedo in breve, riedo in armi
 La mia sposa a ripigliarmi...
 E vedrem se poi l'inferno,
 Se può il ciel negarla a me (I, 7).

Poeticamente, Cammarano esprime in questi versi il reciproco furore dei due interlocutori mediante l'incalzare di figure retoriche: sineddoci («Chiuse al dì per te le ciglia», «l'alma rea che tanto ardisce»), metafore («deserto il genitore», «Ti dovrebbe incenerir», «il mio foco per ostacoli si avviva»), metonimie («atroce core», «di Dio la man suprema», «tien sospesa quella mano», «il tuo core a me togliesti»). Inoltre, la dimensione assoluta, estrema, totalizzante della passione amorosa di Maria scatena una miriade di ulteriori passioni contrastanti e intense, rese con termini che per lo più si riferiscono alla sfera del fuoco e che sconfinano nell'utilizzo di termini propri del linguaggio religioso («l'Eterno», «Dio», «Iddio», «l'inferno», «il ciel»). Metricamente, le quartine sono composte di ottonari con rime alternate, bacciate e libere. Lo schema delle rime inizialmente è ABABCCDE, FGFGHHIE; infine gli ultimi due versi intonati da Corrado terminano con le stesse parole di quelli di Maria («inferno» e «me»).

In effetti, ogni atto si conclude con uno scontro tra Maria e Corrado. Matilde ed Enrico assumono ruoli secondari, sia nel libretto che nel dramma. Come già in altre opere di Donizetti, la voce baritonale è più importante di quella tenorile. Corrado, che nel dramma era co-protagonista, nell'opera rimane una figura fondamentale: quando s'apre il sipario «è il primo ad entrare in scena e la sua romanza, un tempo famosa ("Ah, non avea più lagrime", Larghetto, 2/4, Si bemolle maggiore), esprime il suo amore per Matilde, amore che gli fa dimenticare l'antico crimine»:²⁶⁶

CORRADO
 Ah! non avea più lagrime
 Il ciglio inaridito,
 Mancò la speme all'anima,
 La pace al cor ferito...
 Il ciel di fosco ammanto
 Per me si circondò.
 Valle d'amaro pianto
 La terra mi sembrò. –
 Ti vidi, o cara, e in estasi
 D'amor che l'alma invase:
 M'ami? ti dissi, e tacito
 Il labbro tuo rimase,
 Ma il guardo lusinghiero
 Mi favellò d'amor...
 Ah! l'universo intero
 Mi parve un riso allor! (I, 2).

In questo suo primo apparire, Corrado è romanticamente innamorato e la sua passione assoluta si manifesta attraverso una serie di iperboli che spaziano dall'estrema tristezza alla massima gioia: non ha più lacrime né speranza, la terra intera gli appare una valle di pianto, poi l'universo intero si

²⁶⁶ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 176.

trasforma in riso. D'altra parte, nella *Traviata* di Piave-Verdi, Alfredo rivelerà a Violetta d'amarla «di quell'amor ch'è l'anima / Dell'universo intero» e lei gli fa eco: «Di quell'amor ch'è palpito / Dell'universo intero». Nel corso dell'opera, Corrado è amato da due donne e, appena entra in scena, si presenta appassionato e virile. Subito dopo giunge Enrico che - presunto fratello - si precipita dal campo di battaglia per riabbracciarlo dopo cinque anni d'assenza. Nel lungo recitativo, Corrado mostra altri aspetti di sé: l'audacia (nella fuga d'amore seguita al diniego del padre di Maria), la gelosia, la crudeltà (per due volte tenta d'ammazzare Maria e infine ucciderà Enrico in duello):

ENRICO

Fratello!...

CORRADO

Enrico!... (Abbracciandosi l'un l'altro con tutta la tenerezza fraterna.)

ENRICO

Appena

Il foglio tuo mi giunse,

Volai dal campo ad abbracciarti... Un lustro

Volge che più non ti rividi!

CORRADO

Oh quante

Il viver mio turbato

Procellose vicende!

ENRICO

Qui la fama

Rapitor di Maria ti disse.

CORRADO

Il vero

Disse. La chiesi al padre: ah! pria, l'altero

Conte rispose, pria svenarla.

ENRICO

Ed essa?...

CORRADO

Meco fuggì... l'italo suol ne accolse...

O veneta laguna,

Stupor del mondo, ed incantato specchio

Del tuo ciel di zaffiro, me felice

Vedesti!... Ahi, breve sogno

Furo i contenti miei! (I, 3).

Poeticamente, i versi sciolti alternano endecasillabi e settenari; il linguaggio è elegante, con termini letterari e latinismi (alma, ammanto, lustro, i contenti; procellose, italo; meco, pria), i verbi sono al passato remoto e talora all'imperfetto etimologico con caduta della labiodentale (favellò, turbato, furo..., avea), compaiono alcune anastrofi («Appena / Il foglio tuo mi giunse», «Oh quante / Il viver mio turbato / Procellose vicende!», «Il vero / disse»). L'apostrofe conclusiva è un omaggio alla città romantica per eccellenza. Mioli scrive: «Visto che Maria de Rudenz fu data in prima a Venezia, lampante caso di *captatio benevolentiae* dev'essere il breve panegirico intessuto da Corrado». ²⁶⁷ In realtà, nel rendere omaggio alla «veneta laguna», Cammarano e Donizetti hanno seguito il dramma che, nella prima scena del primo atto, presenta un entusiastico elogio di questa città pronunciato da Maria mentre avanza nelle catacombe:

Rome !... Rome la grande, à qui je ne préfère que Venise la belle ! [...] N'est-ce pas à Venise que nos yeux et nos coeurs se rencontrèrent pour la première fois ? Qu'il me tarde de revoir mon palais Cellani !... ces jardins

²⁶⁷ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 275.

où nous nous promenions ensemble... cette gondole où nous glissions sur les vagues, n'ayant pour témoin de nos amours que le ciel, à qui nous en demandions l'éternelle durée ! [...] Nous n'avons pas encore quitté l'Italie... et déjà je voudrais retourner sur mes pas... revoir Venise, où la bénédiction d'un prêtre doit sanctifier notre union, où, malgré les reproches et l'implacable résistance de ta famille, je deviendrai ta femme (I, 1). ²⁶⁸

L'idealizzazione di Venezia si fonde qui con i ricordi, le fantasie e le aspettative della giovane innamorata e ingenua; il canto lirico di Corrado, nell'estrema concisione e nella finezza linguistica (con la versione italianizzata della locuzione latina «stupor mundi») è una testimonianza della perizia poetica raggiunta dal librettista.

La prima scena si conclude con un duetto tra i due supposti fratelli. Enrico è taciturno perché si sente combattuto tra l'affetto fraterno e la gelosia da amante umiliato: entrambi amano Matilde, che sta per sposare Corrado. Poeticamente, tale contrapposizione è resa con ampie strofe che esaltano la donna amata e l'esuberanza di Corrado, alternate a brevissimi interventi d'Enrico, che oscilla tra l'incredulità, il dolore e un trattenuto desiderio di vendetta. Musicalmente, il duetto tenore-baritono è elaborato e d'effetto:

Nel tempo d'attacco (Vivace) Enrico dichiara "a parte" di amare anche lui Matilde, ma spera di nascondere questo sentimento agli occhi del fratello. Nel Larghetto due melodie differenti esprimono il contrasto fra l'ottimismo espansivo di Corrado e la melanconia di Enrico. La loro cabaletta è strutturata in modo insolito: alla frase "Fratello! Enrico! Abbracciami" di Corrado, Enrico risponde con una melodia diversa di pari lunghezza (ventisei battute); dopo una breve transizione, Enrico ripete la prima metà della sua melodia alla quale Corrado aggiunge due frasi tratte dalla seconda metà della sua e ciò porta direttamente a due strofe "a due" in ritmo di semicroma, che costituiscono in realtà una seconda cabaletta regolare e più breve della precedente.²⁶⁹

Enrico ricomparirà in scena all'inizio del secondo atto, a colloquio con Maria per implorare «pietà dell'infelice / Matilde». L'atto è breve, ma molto intenso. Tra i quattro personaggi si crea una situazione analoga a quella del *Roberto Devereux*: con perfetta specularità, i due protagonisti maschili amano in modo assoluto la stessa donna (qui è Matilde, là è Sara), le due protagoniste femminili amano lo stesso uomo (qui Corrado, là Roberto). La tensione emotiva in questo atto cresce incessantemente, fino al tragico finale: Enrico si mostra altrettanto appassionato del suo rivale e Maria vede in lui un potenziale alleato, per cui gli promette di rivelargli un segreto che gli renderebbe l'amata. Egli, in un'animata cabaletta, esprime allora la gioia di una rinata speranza:

ENRICO
Sappilo, in core avvampo,
Mi struggo per Matilde...
Se morir cento volte in sua difesa
Potessi, cento volte
Morrei, benedicendo
Il mio destin [...].
Tu la speme in me ritorni!...
Tu la vita in me ridesti!...
La parola che dicesti
Dalla tomba mi chiamò! –
Come all'angel de' miei giorni
Grato sempre il cor ti fia,
Se Matilde sarà mia...
Se di gioia non morirò (II, 2).

²⁶⁸ AUGUSTE ANICET BOURGEOIS, JULIEN DE MALLIAN, *La nonne sanglante*, pp. 6-7.

²⁶⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 176.

Musicalmente, il preludio crea un'atmosfera dolce e sognante ma pervasa di malinconia, con i suoni caldi ma gravi di un clarinetto basso in uno splendido "a solo", talora accompagnato dalle carezzevoli note dell'arpa e confluyente infine nell'insieme orchestrale. Poeticamente, la profonda tristezza e la cupa mestizia che pervadono l'animo di Enrico trovano sfogo in un lungo squarcio lirico-narrativo costruito con versi sciolti di varia misura e con occasionali rime. Questo è l'unico momento dell'opera in cui il tenore diventa protagonista della scena, con accanto Maria che lo ascolta attentamente. L'eco della soavità angelica dell'arpa introduttiva risuona invece nella cabaletta, quando Enrico torna a sperare e definisce Maria «angel de' miei giorni». Per esprimere il suo estremo, «immenso amor», egli ricorre ad una serie di iperboli: «morir cento volte», «dalla tomba mi chiamò», «di gioia non morirò». L'intonazione grave del clarinetto basso nel preludio corrisponde - nel testo poetico - all'insistente pensiero della morte che ritorna continuamente nelle parole d'Enrico. Del resto, la sua cabaletta si conclude con il presago «morirò» e, in effetti, il tenore riapparirà in scena soltanto nel terzo atto durante la festa di nozze per svelare a Corrado i suoi natali e, dopo un accorato duetto, verrà ucciso (fuori scena) in duello. La sua ultima aria è di nuovo dominata dal senso di morte:

CORRADO

A me, cui financo la speme togliesti
Sarebbe la vita supplizio di morte!...
Tu lieto frattanto i giorni trarresti
In sen di Matilde, beato consorte!...
No: fin che una stilla di sangue mi resta,
Indarno lo speri... oppormi saprò...
Fu scritta nel cielo condanna funesta;
Ed uno fra noi più viver non può! (III, 3).

Il secondo atto, fortemente drammatico e carico di tensione, presenta, nella seconda parte, l'unico incontro a quattr'occhi tra Maria e Corrado. Purtroppo, tra loro non è possibile nessun chiarimento né accordo (lui non vuole ascoltare le ragioni di lei e ha accettato di parlarle solo per salvare Matilde); di conseguenza, si arriva a una cruenta resa dei conti. Dal punto di vista della psicologia dei personaggi, Cammarano mette in scena le complesse trasformazioni emotive che si susseguono negli animi dei due ex amanti. Ancor prima che lui le arrivi davanti, lei si sente invadere da una «piena d'affetti e di pensieri» magistralmente sintetizzata con un endecasillabo di quattro termini: «Amor, vendetta, gelosia, furore». Quattro parole che delineano le passioni principali che sconvolgono Maria. Alla domanda che ella impulsivamente si pone («Chi vincerà?»), la risposta giunge da sé: vedendo sopraggiungere Corrado, ella esclama il suo nome e, in effetti, vincerà lui, cioè, poeticamente e in rima con «furore», «amore». Notevoli la sensibilità e l'abilità stilistica di Cammarano e di Donizetti. «Un crogiuolo di passioni, di trasalimenti, di impennate, di stanchezze mortali è il recitativo che precede il duetto con Corrado, zeppo di "citazioni" drammatiche da *Medea* e da *Norma*».²⁷⁰

(Gli armigeri escono. Ella or passeggia a rapidi passi, or s'arresta in balia della più viva agitazione.)
Che fu!... Son io!... Me stessa
In me non trovo! – Il senno fugge, il core
Palpita più frequente!...
Ogni stilla di sangue è fiamma ardente! –
Questa piena d'affetti e di pensieri
Calmar si cerchi... – (Siede.) De' bollenti spirti
(Dopo lunga pausa ed alzandosi.)
Scemò la possa... Non è ver! Più lieve
Saria frenar de' venti

²⁷⁰ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 275.

Della folgore il corso! –
Amor, vendetta, gelosia, furore
Chi vincerà?... Corrado!
(Vedendolo sopraggiungere, e con accento passionato.)
Ha vinto amore! (II, 2).

Il duetto tra i due è strutturato con finezza poetica e psicologica, drammatica e musicale. Maria e Corrado si sono truccemente lasciati nelle catacombe cinque anni prima e, da allora, non hanno più avuto notizie l'uno dell'altra. Al primo impatto, lei ritorna con la mente a quei terribili momenti e vorrebbe riaprire un dialogo incomprensibilmente interrotto da lui: cerca di dirgli che non c'era ragione di essere geloso, poiché lei l'ha sempre amato e non lo ha mai tradito. Lui, però, la zittisce in modo drastico e lei, che di solito ha atteggiamenti alteri e impavidi, si sottomette subito all'arroganza di lui:

MARIA
Quel fero sguardo nel pensier mi sveglia
Le caverne di Roma! Oh quale ingiusto
Furor geloso t'avvampò! Scolparmi
E deggio, e posso.
CORRADO
Inutil cura e tarda! –
Per te non vengo.
MARIA
Intesi! (Reprimendosi.)
Di lei favellerò. – Colà Matilde
(Accennando la porta in fondo.)
Aspetta i cenni miei! Sposa del nume,
O d'un mortale andrà, che più la merta,
Nè men l'ama di te (II, 3).

È Maria che per prima pronuncia il nome di Matilde, un personaggio che, nel corso dell'opera, non ha né un assolo né un duetto, ma compare solo nelle parti d'insieme. Maria «reprime» i suoi sentimenti e torna ad ostentare determinazione e ferocia: con un «cenno» deciderà lei il futuro della rivale, la cui volontà non ha alcuna importanza. Le sue parole rivelano, però, un'ambiguità che emergerà esplicitamente poco dopo: Matilde andrà «Sposa del nume, / O d'un mortale», come se un Dio e un uomo fossero intercambiabili. Corrado reagisce dapprima con sarcasmo, ma quando apprende di non essere fratello di Enrico, bensì figlio del proscritto e giustiziato Ugo di Berna, s'angoscia, vacilla e subito Maria gli lancia la sua proposta: eliminerà per sempre le prove di tale nascita indegna in cambio della sua promessa d'amore eterno. Tale offerta, che è piuttosto una minaccia, viene rifiutata e allora Maria inizia ad infierire (con un crescendo che va da «infedel» a «crudel» a «Tutto m'hai tolto») per passare infine alla supplica:

MARIA
Rimembra, infedel, quanto mi costi!
Fonte d'amare lagrime
Apristi agli occhi miei...
La fama, il padre, ah! misera!
Per te crudel perdei...
Pur non t'abborro, e supplice
Alle tue piante io cado...
Tutto m'hai tolto... ah! rendimi,
Rendimi almen Corrado...
E come il ciel s'adora,

Giuro adorarti ognor (II, 3).

Il primo comandamento della religione cattolica recita: «Io sono il Signore Dio tuo. Non avrai altro Dio fuori che me». Adorare un uomo (fosse anche un marito) come s'adora «il ciel» è affermazione idolatriva, quasi blasfema, contraria ai principi della religione cattolica, sebbene la censura non l'abbia espunta. D'altra parte, anche il coro delle monache che dà inizio all'opera intona «Laude all'eterno Amor primiero», designando così l'essere supremo. Romanticamente, però, quel verso pare celebrare il perdurare del "primo amore" come un affetto del tutto umano che dura nel tempo e s'eternizza. Letterariamente, va ricordato che la raccolta leopardiana dei *Canti* è pubblicata a Napoli nel 1835 e comprende una delicata elegia intitolata *Il primo amore*, che costituisce un'acuta riflessione autobiografica e filosofica sull'esperienza amorosa e che s'apre con un'esclamazione pertinente: «Tornami a mente il dì che la battaglia / D'amor sentii la prima volta, e dissi: / Oimè, se quest'è amor, com'ei travaglia!». ²⁷¹ Il critico musicale Franco Abbiati ha scoperto che «Donizetti musicò nove versi di Leopardi» ²⁷² tratti da *Il sogno*, un idillio compreso nella raccolta dei *Canti*. Tale spartito non è mai stato stampato, ma è sopravvissuto in forma di abbozzo su due pentagrammi, per voce e pianoforte, e pare concepito come un'introduzione alla stretta finale di Edgardo in *Lucia di Lammermoor* «Tu che a Dio spiegasti l'ali» per un'esecuzione cameristica, non come un'aggiunta all'opera. Si è supposto che tale frammento lirico non datato possa rappresentare una dedica indiretta a Virginia, scomparsa poche settimane dopo Leopardi (14 giugno 1837):

[«] Nostre misere menti e nostre salme
Son disgiunte in eterno. A me non vivi,
E mai più non vivrai: già ruppe il fato
La fe' che mi giurasti [»]. Allor d'angoscia
Gridar volendo, e spasimando, e pregne
Di sconsolato pianto le pupille,
Dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi
Pur mi restava, e nell'incerto raggio
Del sol vederla io mi credeva ancora. ²⁷³

Scrivono Zoppelli: «Non sappiamo se Donizetti e Leopardi, che risiedeva a Napoli dal 1833, si siano incontrati: è probabile che il compositore abbia incrociato il poeta in uno dei salotti della città (ad esempio quello della poetessa Irene Ricciardi, in contatto stretto con il mondo musicale attraverso Cottrau e il futuro marito, il compositore Vincenzo Capececiatti, e con Leopardi attraverso Paolina Ranieri) o almeno che qualcuno abbia attirato la sua attenzione sui versi dei *Canti*». ²⁷⁴ In effetti, Donizetti, mentre compone *Maria de Rudenz*, sta attraversando un periodo doloroso dovuto alla perdita del suo primo amore ed oscilla tra la disperazione e la speranza, tra il ricordo insistente dell'amata e il tentativo di volgersi alla sfera del sacro per arginare il senso di vuoto. Nell'ottobre 1837 egli scrive al cognato Antonio Vasselli:

Io cerco far forza a me stesso, ma certe volte m'avvilisco... M'è così pesante ora il lavoro, che nulla più...
dico sempre: Per chi lavoro?... Perché?... Son solo sulla terra... posso vivere? E simili idee mi fanno cadere le
braccia, caro Toto!
Poco m'importa più, se ho o non ho ciò che chiedo. Sono apata... Tante belle cose decise per ottobre, ecco il
mese incominciato, ed io sono inchiodato al travaglio, e per chi?... per nessuno...

²⁷¹ GIACOMO LEOPARDI, *Il primo amore*, in *Canti*, p. 55.

²⁷² FRANCO ABBIATI, *Donizetti musicò nove versi di Leopardi*, «Corriere della sera», 11 settembre 1957, p. 3.

²⁷³ GIACOMO LEOPARDI, *Il sogno*, in *Canti*, p. 69. La poesia venne pubblicata la prima volta il 13 agosto 1825 nel giornale «Il caffè di Petronio».

²⁷⁴ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 308.

Scrivimi, ch  per sollevarmi farei monete false.²⁷⁵

Successivamente, nel novembre 1837 scrive al maestro Mayr:

Azzardai fare in Napoli una messa da morto (che l'anima mia era adatta per cosa tale). La si esegu  ed in tale occasione feci a mio capriccio, cio , feci trasportare l'altare quasi in mezzo alla chiesa, ed il mezzo rotondo che rimane dietro l'altar maggiore lo feci coprir di strato nero sopra il quale non vedeasi che un'immensa croce d'oro dall'arco sino a terra. In tal guisa l'orchestra rimaneva dietro, ed il pubblico sentiva e non vedeva. La chiesa tutta a nero, la luce procurata da ceri soltanto, rendeva la funzione tristissima, ed era tolta cos  la distrazione nel pubblico di vedere chi suona e chi canta, ch  per me nelle cose da morto amo assai questa religiosa tristezza.

Piacque l'idea generalmente. Quella da vivo poi no. L  eravamo 160 a vista del pubblico e v'era folla straordinaria, che l'idea di un maestro profano che trattava il sacro eccitava la curiosit  [...]. Travaglio... ed oh! La musica ha gran potere per me... sarei morto! Piango ancora come il primo di.²⁷⁶

Infine, nel marzo 1838, Gaetano confida al cognato: «Nulla avea, e quell'angelo mi ha lasciato in istato quasi felice. Non posso scriverne o parlarne senza versar lacrime, sempre, sempre, sempre. Ieri le feci dir messe!».²⁷⁷

Maria de Rudenz scaturisce da tali contrastanti tensioni interiori e, per tanti aspetti, ne reca le impronte. L'intreccio d'amore e morte, la commistione di sacro e profano presenti nell'opera riflettono esperienze di vita profondamente autentiche ed anche idee finemente elaborate dal musicista. Il librettista collabora con empatia e riesce a rendere poetiche anche le aspre lacerazioni affettive, come accade pregevolmente nell'intenso duetto del secondo atto. Per un istante, il trasporto di Maria commuove persino l'arcigno Corrado, che rivive il palpito del «primo amor». Ma si tratta soltanto di una momentanea piet , che non si trasformer  mai pi  in ardente passione.

CORRADO

(Ah! chi sopisce l'odio,
Chi l'ire in sen mi smorza?
Qual mai potere insolito
A lacrimar mi sforza! –
Quell'angoscioso gemito
Le vie del cor mi tenta!
Provo un arcano palpito
Che un'altra et  rammenta!...
Cos  l'intesi allora
Che m'arse il primo amor!) [...].

MARIA

E piet  di me non senti?...

CORRADO

Sol piet ... (II, 3).

Respinta, umiliata e privata d'ogni speranza per il futuro, Maria passa allora dal furore all'impulso di morte. Provoca e minaccia nuovamente Corrado, gli mostra persino l'abisso in cui precipiter  la rivale (la didascalia precisa: «Ella preme una molla, e le pietre che formano la soglia della porta in fondo spariscono»). Infine, Corrado, sconvolto, la pugnala. E allora lei d  un'ulteriore, estrema prova d'amore: lo discolpa davanti a tutti:

²⁷⁵ Lettera n. 268 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 7 ottobre 1837, in ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 452.

²⁷⁶ Lettera n. 282 di Donizetti al Maestro Mayr del 20 dicembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 463.

²⁷⁷ Lettera n. 288 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 17 marzo 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 467.

MARIA

Or che tardi? Avventa omai
Quell'acciaro in me, spietato...
Ma risorger mi vedrai
Truce spettro, insanguinato...
Di tue nozze il giorno, il rito.
Di spavento colmerò.
E del talamo abborrito
L'empie gioie troncherò [...].

CORRADO

È d'altra il cor... nè frangere
M'è dato i lacci suoi...
Barriera insuperabile
Pose il destin fra noi...
Desisti... non astringermi
A rio misfatto estremo...
Più che per lei non tremo,
Tremar tu dei per te! (II, 3).

MATILDE

Maria trafitta!...

RAMBALDO

Ed ecco l'assassin!... [...].

MARIA

Fermate... Io mi svenai... – Ch'ei viva (II, 4).

Gli spettatori inclini alla compostezza neoclassica o ad un ragionevole realismo avvertono l'eccesso di tali moti passionali e prendono istintivamente le distanze. Tuttavia, questo secondo atto ha una sua magnificenza drammatica ed è teatralmente d'effetto.

Il terzo atto si apre con un coro: gli armigeri e i vassalli di Rudenz si augurano che lo spettro di Maria, visto aggirarsi nei pressi del castello mentre si celebravano le nozze tra Corrado e Matilde, vendichi quell'«empio amor», secondo la volontà divina. Gli spettri e i fantasmi abbondano nel dramma, nella novella e soprattutto nel romanzo; qui il termine (che dà il titolo al terzo atto) è metaforico poiché si tratta, in realtà, della vera Maria, sopravvissuta alla pugnalata di Corrado grazie alle cure del fedele familiare Rambaldo. Il coro è interrotto da un suono di campane e d'organo (di nuovo la commistione di sacro e profano) che induce gli armigeri a dileguarsi:

ALCUNI

Sì, quell'ombra sepolcrale
Scarmigliata, in bruno ammanto,
Alla soglia nuziale
Fu veduta errar d'accanto.

GLI ALTRI

Qual presagio! – E ancor vi fia
Chi lo spettro di Maria
Creda un sogno della mente? [...].
(Odesi musica religiosa.)

TUTTI

Dileguiam... Si ceda il campo
Alla gioja d'empio amor...
Sarà breve come lampo;
Se v'è un Dio vendicator! (III, 1).

Sopraggiungono Rambaldo ed Enrico e poi il corteo nuziale. Enrico si rivolge a Corrado con tono provocatorio, l'accusa di non essere suo fratello, afferma d'averne le prove e lo sfida a duello. Corrado cerca di convincerlo a desistere da quel gesto violento e si mostra ragionevole (come se riflettesse a voce alta con sé stesso, pentendosi d'aver ucciso). L'insistenza di Enrico l'induce infine ad accettare la sfida. I due rivali cantano un'estesa cabaletta e poi si precipitano altrove per il duello.

ENRICO

Tu non sai
Di qual tempra è questo cor! –
A me, cui financo la speme toglie
Sarebbe la vita supplizio di morte!...
Tu lieto frattanto i giorni trarresti
In sen di Matilde, beato consorte!...
No: fin che una stilla di sangue mi resta,
Indarno lo spero... oppormi saprò...
Fu scritta nel cielo condanna funesta;
Ed uno fra noi più viver non può!

CORRADO

Il primo de' beni ancora t'avanza,
Un core innocente!... – Di perderlo trema!...
Non sai del rimorso quant'è la possanza!
Non sai quanto è grave la mano suprema!
Ahi! misero l'uomo di colpe bruttato,
Che al cenno dell'ira il ferro vibrò!
Eterna è la macchia del sangue versato...
Un fiume di pianto lavarla non può! (III, 3).

ENRICO

O tremenda gelosia
Che m'ardesti, e m'ardi ancora,
O furor dell'alma mia
Di sfogarvi è giunta l'ora! –
Se alla sposa rieder vuoi
Nel mio sangue dei bagnarti... –
Sommo ben mi fia svenarti,
Sommo ben mi fia morir.

CORRADO

Ch'ei snudar mi fe la spada,
Terra e cielo, io voi ne attesto,
Ah! l'orror su lui ricada
D'una pugna ch'io detesto. –
Notte, addensa i veli tuoi,
Copri tu sì fero evento... –
Ah! di vincere pavento,
Non pavento di morir! (III, 4).

A questo duetto, sospeso tra vita e morte, segue una scena rasserenante, ambientata nel salone della reggia, con le dame che circondano la sposa, danzando e cantando:

CORO

O giovinetta sposa,
Soave sei, gentile!
Gentil come la rosa
D'un bel mattin d'aprile,
Soave al par di candido

Modesto gelsomin:
Sei grata più d'un'aura
Che spira dal giardin (III, 5).

Queste parole costituiscono un auto-prestito, poiché sono identiche a quelle del coro d'apertura del dramma per musica *La sposa* (rappresentato al Teatro del Fondo nel 1834, con musica di Egisto Vignozzi). La musica scelta da Donizetti è un «valzer svizzero», cioè cadenzato e non veloce: per quanto sia piuttosto anacronistico rispetto al XV secolo in cui l'opera è ambientata, risulta gradevole all'ascolto e stempera la tensione prima dell'epilogo. Non appena le dame si allontanano e Matilde entra in camera, arriva Corrado. Turbato, getta a terra la spada insanguinata, desideroso di riabbracciare la sposa per dimenticare d'aver ucciso Enrico, ma proprio dalla camera giunge un grido disperato ed esce Maria, che ha appena pugnalato Matilde. Corrado inorridisce alla vista dello «spettro», ma lei gli rivolge di nuovo un terribile rimprovero e infine si congeda perdonandolo, fedele al suo primo «immenso amor»:

MARIA
Mostro iniquo, tremar tu dovevi
In quel fero, in quell'orrido istante,
Che a Matilde sull'ara porgevi
Del mio sangue la mano stillante,
Quando irato l'Eterno ascoltava
Empio voto d'amore e di fè...
Oh! se il tempio in quel punto crollava,
Scellerato, era meglio per te! (III, 7).

Al misfatto enorme e rio
Trascinata fui pel crine...
Non ha legge, nè confine
Oltraggiato, immenso amor.
Quest'ingrato, l'onor mio
Ricovrì di negro velo...
Ei m'ha tolto vita... e cielo...
Quest'ingrato... io l'amo ancor! (III, s.u.).

Corrado, unico sopravvissuto del quartetto, rimane «esterrefatto» ed esclama: «Mi punisce con la vita, / Dio tremendo, il tuo rigor!». Su questa condanna a vivere, il sipario si chiude. Si potrebbe però aprire qui uno spiraglio sulla vita effettiva di Donizetti che, il 5 maggio 1838, diciassettesimo anniversario della scomparsa di Napoleone Bonaparte, conclude una lettera al Conte Gaetano Melzi con una citazione della celebrativa ode manzoniana, seguita da una domanda amletica: «5 maggio. Oggi. / Ei fu... / Noi siamo - meglio o peggio, per lui, o per noi?».²⁷⁸ La pena di vivere era stata espressa inizialmente da Maria («Sarà tutto il viver mio / Un sol pianto di dolor»), poi dal coro di armigeri e vassalli di Rudenz («Orrido vel funesto / Il sol per noi coprì!»), quindi da Enrico («A me, cui financo la speme togliesti / Sarebbe la vita supplizio di morte!»). Infine costituisce il congedo di Corrado, ovvero la conclusione di un'opera che ha le sue fonti nel genere gotico-orroroso, ma è rielaborata da Cammarano e Donizetti con grande originalità e creatività artistica. Scrive Luca Zoppelli:

Questo dramma violento e sanguinoso culmina in una conclusione del tutto interiorizzata, in uno sguardo sull'abisso del cuore umano ferito [...].

²⁷⁸ Lettera n. 290 di Donizetti al conte Gaetano Melzi del 5 maggio 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 469.

Nell'insieme si ha l'impressione che *Maria de Rudenz*, presso il pubblico veneziano come presso la critica moderna, abbia pagato il prezzo del rigetto generalizzato di un'estetica grandguignolesca che essa, in realtà, aveva adottato solo in parte: il soggetto «boreale» fu, in quel momento, il bersaglio ideale per tutti gli adepti di un gusto classicista, morigerato e socialmente reazionario, che da alcuni anni osservavano con orrore le «turpitudini» che la Francia liberale stava esportando nell'Europa della Restaurazione. D'altra parte, l'opera negli anni successivi ebbe diverse riprese, alcune delle quali coronate da buon successo: nel ruolo di Maria si fece particolarmente apprezzare Giuseppina Strepponi.²⁷⁹

Il «cuore umano ferito» è stato in primo luogo quello del musicista, che ha saputo però trasformare artisticamente il suo lutto personale in un'opera toccante, seppure cupa. Per il resto, è ragionevole ipotizzare che Giuseppina Strepponi, la più rinomata interprete di *Maria de Rudenz*, abbia trasmesso a Verdi il suo entusiasmo per l'opera, dal momento che in diversi suoi lavori successivi se ne riscontrano tracce: nella *Traviata*, l'espressione di Alfredo «De' miei bollenti spiriti / il giovanile ardore» (II, I, 1)²⁸⁰ richiama le parole di Maria «De' bollenti spiriti / scemò la possa»; il modo asciutto con cui Violetta si rivolge a Germont nel momento della richiesta del suo sacrificio d'amore - «Or imponete!» (II, I, 5)²⁸¹ ricalca l'incisiva parola che Corrado rivolge a Maria durante il loro sofferto dialogo («Che imponi?»); in *Aida*, la protagonista esclama: «O patria! o patria... quanto mi costi!» (III, 2),²⁸² similmente a Maria nei confronti di Corrado: «Rimembra, infedel, quanto mi costi!»; nel finale di *Otello*, Emilia chiede a Desdemona morente: «Chi fu?» e lei risponde: «Nessuno... io stessa» (IV, 3),²⁸³ similmente a Maria che, nel secondo atto, dopo la pugnalata di Corrado, dice a chi la soccorre: «Fermate... Io mi svenai...». Sia che si tratti di dirette citazioni o di implicite suggestioni, contribuiscono a rivalutare un'opera troppo misconosciuta.

Ashbrook conclude invece che «*Maria de Rudenz* è un esempio affascinante, anche se troppo squilibrato, del profondo interesse che Donizetti portò al melodramma romantico, un mondo in cui sarebbe di nuovo penetrato più tardi, dopo avere affinato la sua esperienza componendo per teatri non italiani. Malgrado le sue discontinuità e benché sottoponga a dura prova la credulità degli spettatori, *Maria de Rudenz* è una vicenda che Donizetti prese seriamente e che gli ispirò vari brani di musica sincera, suscitatrice di emozioni genuine».²⁸⁴ Il fatto che Donizetti si fosse seriamente adoperato per la riuscita dell'opera, superando le oggettive difficoltà dovute al lutto ed all'ambiente veneziano, emerge ripetutamente nell'epistolario. Nel 1841, dopo aver avuto notizia del successo riportato in vari teatri, egli confida in una lettera al musicista e caro amico Agostino Perotti (oltretutto dedicatario dello spartito Ricordi di *Belisario*): «verso sangue ancora per la severità con cui mi si giudicò in Venezia».²⁸⁵ Tale severità ha condizionato anche gli sviluppi futuri dell'opera. Sebbene nell'opuscolo contenuto nel cofanetto dell'incisione di *Maria de Rudenz* di Opera Rara Thomas Kaufman affermi che nell'Ottocento l'opera ebbe almeno settantadue riprese,²⁸⁶ nel Novecento e ancora oggi essa è raramente eseguita. Alcune tematiche emerse qui ricompaiono nella successiva tragedia lirica: la dimensione del sacro in ambito profano, l'oscillare della protagonista tra obbedienza e disobbedienza alla legge del padre e il suo passaggio dall'amore per un uomo all'amore per dio. Il contesto napoletano in cui l'opera deve andare in scena è però ancora più severo di quello veneto e, di conseguenza, Donizetti prende il volo per Parigi dove *Poliuto* viene trasformato in *Les Martyrs* e la

²⁷⁹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, pp. 359-360.

²⁸⁰ PIAVE-VERDI, *La Traviata*, Milano, Barion, 1929, p.10.

²⁸¹ PIAVE-VERDI, *La Traviata*, p. 15.

²⁸² GHISLANZONI-VERDI, *Aida*, Milano, Ricordi, 1976, p. 32.

²⁸³ ARRIGO BOITO-GIUSEPPE VERDI, *Otello*, Milano, Ricordi, 1957, p. 75.

²⁸⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 182.

²⁸⁵ Lettera di Donizetti ad Agostino Perotti del 2 maggio 1841, «Studi Donizettiani», IV, 1988, p. 56.

²⁸⁶ Cfr. THOMAS KAUFMAN, *A Performance History of Maria de Rudenz*, London, Opera Rara, 2005, pp. 69-72.

collaborazione con Cammarano diventa per il compositore uno dei ricordi più cari dei quattro anni trascorsi nella città partenopea.

4.13 *Poliuto*: «Di me non ho che l'anima!»

Quando Giuseppe Giacosa e Luigi Illica inseriscono in *Tosca* di Giacomo Puccini la battuta (del tutto assente nel dramma originario di Victorien Sardou) «Scherza coi fanti e lascia stare i santi!» (I, 3), esprimono in modo ironico una terribile verità che da tempo pesa nefastamente sull'arte, sulla cultura e sulla vita di tante persone in Italia (ma anche altrove). Musicalmente, Puccini mette in risalto quelle parole, inframezzandole in una romanza che è diventata una delle più famose del repertorio tenorile melodrammatico: «Recondita armonia» (I, 3).²⁸⁷ Si trova in un'opera che, di per sé, è già anticlericale. Il pittore Cavaradossi sta dipingendo Maria Maddalena all'interno della chiesa romana di Sant'Andrea della Valle. Osservando quanto ha già realizzato, s'arresta e dà voce - come in un ispirato monologo - al suo amore per la bellezza e per l'arte: «Recondita armonia / di bellezze diverse!... è bruna Floria, / l'ardente amante mia...» (I, 3). Il sagrestano, che è lì accanto, incurante di qualsiasi principio estetico e di buongusto, interviene «a mezza voce, come brontolando», e lo interrompe ripetutamente, sempre con la stessa cantilena, in modo più o meno arrogante e «sempre scandalizzato»: «Scherza coi fanti e lascia stare i santi!» (I, 3). Il tenore però prosegue; l'altro lo stoppa ancora. Cavaradossi conclude: «L'arte nel suo mistero / le diverse bellezze insiem confonde; / ma nel ritrar costei / il mio solo pensier, Tosca, sei tu!» (I, 3). Il borbottio di sottofondo non s'arresta, ma il pittore prosegue il suo lavoro artistico.

La prima rappresentazione di *Tosca* ha luogo a Roma, al Teatro Costanzi, il 14 gennaio 1900, circa sessant'anni dopo la creazione dell'ultima opera di Cammarano-Donizetti per il Teatro di San Carlo. In quei cruciali sessant'anni di storia, molti eventi hanno cambiato la situazione italiana: è stato creato il Regno d'Italia, Roma è diventata capitale, il potere politico dello Stato Pontificio è diminuito. Di conseguenza, è lecito mettere in scena anche opere con tematiche inerenti alla religione. Al contrario, nel 1838 questo è rigorosamente proibito: sui «santi» non si può né scherzare né costruire un'opera teatrale seria. A dire il vero, la tragedia lirica *Poliuto*, sottoposta da Cammarano e Donizetti al giudizio dei censori borbonici l'8 luglio 1838, non «scherza» affatto sul santo e martire Poliuto, ma ne racconta la storia con uno «scopo morale», mettendo in luce «le più sublimi virtù cristiane e [...] l'empietà del paganesimo», come scrive il librettista nella premessa aggiunta al libretto nell'edizione napoletana del 1848. Tuttavia, la risposta censoria è drastica, è firmata dal marchese Santangelo Ministro degli Interni, ma è dettata dal re Ferdinando II in persona: «Rassegnato a Sua Maestà il rapporto della Commissione di revisione de' libri teatrali, di unita alla tragedia lirica intitolata *Poliuto* pel Real Teatro S. Carlo, la M. S. si è degnata co' suoi sacri caratteri dichiarare, che i fasti de' Martiri si venerano nella Chiesa, e non si pongono sulle scene».²⁸⁸

Se *Maria de Rudenz* era stata rappresentata per due serate a Venezia e poi affossata e sostituita con *Parisina*, sette mesi dopo viene categoricamente vietata la messa in scena di *Poliuto* a Napoli. Per comprendere meglio la gravità dell'intervento reale, si può aggiungere che la fonte originaria dell'opera è nientemeno che «il capolavoro di Corneille»²⁸⁹ (il tragediografo definito da Cammarano nella suddetta premessa «l'Eschilo francese»), ovvero una tragedia pubblicata e rappresentata a Parigi nel 1642 e «dal 1680 fino al I maggio 1942 [...] rappresentata alla sola Comédie Française 586

²⁸⁷ GIUSEPPE GIACOSA, LUIGI ILLICA e GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, Milano, Ricordi, 1899, p. 7.

²⁸⁸ Nota del marchese Santangelo, ministro degli Interni, citata in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 710.

²⁸⁹ MARIA ORTIZ (a cura di), *Corneille Teatro*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 789.

volte».²⁹⁰ Dopo circa cinque mesi d'assiduo lavoro per trasformare la tragedia in melodramma, l'inappellabile ordine d'arresto delude, ma non avvilito, il librettista e il compositore. Entrambi, come Cavaradossi, si rimettono immediatamente al lavoro. Piuttosto, quella proibizione li divide, poiché per Donizetti è la definitiva conferma che l'ambiente napoletano non offre più alcuno stimolo al suo desiderio di progredire musicalmente e quindi egli si trasferisce a Parigi. Cammarano è dispiaciuto, ma non intende abbandonare l'ambiente d'origine; di conseguenza, non parte. Già stimato e famoso, riceve molte richieste di collaborazioni per nuovi libretti. Il 1° gennaio 1839, in occasione del Carnevale, va in scena al Teatro di San Carlo *Elena da Feltre*, la prima di otto opere create insieme a Saverio Mercadante:

L'importanza del *Poliuto* nella carriera di Donizetti è nota perché segna la fine di un'era e l'inizio di un'altra. Fu l'ultima opera scritta per Napoli in collaborazione con Salvatore Cammarano e, quando fu proibita nell'agosto del 1838, il compositore, che era già in trattative con l'Opéra e il Théâtre-Italien di Parigi, portò con sé la partitura non rappresentata. Lì, ampliata con l'aiuto di Eugène Scribe dai tre atti originali a un *grand-opéra* in quattro, andò in scena all'Opéra il 10 aprile 1840 con il titolo *Les Martyrs*, segnando così la fine della carriera strettamente italiana del compositore e inaugurando, insieme con *La Fille du Régiment*, data all'Opéra-Comique due mesi prima, l'11 febbraio 1840, l'ultimo periodo più cosmopolita della sua vita [...].

Non si può negare che Ferdinando II, in quello che possiamo descrivere un ottenebrato esempio di zelo pietistico del tutto fuori luogo, impedì all'opera italiana di svilupparsi attraverso nuovi progetti, nuovi livelli di espressione artistica e di pensiero.²⁹¹

Si può quindi concludere che lo «scandalizzato» rifiuto del re dà al geniale musicista la decisiva conferma che è giunto il momento di migrare e gli offre la definitiva opportunità di trionfare altrove. Contemporaneamente, impoverisce l'ambiente culturale italiano, poiché lo priva di quell'eccellente musicista. Ma le nefaste conseguenze del diniego non finiscono qui. Chi per primo aveva percepito il potenziale implicito nella tragedia di Corneille e aveva pensato di farne un'opera era stato il tenore francese Adolphe Nourrit:

Nourrit era un uomo di sorprendente cultura: fu lui a suggerire effetti di scena adottati da Halévy e Meyerbeer e per primo cantò a Parigi i *Lieder* di Schubert. Nourrit scrisse anche i soggetti di un certo numero di balletti [...] e fu intimo amico di Liszt e di altri esponenti dell'avanguardia romantica a Parigi. Ovviamente Nourrit costituiva un'incomparabile sorgente di informazioni particolareggiate sulla capitale francese, in special modo in merito alle tradizioni e fazioni musicali. Poiché era arrivato in Italia senza avere già una scrittura, Donizetti lo sollecitò a venire a Napoli, dove gli procurò subito un contratto con Barbaja: una delle clausole prevedeva che avrebbe fatto il suo debutto napoletano al San Carlo nella nuova opera di Donizetti.²⁹²

Nourrit, nato a Montpellier nel 1802, debutta a vent'anni e diventa rapidamente uno dei più acclamati tenori dell'Opéra. Per una quindicina d'anni è tra i protagonisti del mondo musicale e culturale della metropoli francese. Nel 1837, però, rientra a Parigi Gilbert Duprez da un viaggio in Italia durante il quale ha appreso un nuovo stile di canto, tendenzialmente romantico e da tenore di forza. Grazie anche alla famosa innovazione del "do di petto", Duprez diventa il nuovo idolo dell'Opéra. Nourrit, sentendosi messo da parte, decide di abbandonare Parigi e di venire in Italia per ricostruire la sua carriera. A Venezia assiste al debutto di *Maria de Rudenz*, si lega a Donizetti e gli propone il soggetto di *Poliuto*. Umanamente sono molto affiatati e, nelle lettere inviate frequentemente alla moglie, Nourrit racconta l'entusiasmo e l'assiduo lavoro svolto. «Proponendo questo soggetto, Nourrit contava di contribuire a una svolta dell'opera italiana nel senso di una maggiore profondità morale

²⁹⁰ MARIA ORTIZ (a cura di), *Corneille Teatro*, p. 789.

²⁹¹ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 695, 713.

²⁹² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 121.

ed elevatezza letteraria - e naturalmente si identificava nell'entusiasmo religioso del protagonista.»²⁹³ Cresciuto nel contesto francese - più liberale e laico di quello napoletano -, Nourrit non immagina che tutti i suoi sforzi possano essere vanificati in base al principio «Scherza coi fanti e lascia stare i santi!» scritto con «sacri caratteri»:

È Nourrit che suscita la nostra compassione più grande, poiché, estraneo alle tortuose politiche napoletane, continuò a sperare e a credere che alla fine tutto sarebbe andato bene [...]. Dopo il divieto, tutte le sue vivaci speranze di portare ad una riforma il teatro italiano caddero nel vuoto. Soggetto ipersensibile nei momenti migliori, con la proibizione del *Poliuto* e la partenza di Donizetti per Parigi, iniziò per Nourrit un periodo di crescente depressione che lo portò, otto mesi dopo, a suicidarsi, gettandosi nelle prime ore dell'8 marzo 1839 dalla finestra al quarto piano del suo appartamento di Napoli.²⁹⁴

In realtà, l'appartamento si trova in quello stesso palazzo Barbaja dove il giovane Rossini ha composto *Otello* e dove hanno alloggiato tanti artisti, cantanti e compositori che, invitati ed ospitati dall'eccezionale imprenditore teatrale, hanno contribuito a realizzare il sogno di Napoli capitale europea della musica. Il divieto di rappresentare *Poliuto* pesa drasticamente anche sulla carriera di Domenico Barbaja che, per poter allestire uno spettacolo sostitutivo propone vari titoli - *I Guebri*, *Elisa Fosco*, *Gabriella di Vergy* -, che vengono tutti rifiutati dai censori:

Barbaja aveva passato buona parte della vita come impresario, ed era abituato a superare le crisi. L'intransigenza della censura in quest'epoca fu peraltro più dura che in ogni altro periodo precedente, e la proibizione di *Poliuto* risultò una delle maggiori sconfitte negli ultimi anni di una carriera che, condotta magistralmente per tanto tempo, si andava concludendo con un costante declino. Dopo la proibizione di *Poliuto*, *I Guebri* ed *Elisa Fosco*, l'impresario scrisse al Sovrintendente ai Teatri e agli Spettacoli il 25 agosto: «[...] Nell'attuale critica [sic] posizione dell'Impresa, che nulla le si permette di far rappresentare [...] non dovrà sembrar strano a V. E. se da un giorno all'altro non mi farò trovar più in Napoli, partito al quale mi appiglierò piuttosto che mancare agli obblighi contratti col R. Governo e col Pubblico, non tacendole che ora mi vedo talmente contrariato di quello che nol fui in 30 anni che conduco Teatri, e che per quattro Anni mi trovai aver la direzione di Sei teatri contemporaneamente».²⁹⁵

Le vicissitudini dell'opera *Poliuto* sono significative da vari punti di vista: storico, letterario ed umano, oltre che teatrale. Le numerose lettere scritte in quel periodo da Adolphe Nourrit alla moglie e agli amici sono toccanti e ricche di testimonianze illuminanti; l'epistolario donizettiano fornisce ulteriori elementi da una diversa prospettiva; la documentazione ufficiale relativa alla sottomissione alla censura e al divieto è conservata negli Archivi di Stato di Napoli. Paradossalmente, conviene qui essere sintetici per eccesso di materiale disponibile. Si aggiungono alcune considerazioni in merito all'opera - che di per sé è meritevole e struggente -, al libretto - efficace, elegante ed equilibrato - e al prezioso connubio artistico di Cammarano e Donizetti.

Innanzitutto, sia la critica che il pubblico elogiano ed applaudono *Poliuto* quando va in scena per la prima volta al Teatro di San Carlo il 30 novembre 1848. Diversi articoli apparsi sulla stampa nei giorni successivi esprimono vivi apprezzamenti:

Questa musica scritta dal Donizetti per Nourrit, la Ronzi e Baroilet [sic], messa in concerto, fu proibita dalla censura. Oggi che possiamo rispondere dell'affetto, assicuriamo il mondo cristiano, che non v'ha opera più santa, più pura, più edificante, più conducente all'adorazione del vero Dio [...].

²⁹³ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 363.

²⁹⁴ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 712.

²⁹⁵ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 711.

Chi avesse veduto l'entusiasmo universale del teatro alla vista del martirio che due sposi pieni d'estatica gioia vanno ad affrontare per la nostra sacrosanta religione, direbbe che il teatro non fu mai più bella scuola di santa opera, e potrebbe in questo soltanto paragonarsi alla santità del tempio del Signore [...].

Questo poemetto del Cammarano è una bella, chiara e sublime favola condotta con sobrietà di modi e con molta caldezza di affetti. Egli la trasse, come il confessa, dalla tragedia storica del Corneille, ritenendo poche tracce [*sic*] della stessa. Noi mettiamo questo tra i lavori più felici del Cammarano che l'innalza degnamente a quella celebrità che lo dichiara oggi unico in Italia dopo il silenzio del Romani [...].

Concludiamo che questa musica si può ben dire un postumo trofeo dell'illustre e sventurato *Donizetti*.²⁹⁶

Un altro critico musicale si prodiga in complimenti per il compositore, i cantanti, l'impresa ed anche per il librettista:

Non dimentichiamo il sig. Cammarano. Il suo dramma va fra i più pregiati che possano offerirsi all'armonico lavoro. Prescindendo dalla *musicabilità* de' versi, dalla grazia di alquante espressioni, dalla verità e nobiltà de' sensi, pregi consueti di questo principe de' nostri poeti melodrammatici, e prescindendo pure dalla evidenza ch'egli dà all'azione non ostante la brevità, noi vi ammiriamo una qualità che gli torna a grande onore. Il Poliuto, qual fu prima concepito, è d'una austerità che sdegna i molli affetti, onde si attira men la pietà che l'ammirazione. Avendolo il Cammarano fatto così che ondeggi fra la religione e l'amor coniugale, e che in lui si veggia egualmente passionato il neofito e 'l marito, ne ha reso il carattere più drammatico, cioè più commovente.²⁹⁷

Tra i tanti meriti di Cammarano c'è anche la disponibilità alla collaborazione dimostrata nei confronti di Nourrit: egli l'accoglie incuriosito, ascolta i suoi suggerimenti e dialoga con due referenti, anziché con il solo compositore. Dalle lettere del tenore appare evidente che egli partecipa attivamente al processo di adattamento del dramma per le scene e alla definizione della struttura complessiva del melodramma. La versificazione, invece, è interamente eseguita da Cammarano.

Ciò premesso, è importante risalire alla fonte diretta del soggetto e a quelle storicamente precedenti, poiché il *Polyeucte* di Corneille è un'opera molto particolare nella vasta produzione del tragediografo. Essa viene inizialmente criticata, in seguito è apprezzata e oggi è rimasta (a distanza di quasi quattro secoli) la tragedia di Corneille più famosa e ristampata (insieme al *Cid*). Il testo originale presenta una dedica iniziale «À la Reine Régente» (ovvero Anna d'Austria, vedova di Luigi XIII, reggente durante la minorità del figlio Luigi XIV), nella quale - già in apertura - si legge che l'opera verte su Dio: «Ce n'est qu'une pièce de théâtre que je lui présente, mais qui l'entretiendra de Dieu: la dignité de la matière est si haute, que l'impuissance de l'artisan ne la peut ravalier; et votre âme royale se plaît trop à cette sorte d'entretien pour s'offenser des défauts d'un ouvrage où elle rencontrera les délices de son cœur».²⁹⁸ La dedica è seguita da un «Abrégé du Martyre de Saint Polyeucte écrit par Siméon Métaphraste et rapporté par Surius». Questa precisione nel riportare i nomi degli autori di riferimento è in parte dovuta al rigore di metodo di Corneille, ma ancora di più alla consapevolezza che, trattandosi di un soggetto storico-religioso rielaborato poeticamente, è bene salvaguardarsi da eventuali accuse di inadeguatezze ed evitare la scure censoria. L'abrégé esordisce ponendo la questione del rapporto tra verità e finzione e prosegue difendendo il principio aristotelico d'unità di tempo, luogo e azione:

L'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité, où consiste le plus beau secret de la poésie, produit d'ordinaire deux sortes d'effets, selon la diversité des esprits qui la voient. Les uns se laissent si bien persuader à cet enchaînement, qu'aussitôt qu'ils ont remarqué quelques événements véritables, ils s'imaginent la même chose

²⁹⁶ «L'Omnibus», Napoli, sabato 2 dicembre 1848, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 1342, 1345.

²⁹⁷ «La Nazione», Napoli, a. I, serie II, n. 84, lunedì 4 dicembre 1848, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 1346.

²⁹⁸ CORNEILLE, *Polyeucte Martyr*, Paris, Librairie Hachette, 1946, p. 55.

des motifs qui les font naître et des circonstances qui les accompagnent ; les autres, mieux avertis de notre artifice, soupçonnent de fausseté tout ce qui n'est pas de leur connoissance ; si bien que, quand nous traitons quelque histoire écartée dont ils ne trouvent rien dans leur souvenir, ils l'attribuent tout entière à l'effort de notre imagination, et la prennent pour une aventure de roman.

L'un et l'autre de ces effets seroit dangereux en cette rencontre : il y va de la gloire de Dieu, qui se plaît dans celle de ses saints [...]. Saint Polyeucte est un martyr dont, s'il m'est permis de parler ainsi, beaucoup ont plutôt appris le nom à la comédie qu'à l'église [...].

L'unité d'action, et celles de jour et de lieu, y ont leur justesse ; et les scrupules qui peuvent naître touchant ces deux dernières se dissiperont aisément, pour peu qu'on me veuille prêter de cette faveur que l'auditeur nous doit toujours, quand l'occasion s'en offre, en reconnaissance de la peine que nous avons prise à le divertir [...].

Le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix, que je fais gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline, sont des inventions et des embellissements de théâtre. La seule victoire de l'Empereur contre les Perses a quelque fondement dans l'histoire ; et sans chercher d'autres auteurs elle est rapportée par M. Coëffeteau dans son *Histoire romaine* ; mais il ne dit pas, ni qu'il leur imposa tribut, ni qu'il envoya faire des sacrifices de remerciement en Arménie.

Si j'ai ajouté ces incidents et ces particularités selon l'art, ou non, les savants en jugeront : mon but ici n'est pas de les justifier, mais seulement d'avertir le lecteur de ce qu'il en peut croire.

Comme il a été à propos d'en rendre la représentation agréable, afin que le plaisir put insinuer plus doucement l'utilité, et lui servir comme de véhicule pour la porter dans l'âme du peuple, il est juste aussi de lui donner cette lumière, pour démêler la vérité d'avec ses ornements, et lui faire reconnoître ce qui lui doit imprimer du respect comme saint, et ce qui le doit seulement divertir comme industrieux.²⁹⁹

A partire dall'edizione delle *Opere* di Corneille del 1660, l'*Abrégé* è seguito da un *Examen de Polyeucte*, nel quale vengono forniti ulteriori dettagli sulla vicenda, sui particolari inventati ad arte e sul rapporto tra religione e tragedia. Sintetizzando, gli elementi fondamentali messi in evidenza nelle pagine introduttive sono i seguenti:

- l'argomento principale dell'opera è Dio (nelle edizioni successive, sotto al titolo apparirà: «tragédie chrétienne»);

- verità e finzione sono poeticamente intrecciate e, per correttezza, l'autore elenca dapprima tutti i dati di realtà, poi i particolari inventati;

- il principio aristotelico d'unità di tempo, luogo e azione nella tragedia è rispettato.

Con meticolosità, Corneille riporta i dati essenziali dei martirologi di Metafraste e Surius, due religiosi eruditi che erano famosi a quei tempi ma che oggi sono pressoché dimenticati. Simeone Metafraste è un agiografo bizantino vissuto nel X secolo, autore di una raccolta di biografie di 148 santi, diventata *Menologio* ufficiale della Chiesa bizantina. Lo stesso Metafraste è tuttora riconosciuto come santo dalla Chiesa ortodossa. Surius (Lorenzo Surio o Lorenz Sauer) è un agiografo tedesco del XVI secolo, che trascorre la maggior parte della vita nel monastero dei Certosini di Colonia. La sua opera principale è *Vitae Sanctorum* (in sei volumi), apparsa per la prima volta a Colonia tra il 1570 e il 1575. Successivamente egli comincia a lavorare ad una seconda edizione, ma muore nel 1578, senza riuscire a terminarla. Il suo confratello Mosander prosegue l'opera e nel 1582 dà alle stampe una seconda edizione ampliata (in sette volumi).

Oltre a queste fonti dichiarate, se ne può citare un'altra: la tragedia sacra *Polietto* di Girolamo Bartolomei Smeducci, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1632. Il critico e filologo francese Henri Hauvette, professore di letteratura italiana alla Sorbona, ha definito Smeducci «precursur italien de Corneille».³⁰⁰ Se il termine precursore è forse eccessivo in riferimento ad un tragediografo che non ha raggiunto né grande fama né eccellente abilità poetica, molto probabilmente è vero che alcune sue opere hanno fornito a Corneille gli stimoli per comporre a sua volta lavori omonimi: le

²⁹⁹ CORNEILLE, *Polyeucte Martyr*, pp. 59-64.

³⁰⁰ Cfr. HENRI HAUETTE, *Un precursor italien de Corneille*, Grenoble, Allier, 1897, Estratto dagli «Annales de l'Université de Grenoble».

due tragedie sacre di Smeducci *Polietto* e *Teodora* hanno le corrispondenti *Polyeucte Martyr* e *Théodore vierge et martyre* di Corneille. D'altra parte, in prospettiva storica, tra il Cinquecento e il Seicento le guerre di religione producono in Europa tanto sangue da far girare le pale d'un mulino e, di conseguenza, la tematica dei rapporti tra religione e potere politico è d'estrema attualità, per quanto invisibile alla Chiesa cattolica che sta subendo il più grave attacco al suo potere temporale e spirituale da parte del dilagante Protestantismo.

Quanto al personaggio storico, Polieuto è un martire cristiano del III secolo e permette a Corneille di risalire al Cristianesimo delle origini e quindi di recuperare una dimensione di fede autentica e sostenuta dal profondo fervore del neofita. Dapprima pagano, ufficiale dell'esercito romano, di guarnigione a Melitene in Armenia, egli si converte al cattolicesimo e, di conseguenza, viene decapitato. «Corneille aveva abilmente intrecciato al dramma sacro una, anzi due storie d'amore, l'una delle quali coniugale, e non è certo che la tragedia sia stata accolta tanto favorevolmente dal pubblico, più pel contenuto sacro di essa che per queste storie d'amore. In tutti i modi, l'atmosfera amorosa di cui è intrisa non solo non nuoce al dramma sacro, ma viene a inserirlo in un complesso familiare e a darle interessi umani».³⁰¹

Subito dopo la pubblicazione, la tragedia ottiene un discreto successo di pubblico, ma molti attacchi dalla critica. L'abate d'Aubignac in *Pratiques du théâtre* (1657), il Principe di Conti in *Traité de la comédie* (1667), Saint-Évremond in *De la tragédie ancienne et moderne* (1672) sostengono tutti, più o meno «scandalizzati», che non si possono mescolare le cose sacre con le galanterie amorose e che le tematiche religiose non si addicono al genere della tragedia. Contemporaneamente, iniziano, invece, le prime trasposizioni in musica del testo teatrale: nel 1679 Marc-Antoine Charpentier compone l'*Ouverture du prologue de Polieucte* pour le Collège d'Harcourt e nel 1689 il pastore, teologo e poeta amburghese Heinrich Elmenhorst trasforma *Polyeucte* in un'opera:

Polyeucte est l'une des tragédies de Corneille les plus jouées et les plus traduites en Allemagne aux XVII^e et XVIII^e siècles. La réception allemande de cette œuvre à travers ses traductions de 1660 à 1760 est révélatrice de l'accueil fait au théâtre tragique du classicisme français autant que de l'évolution du théâtre tragique allemand dans le contexte religieux et politique de ses territoires. On note «un déplacement sensible de son centre de gravité [...] du contenu vers la forme, de la dimension religieuse vers des préoccupations d'ordre majoritairement poétique et esthétique», «d'une réception essentiellement protestante à un intérêt presque exclusivement catholique», «après une étape [...] d'indifférence confessionnelle» [...].

En 1689, le pasteur hambourgeois Heinrich Elmenhorst transforme Polyeucte en opéra, effectuant ainsi un passage d'un drame parlé à un drame lyrique et une transposition d'un sujet hagiographique, d'abord enraciné dans la tradition catholique, dans un contexte luthérien. L'examen des modalités de ces passages vise à faire apparaître les enjeux éthiques autant qu'esthétiques de cette adaptation. En dépit d'un avant-propos justificateur et d'autolégitimation destiné à convaincre les censeurs – habituellement chatouilleux sur la question – du caractère moral de la fable, l'adaptation due au pasteur librettiste combine la préservation de la dimension chrétienne et édifiante à la volonté de libération et de renouvellement esthétique ce que prouve le caractère divertissant, merveilleux et spectaculaire des parties inventées de l'adaptation qui réalise le programme à la fois esthétique et éthique d'Elmenhorst lequel aspire à apporter au genre cette double légitimité³⁰².

Complessivamente, nel XVII secolo in Francia il *Polyeucte* di Corneille è fortemente criticato, anche se non viene censurato. Sebbene le accuse principali vertano sull'accostamento di amore sacro e amore profano, il perno su cui ruota la tragedia è la conversione del protagonista: un cambio di fede che, iniziato nascostamente nell'amico e commilitone Nearco, produce un effetto a valanga su personaggi politicamente importanti, che annunciano pubblicamente la loro scelta: dapprima si

³⁰¹ MARIA ORTIZ (a cura di), *Corneille. Teatro*, pp. 785-786.

³⁰² RAYMOND HEITZ, *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII – XIX siècles)*, «Études Germaniques», 251/3, 2008, pp. 623-635.

converte Poliuto, poi sua moglie Paolina e infine il padre di lei, Felice, che è senatore romano e governatore dell'Armenia. Il nuovo culto, rigorosamente vietato dalle leggi e ferocemente combattuto, si sta diffondendo non solo tra il popolo, ma anche tra i rappresentanti governativi. Vedere a teatro l'ardore con cui tanti personaggi importanti e meritevoli abbandonano senza incertezze gli antichi dei, probabilmente risulta inquietante per chi, nella realtà storica, sta assistendo ad una forte diffusione di nuovi raggruppamenti religiosi (luterani, calvinisti, presbiteriani, anglicani...) che attaccano la Chiesa di Roma, con conseguenti stragi e guerre interminabili. Dal 1517 in poi, i seguaci di Martin Lutero si moltiplicano esponenzialmente, la pace di Vestfalia viene stipulata nel 1648 e pone fine ai conflitti in buona parte d'Europa, ma non tra Francia e Spagna, che firmano il trattato dei Pirenei soltanto nel 1659.

Nel XVIII secolo Voltaire scrive un'ampia e dettagliata opera intitolata *Commentaires sur Corneille* nella quale analizza minuziosamente la tragedia di *Polyeucte*, che peraltro cita anche nel *Traité sur la tolérance* (1762). Nell'introduzione al *Commentaire* il filosofo illuminista esprime una profonda ammirazione per Corneille, poi scrive che il suo obiettivo consiste nel mettere in luce le scelte drammatiche ed espressive meglio o peggio riuscite nella sua vasta produzione:

J'ai l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire [...]. Ce que j'ai cru devoir au sang de *Corneille* était mon premier motif; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue [...]. Ceux qui crurent que je voulais exalter Corneille par des louanges se trompèrent; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques se trompèrent bien davantage: je ne voulus qu'être juste [...]. Ce n'est pas la personne de P. Corneille, mort il y a si long-temps, que je respectai; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune.³⁰³

In parte Voltaire ripropone le tematiche già emerse un secolo prima, ma in parte sposta drasticamente il punto di vista. A suo giudizio, il gesto di Poliuto di rovesciare l'altare e distruggere gli idoli è molto grave e meritevole di una severa pena, quindi non va rappresentato su un palcoscenico. Inoltre, la passione amorosa infelice tra Severo e Paolina attira l'attenzione degli spettatori ancora di più del martire, quindi l'autore non ha strutturato l'opera al meglio. Ma ciò che maggiormente accende lo spirito polemico e l'intelligenza critica di Voltaire è un verso in particolare: «Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne» (IV, 3). Queste parole, pronunciate da Poliuto durante il colloquio finale con Paolina, sono interpretate come l'espressione di una mentalità religiosa infervorata all'estremo, qualunque sia la religione in questione. Nel suo commento, Voltaire ammira l'efficacia espressiva del verso ed aggiunge: «On a beau dire qu'un mahométan en dirait autant à Constantinople de sa femme si elle était chrétienne. Elle a trop de vertu pour n'être pas musulmane». C'è una perfetta intercambiabilità del termine finale: chrétienne/musulmane. La specularità del sentimento religioso ritorna, in effetti, in un verso della tragedia *Zaïre* (1732) che sembra parafrasare quello di Corneille: «Grand Dieu! que de vertu dans une âme infidèle!» (II, 2),³⁰⁴ dove il generico termine «infedele» può comprendere qualunque seguace di una religione diversa dalla propria. La tesi filosofica sottostante ai commenti teatrali di Voltaire è sintetizzabile con tre termini: tolleranza, deismo, condanna dell'ateismo. Ovvero: tutte le religioni hanno uguale diritto ad esistere, in quanto educano a principi morali che favoriscono la convivenza sociale (sommi esempi di virtù cristiana in *Poliuto* e mussulmana in *Zaïre*); chi si dichiara ateo e nega l'esistenza di un principio supremo è pericoloso e da condannare (come il gesto di distruzione degli idoli compiuto da Poliuto). Questi principi sono espressi con straordinaria incisività nella preghiera conclusiva del *Traité sur la tolérance*. Il testo è lungo ma di straordinaria efficacia e d'incredibile attualità:

³⁰³ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *Oeuvres complètes*, Gotha, Ettinger, 1787, Tome 50, p. A3.

³⁰⁴ VOLTAIRE, *Zaïre* in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877, tome 2 - Théâtre (1), p. 574.

Ce n'est donc plus aux hommes que je m'adresse ; c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes et de tous les temps : s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, et imperceptibles au reste de l'univers, d'oser te demander quelque chose, à toi qui a tout donné, à toi dont les décrets sont immuables comme éternels, daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature; que ces erreurs ne fassent point nos calamités. Tu ne nous as point donné un cœur pour nous haïr, et des mains pour nous égorger ; fais que nous nous aidions mutuellement à supporter le fardeau d'une vie pénible et passagère ; que les petites différences entre les vêtements qui couvrent nos débiles corps, entre tous nos langages insuffisants, entre tous nos usages ridicules, entre toutes nos lois imparfaites, entre toutes nos opinions insensées, entre toutes nos conditions si disproportionnées à nos yeux, et si égales devant toi ; que toutes ces petites nuances qui distinguent les atomes appelés hommes ne soient pas des signaux de haine et de persécution ; que ceux qui allument des cierges en plein midi pour te célébrer supporte ceux qui se contentent de la lumière de ton soleil ; que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire [...].

Puissent tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères ! Qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes, comme ils ont en exécration le brigandage qui ravit par la force le fruit du travail et de l'industrie paisible ! Si les fléaux de la guerre sont inévitables, ne nous haïssons pas, ne nous déchirons pas les uns les autres dans le sein de la paix, et employons l'instant de notre existence à bénir également en mille langages divers, depuis Siam jusqu'à la Californie, ta bonté qui nous a donné cet instant.³⁰⁵

Nel XIX secolo c'è una riscoperta della tragedia di Corneille, a livello letterario, teatrale e melodrammatico. Nel 1802 François-René de Chateaubriand dà alle stampe *Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne* e dedica a *Polyeucte* un intero capitolo, con elogi strepitosi:

C'est cette passion chrétienne, c'est cette querelle immense entre les amours de la terre et les amours du ciel, que Corneille a peinte [...] (car ce grand homme, moins délicat que les esprits du jour, n'a pas trouvé le christianisme au-dessous de son génie) [...]. Que Polyeucte est sublime ! [...] Quelle grandeur d'âme, quel divin enthousiasme, quelle dignité ! La gravité et la noblesse du caractère chrétien [...]. Corneille a déployé la puissance de la passion chrétienne [...], a senti que l'amour pour la religion pouvoit s'élever au dernier degré d'enthousiasme, puisque le chrétien aime Dieu comme sa souveraine beauté et le ciel comme sa patrie.³⁰⁶

Dopo due secoli e mezzo dalla prima pubblicazione, la più originale tragedia di Corneille può essere esaltata, in Francia, senza temere interventi censori. Pochi anni dopo, nel 1809, Chateaubriand pubblica *Les Martyrs*, un'opera apologetica che celebra i martiri cristiani. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in Germania, anche Lessing, Schiller e i fratelli Schlegel riflettono sullo stile di Corneille e su *Polyeucte*, avvicinandoli talora al classicismo, talaltra al barocco o alla modernità. E in Italia?

La prima delle traduzioni italiane che conosciamo di *Poliuto* è una traduzione in prosa, pubblicata anonima, ma che è del padre Filippo Merelli somasco, destinata ad essere recitata nel carnevale del 1701 dai convittori del Clementino di Roma [...]. È una traduzione molto libera, in prosa. Vi è aggiunta una scena finale in versi, che rappresenta il trionfo di Poliuto e di Nearco dopo il martirio [...]. A quella del Merelli segue, in ordine di tempo, una traduzione in prosa, anonima e che resta tale, stampata in Venezia, 1702 [...]. Rimanipolazione della traduzione del Merelli è quella egualmente in prosa, ma prolissa, contorta, sgrammaticata, pubblicata a Napoli nel 1736 [...] anonima [...]. Giuseppe Baretti tradusse in verso sciolto, come le altre tragedie di Corneille (Venezia, 1747-48 [...]), anche questa che intitola *Poliutte* [...]. Migliore di tutte, fedele ed elegante, è la traduzione in verso sciolto di Agostino Paredisi [...] (1764) [...]. Traduzione in verso sciolto e fedele al testo è quella di Jacopo Antonio Sanvitale (ultimo quarto del sec. XVIII).³⁰⁷

Se occorrono sessant'anni per avere a disposizione il testo di *Poliuto* in italiano, per poterne rappresentare la tragedia lirica ne occorreranno dieci. L'autorizzazione richiesta da Donizetti nel 1838

³⁰⁵ VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, Genève, s.n., 1763, cap. XXIII, p. 194-196.

³⁰⁶ FRANÇOIS-RENE DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris, Garnier, 1828, pp. 255-258.

³⁰⁷ MARIA ORTIZ (a cura di), *Corneille. Teatro*, pp. 790-791.

viene negata; nel 1840 va in scena al Théâtre de l'Opéra di Parigi *Les Martyrs*, con musica di Donizetti e libretto di Eugène Scribe (che ha tradotto e ampliato il testo di Cammarano); il 30 novembre 1848 viene applaudito al Teatro di San Carlo *Poliuto*, tragedia lirica di Salvatore Cammarano e Gaetano Donizetti (quasi otto mesi dopo la morte del compositore). Sinteticamente, si può riassumere tutto ciò come segue:

Dalla storia all'arte
III secolo d.C.: Polieuto è un ufficiale dell'esercito romano, di guarnigione a Melitene, in Armenia. Dopo la pubblicazione di un editto dell'imperatore che obbliga i militari a prestare culto pubblico agli idoli, Polieuto strappa tale editto, rovescia l'altare e calpesta le statuette degli idoli pagani. Arrestato, viene sottoposto a supplizio. Sua moglie Paolina e suo suocero Felice, proconsole, intervengono in suo aiuto, ma lui non rinnega il cristianesimo e viene decapitato. V secolo d.C.: Il culto di Polieuto martire s'è già diffuso, soprattutto nell'impero romano d'oriente; a Costantinopoli gli viene dedicata una basilica. Opere letterarie e teatrali significative rispetto a <i>Poliuto</i> X secolo: <i>Menologio</i> di Simeone Metafraste; 1570-1575: Prima edizione di <i>Vitae Sanctorum</i> del certosino tedesco Surius, che rielabora ed amplia il <i>Menologio</i> di Metafraste; 1582: Seconda edizione di <i>Vitae Sanctorum</i>, curata dall'erudito tedesco Mosander; 1632: Girolamo Bartolomei Smeducci pubblica a Roma la tragedia sacra <i>Polietto</i>; 1642: Pierre Corneille pubblica <i>Polyeucte Martyr</i>, «tragedia cristiana» che è già stata letta alla presenza del Cardinale Richelieu e all'Hotel Rambouillet. Nell'introduzione, l'autore cita come fonte l'opera di Surius e Mosander, specificando che alla verità storica sono stati aggiunti ornamenti artistici. Sia le letture che il testo teatrale riscuotono consensi, ma anche critiche; 1667: Il principe di Conti pubblica <i>Traité de la comédie</i>, dove critica la commistione di sacro e profano in <i>Polyeucte Martyr</i> di Corneille; 1672: Saint-Évremond critica la tragedia di Corneille in <i>De la tragédie ancienne et moderne</i>; 1679: Marc-Antoine Charpentier compone l'<i>Ouverture du prologue de Polyeucte</i>; 1689: Heinrich Elmenhorst, teologo e poeta amburghese, trasforma <i>Polyeucte</i> in opera; 1764: Voltaire analizza dettagliatamente le opere del tragediografo seicentesco in <i>Commentaire sur Corneille</i> e cita <i>Polyeucte</i> anche nel suo <i>Traité sur la tolérance</i> (1763); 1802: François-René de Chateaubriand dà alle stampe <i>Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne</i>, dove elogia <i>Polyeucte</i>; 1809: Chateaubriand pubblica <i>Les Martyrs</i>, un'opera apologetica che celebra i martiri cristiani; 1838: <i>Poliuto</i>, tragedia lirica di Salvatore Cammarano e Gaetano Donizetti, è vietata a Napoli; 1840: Va in scena al Théâtre de l'Opéra <i>Les Martyrs</i>, <i>grand opéra</i> con musica di Gaetano Donizetti e libretto di Eugène Scribe (traduzione e ampliamento del testo di Cammarano); 1848: Va in scena al Teatro di San Carlo <i>Poliuto</i>, tragedia lirica di Cammarano-Donizetti.

Adolphe Nourrit, nell'epistolario, fornisce indicazioni molto interessanti per comprendere il profondo lavoro di interpretazione del testo di Corneille e di riadattamento per le scene italiane. Qui si considerano soltanto gli elementi più significativi:

Il libretto di Cammarano trasforma il dramma spirituale di Corneille, che osservava scrupolosamente il principio delle unità, in un melodramma romantico, aggiungendo l'elemento della gelosia di Poliuto (inesistente nell'originale francese) in modo che l'azione assume, almeno in parte, l'aspetto del tradizionale triangolo tenore-soprano-baritono [...]. Inoltre, dacché l'aspetto religioso della vicenda doveva essere trattato

con circospezione a Napoli - e non si trattava soltanto di cambiare dei nomi, bensì di limitare il tema religioso a relativamente pochi episodi - le lacune risultanti nella struttura richiedevano come contrappeso un'intensificazione del conflitto e la gelosia poteva fornire il materiale all'uopo necessario. Occorre pure tener presente che l'aspetto religioso del dramma venne mutato nel libretto d'opera in una trascendenza romantica che appare come una scappatoia dalle affezioni amorose e dal dolore; all'elemento religioso viene attribuita press'a poco la stessa funzione che avrà nella *Forza del destino* di Rivas-Piave-Verdi, soprattutto nella revisione del 1869 con l'aggiunta del terzetto finale della riconciliazione. La miglior trovata del libretto di Cammarano (e non è improbabile che l'idea sia partita da Nourrit, veterano dell'Opéra e conoscitore di tutti i suoi segreti) fu di trasformare quello che in Corneille è il racconto fatto da Stratonice (confidente di Pauline) degli eventi nel tempio, in una scena che li mostra direttamente. Questa modifica ebbe il vantaggio non solo di far rivivere davanti al pubblico il momento più drammatico della vicenda - Poliuto che rovescia l'altare di Giove - ma di fornire l'occasione per una di quelle scene di massa in una cornice spettacolare, fatte su misura per i gusti dell'Opéra francese.³⁰⁸

Innanzitutto, la tragedia si apre con un dialogo tra Néarque e Polyeucte, nella casa di quest'ultimo: Néarque rassicura Polyeucte sui suoi timori relativi ad un sogno inquietante di Paulina. Al contrario, il melodramma inizia con un'ouverture, seguita dal coro dei Cristiani che discendono nelle «tenebrose caverne». Va ricordato che nell'ipotesto di *Maria de Rudenz* l'intero atto primo si svolgeva nelle catacombe romane, diventate nella *Nonne sanglante* un terrificante luogo di morte e quindi sostituite da Cammarano-Donizetti con l'amenia ambientazione in un paesaggio sulla sponda del fiume Aare, nei pressi del Castello di Rudenz, all'alba, con il coro tutto femminile delle monache che innalza una «laude all'eterno Amor primiero». In *Poliuto* la discesa nel ventre della terra è un recupero fedele della realtà storica, quindi la testimonianza dell'esigenza di nascondersi da parte di coloro che si convertivano. Le parole del coro - del tutto nuove rispetto alla tragedia - esprimono una professione di fede e, contemporaneamente, il presentimento del martirio, coerentemente con il fine morale-religioso dichiarato dallo stesso Cammarano nella premessa all'edizione del 1848: «mi studiai che la morale vi si mostrasse in tutta la sua luce. Quindi a lato delle più sublimi virtù cristiane, dipinsi nel personaggio di Callistene, e come ombre del quadro, gli errori, e l'empietà del paganesimo»:

TUTTI

Ancor ci asconda un velo arcano
All'empio ferro che ne minaccia.
Il giorno forse non è lontano
Che fra martiri, al mondo in faccia,
Per noi la prece, con labbro esangue,
Al Re de' cieli s'innalzerà:
E più del labbro, il nostro sangue
Del Dio vivente favellerà (I, 1).

Il dialogo tra i due amici si svolge nella seconda scena. In essa la dimensione onirica, che è fortemente presente nella tragedia, non appare, ma si presenterà in seguito. Le prime parole pronunciate da Polyeucte sono: «Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance / Qu'un homme doit donner à son extravagance, / Qui d'un amas confus des vapeurs de la nuit / Forme de vains objets que le réveil détruit.» (I, 1). In verità, il sogno iniziale di Pauline si rivelerà alla fine premonitore, come anche quello conclusivo di Polyeucte/Poliuto. Nel melodramma il protagonista rivela subito la gelosia che lo tormenta e poi esprime l'invocazione a Dio come fonte di pace per il suo animo turbato. L'amico Nearco, però, lo rassicura sul carattere affidabile della moglie e critica il comportamento del sacerdote pagano che, al contrario, ha fomentato dubbi in lui:

POLIUTO

³⁰⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, pp. 183-184.

Velen di gelosia
Mi rode il cor!...
NEARCO

Fia vero!...

POLIUTO
Dir la parola, intendere il pensiero
Mal può di quanto amor la mia consorte
Amava... ed amo... Di tristezza ingombra
Talor la vidi, e tacito le guance
Solcarle amaro pianto: a lei ne chiesi;
Con labbro incerto mendicò ragioni,
Che fur pretesti, ed a' sospiri il varco
Negò... ma tardi. Ah! quando
Giace nel sonno, ed io co' miei sospetti
Voglio, gemer la sento, e tronchi detti
Parlar d'amore!... A Callistene apersi
Il mio pensier geloso, e d'un rivale
Anch'ei sospetta.
NEARCO

Chi nomasti!... Ah! taci.

Dubbio tremendo fomentar! Ministro
D'un culto iniquo; ben costui le parti
Tutte ne adempie! – Di virtù severa
Speglio è la tua consorte, e corpo all'ombra
Tu dai. Calmati... cessa.
Il momento s' appressa,
Il momento solenne!
A Dio ti volgi, e quel soccorso implora,
Che invan giammai non fu richiesto.
POLIUTO

Io piego

La fronte nella polve... e gemo... e prego.
D'un'alma troppo fervida
Tempra buon Dio gli affetti...
Tu che lo puoi, tu dissipa
Gli orrendi miei sospetti...
Nel combattuto core
Discenda il tuo favore,
Nè più lo scuota un palpito
Che indegno sia di te.

NEARCO
Vieni, e ti guidi un angelo
Del suo delubro a piè (I, 2).

Nella terza scena compare Paolina. Cammarano dimostra una grande abilità nel rendere in nove versi sciolti (endecasillabi e settenari) sia il profilo del personaggio che un tratto essenziale dei cristiani. Paolina è terrorizzata dal luogo e dal nuovo culto, ma s'inoltra nel buio per amore dello sposo; ella non ha dimenticato il suo primo amore, che però lei ritiene morto, e direttamente alla «bieca» morte rivolge il suo biasimo con tono dolente e stizzito; i Cristiani sono coloro che «Dio si fero un uom». «L'aria di sortita di Paolina è preceduta da un lungo “a solo” di clarinetto tecnicamente arduo»,³⁰⁹ ma intenso e lirico per chi l'ascolta.

PAOLINA

³⁰⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 184.

Ove m'inoltro?... Qual tremendo speco!...
 Ah! vano il mio sospetto
 Non fu! Qui certo han loco
 I sanguinosi altari,
 E le vietate orribili adunanze
 Di lor, che Dio si fero un uom. Lo sposo
 Anch'egli dunque?... O morte
 Rapito m'hai l'amante, ora il consorte
 Bieca sogguardi!... Gente appressa!... (I, 3).

Nella quarta scena Paolina incontra Nearco e ha così la conferma definitiva dei suoi sospetti sul marito: «La santa / Religion degli avi / Osato avria disdir?». Sì, Poliuto è diventato cristiano, ed il pericolo che ne deriva è reso più grave dal fatto che «Una recente legge / Non più d'esilio, ma di pronta morte / I neòfiti coglie!». Rimasta nuovamente sola, Paolina non fugge, ma ascolta la musica e i canti provenienti dallo speco, ne soppesa le parole e si sente scossa da un fremito inatteso: improvvisamente cambia atteggiamento e giudizio riguardo a coloro che fino a pochi istanti prima riteneva i colpevoli seguaci di un culto vietato, dediti a «sanguinosi altari» e ad «orribili adunanze». Nuovamente, Cammarano dà prova di straordinaria abilità nel rendere credibile l'inizio di un'inattesa conversione, che si compirà pienamente nel finale dell'opera. Che si tratti di un intervento della grazia divina o del ricorso alla fede come fonte di conforto in una situazione dolorosa, non è chiaro né indispensabile esplicitarlo. Prescindendo da questioni teologiche, è interessante notare che il melodramma assume a questo punto una dimensione metateatrale, poiché è proprio il canto del soprano che mette in risalto la potenza della musica:

PREGHIERA GENERALE

Signor, le tue leggi prostrati adoriamo,
 Le sante tue leggi di pace, d'amor.
 Per noi, per le spose, pe' figli preghiamo,
 Pe' nostri nemici preghiamo, Signor.

PAOLINA

Un turbamento arcano
 Io provo!... – Al cor mi scende
 Quella preghiera!... – È forza,
 È forza ch'io m'atterri!... – Oh che mai sento!...
 Fin pe' nemici lor!... Divino accento!
 Di quai soavi lagrime
 Aspersa è la mia gota!...
 Qual mi ricerca l'anima
 Dolce potenza ignota!...
 Somiglia una speranza...
 L'umana gioia avanza...
 Par che dal ciglio infranto
 Mi cada un fosco vel!...
 Par che il devoto canto
 Ritrovi un eco in ciel! (I, 4).

L'ampia melodia dell'aria «Di quai soavi lagrime» (in versi settenari, con rime alternate e bacciate) esalta l'emozione del personaggio, «indugiando su parole chiave con passaggi arpeggiati e figure scalari»,³¹⁰ con l'accompagnamento dell'orchestra e, di quando in quando, del clarinetto. La forza del Cristianesimo è ampiamente celebrata da Paolina, ancor prima che da Poliuto. Subito dopo, giunge la notizia dell'arrivo di Severo e l'animo di lei è nuovamente scosso da un rigurgito improvviso di

³¹⁰ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 184.

passione, immediatamente messo a tacere dal sollecito intervento del senso del dovere. Il contrasto interiore è reso poeticamente dall'accostamento di termini appartenenti ad aree semantiche opposte (vive/spento, palpito/morte) e dalla sovrapposizione del giudizio morale sulla spontanea reazione emotiva («stolto giubilo», «condanna questi palpiti / il mio dover»). L'aria consta di due quartine di versi settenari, terminanti ciascuna con un ossitono; lo schema delle rime è ABBC DEEC. Musicalmente, l'«Allegro giusto» e i brillanti effetti vocali esprimono soprattutto l'esultanza interiore di Paolina e l'onda di sentimenti intensi che l'invade:

PAOLINA

(I suoi occhi sfavillano della più viva gioia, ma volgendosi a Poliuto cerca reprimersi.)

(Perchè di stolto giubilo

Mi balzi o cor nel petto?...

Vive l'amato oggetto,

Ma spento egli è per me!

Condanna questi palpiti

Il mio dover... la sorte...

Il palpito di morte

Meglio s'addice a te) (I, 5).

Le scene successive sono collettive e celebrative: arriva Severo e il popolo armeno l'accoglie festoso. Dapprima una marcia, poi un coro di benvenuto rendono solenne e vivace la situazione:

CORO

Plausi all'inclito Severo,

Lauri eterni alla sua chioma,

Egli è vita dell'impero,

Scudo e brando egli è di Roma.

Saggio in pace, e prode in guerra

Fra i mortali un Dio sembrò:

Ed ogni eco della terra

Del suo nome rimbombò! (I, 7).

L'aria di sortita di Severo «Di tua beltade immagine» dà tuttavia spazio alla sfera interiore del personaggio che, riverito pubblicamente, interiormente combatte una dura e dolente battaglia. La gloria ufficiale non è il suo obiettivo; il vero obiettivo del suo viaggio in Armenia è Paolina, sua amata. Dapprima egli è mosso da un'incontenibile speranza e dall'attesa dell'istante in cui lei gli riapparirà d'innanzi. Nella cabaletta emerge, invece, l'amara delusione conseguente alla notizia dell'avvenuto matrimonio tra Paolina e Poliuto. La contrapposizione tra la sfera individuale e quella sociale, tra l'ambito interiore e quello pubblico è fondamentale già nella prima tragedia di Cammarano (*Carlo Magno*) ed è apparsa anche in opere successive. Qui ritorna ed ha una notevole importanza per l'intera vicenda:

SEVERO

Decio, signor del mondo,

Popolo Armeno, a te m'invia: felice

Egli ti brama, ed a tal uopo ingiunto

M'ha d'estirpar l'iniqua

Sacrilega genia ribelle ai numi,

Che s'annida fra voi, come tra i fiori

Malvagia serpe. (In breve

Ti rivedrò, mia speme!... Il sen mi scuote

Un palpitare frequente!...

La tua dolce presenza il cor già sente!

Di tua beltade immagine
È questo Sol ch'io miro;
Piena è di te quest'aura,
Piena del tuo respiro...
Ah! tutto in queste arene
Parla contento e amor!
Celeste Iddio propizio
Chiuse la mia ferita,
Pur da te lunge, ahi misero!
Io non sentia la vita...
Dappresso a te, mio bene
Saprò che vivo ancor!) (I, 7).

SEVERO
(No, l'acciar non fu spietato
Che spargeva il sangue mio,
Ma il destino avverso e rio,
Che la vita mi serbò!
Ah! gioisci, o core ingrato,
Gel di morte in sen mi piomba...
Questo avanzo della tomba
Alla tomba io renderò.) (I, 8).

Infine, la voce di Severo s'unisce a quella degli altri personaggi in un finale primo di grande effetto. Le parole del coro «Saggio in pace, e prode in guerra [...] / Ei fu grande in pace e in guerra: / Fra i mortali un Dio sembrò!» esaltano il proconsole romano e richiamano alla mente quelle usate da Giustiniano per elogiare Belisario nell'opera che prende il nome da lui: «Tremendo in guerra, umano in pace, e sempre / Sei grande, o Belisario!» (I, 6).

Passando al secondo atto di *Poliuto*, c'è innanzitutto da ribadire la contrapposizione tra dimensione privata/intima e pubblica/ufficiale, che compare sin dall'ambientazione: le prime quattro scene si svolgono infatti nell'«atrio nelle case di Felice» e permettono a Severo e Paulina un colloquio diretto, le tre scene successive sono grandiose e ambientate nel tempio di Giove. L'incontro tra i due innamorati fu bersaglio di molte critiche da parte dei detrattori di Corneille, che giudicavano sconveniente per una sposa vedere a quattr'occhi l'uomo (precedentemente) amato. In realtà, sia nella tragedia che nel libretto, si tratta di un chiarimento necessario ai due per prendere coscienza della nuova realtà. La moralità di entrambi i personaggi prevale sulle loro passioni e, romanticamente, l'impossibilità di realizzare sulla terra un amore tendenzialmente infinito rappresenta un momentaneo dolore che evolverà in seguito - per Paulina - in amore infinito per Dio e - per Severo - in irrimediabile infelicità. Chi ha tramato per far sì che i due s'incontrino («Compiasi l'opra») è stato il perfido Callistene (quasi uno Jago *in nuce*), che ha provveduto anche a far sì che Poliuto assista alla scena in distanza ed inosservato. Inizialmente, il sacerdote pagano invita il proconsole a seguirlo nella casa di Felice e risponde alle sue domande, poi lo lascia solo. Severo cerca di scoprire da lui se Paulina è felicemente sposata e come è giunta al matrimonio. Si commuove al sapere che ella piange spesso e che «suo malgrado spinta / Fu dal paterno cenno / convinta dal padre a sposarsi». Complessivamente, la situazione tra i due e l'esclamazione di lui: «Sventurata è dunque! / Sventurata, non rea!...» ricordano *Roberto Devereux*: «È rea, ma sventurata!...» (I, 6). Nei primi istanti del reciproco avvicinarsi l'emozione è forte per entrambi e Cammarano si serve di un lessico tipicamente amoroso (sonetto petrarchesco CXXXIV: «Pace non trovo e non ho da far guerra / e temo, e spero; e ardo e sono un ghiaccio»...), con antitesi, iperboli, iterazioni, metafore, metonimie:

SEVERO

Gelo, ed avvampo!... (II, 6).

Odi... arresta... Invan presumi,
Dispietata, invan fuggirmi...
Varca il centro della terra,
Scendi al regno della morte,
Io ti seguo.

PAOLINA

(Eterna guerra
Mi farai tremenda sorte!...)

SEVERO

Tremi!

PAOLINA

(Un gel mi sta sul core!...) [...].
(Vorrei morir!) (II, 7).

Secondo Luca Zoppelli, il duetto tra Paolina e Severo è «uno dei momenti più intensi dell'arte donizettiana per l'atmosfera opprimente di rimpianto, di mestizia estrema e irredimibile che vi aleggia da un capo all'altro. Dopo un preludio meditativo, l'incontro fra gli amanti è caratterizzato dall'imbarazzo, dalla commozione».³¹¹ Il primo a dare sfogo alla sua amarezza è Severo, che si vede costretto a considerare un delirio quella speranza d'amore che aveva rappresentato la sua più grande gioia fino a poco prima. Paolina risponde tra sé, triste e quasi altrettanto disperata. Per poter resistere al dissidio interiore, ella invoca Dio e sembra già il Dio «pietoso» dei cristiani. Di nuovo, la determinazione di lei nel respingere colui che ama ricorda quella di Sara durante il colloquio notturno con Roberto Devereux: «Ah! parti, ah! vanne, ah! fuggimi... / Cedi alla sorte acerba... / A te la vita, e serba, / Serba l'onore a me» (I, 9):

SEVERO

Il più lieto de' viventi
Fui giungendo in queste arene!
Un olimpo di contenti
Io sperai dal nostro imene!...
La mia gioja è volta in pianto...
Gronda sangue il core infranto...
Fu delirio la mia speme!
D'egra mente un sogno fu!

PAOLINA

(Ei non vegga il pianto mio,
Le mie smanie non intenda...
Se pietoso in ciel v'è un Dio,
Da me stessa mi difenda.
Tutto, ah! tutto il primo ardore
Si ridesta nel mio core...
Io son donna, ed ha pur troppo
Un confine la virtù!) [...].

PAOLINA

Quest'alma è troppo debole
In così rio cimento!...
Fuggi... nol sai che perdere
Mi puote un sol momento?
Ah! d'un rimorso orribile
Non far ch'io sparga il pianto...
Lasciami, o crudo, gemere,

³¹¹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 368.

Ma di dolor soltanto...
 Pura, innocente lasciami
 Spirar lontan da te.
 SEVERO
 No, vivi, esulta, o barbara,
 Del tuo consorte a fianco...
 Disperdi, obblia d'un misero
 Il sovvenir pur anco...
 Non io, non io dimentico
 Sarò di te giammai:
 Fin che gli resta un palpito
 In questo cor vivrai...
 Sepolto, ignudo cenere
 Avvamperò per te (II, 2).

L'intenso duetto è seguito da un lungo monologo di Poliuto, altrettanto significativo poeticamente e psicologicamente. Egli rimane solo, sul fondo della scena. Ha intravisto una parte del colloquio ma non è riuscito a coglierne le parole. L'immaginazione si scatena in lui insieme alla gelosia, esplodendo in un intreccio di accuse, fantasie, minacce che ingigantiscono l'evento con un effetto a valanga. Ritorna il nome di Callistene e rappresenta - agli occhi del furioso marito - una conferma del tradimento, ma per i lettori/spettatori che conoscono la verità costituisce un'ulteriore prova di viltà. Il crescendo d'ira culmina in una minaccia di morte alla «coppia rea». Dopo di che, un bagliore di ragionevolezza ridà a Poliuto la coscienza di sé ed egli recupera il messaggio cristiano, riesce a pensare al perdono, ma solo per un istante. Infine trionfa il furore geloso. La psicologia del personaggio e il procedere impetuoso dei moti passionali sono abilmente delineati da Cammarano con versi di lunghezza variabile, talora in rima baciata o alternata ma per lo più sciolti, con frequenti metafore, con frasi brevi e terminanti in puntini di sospensione o punti esclamativi:

POLIUTO
 Veleno è l'aura ch'io respiro!... È fiamma
 Il sangue mio!... – L'indegna
 Qui l'invitò... Non mente
 No, Callistene... Io stesso, io vidi!... E un brando
 Un pugnàl non avea!... –
 Ma trema, o coppia rea...
 Morte ad entrambi!... Ove trascorro?... Il Giusto
 Perdonava i nemici
 Che fatto avean di lui sì crudo scempio!...
 Imitarne io promisi il grande esempio!
 Ah! non posso... egli era un Dio,
 Io son uom, son polve abietta,
 Fu macchiato l'onor mio!...
 Necessaria è la vendetta...
 Spargerà di sangue un rivo
 La mia destra punitrice...
 Sul codardo semivivo
 Ferir vo la traditrice,
 E strapparle il cor dal petto,
 Il perverso, infido cor...
 Ah! l'amai d'immenso affetto!...
 Ora immenso è il mio furor!... (II, 3).

Il sopraggiungere improvviso di un cristiano ad annunciare l'arresto di Nearco trasforma drasticamente la situazione: Poliuto abbandona i rancori terreni e innalza l'animo a Dio. Sia che si

tratti dell'imperscrutabile Grazia divina o di un concatenarsi di circostanze, l'esito volge ormai al martirio e alla santità:

POLIUTO

Ed io!...

(Resta un momento assorto ne' suoi pensieri, quindi si riscuote ad un tratto.)

Cessa fatal consiglio

Dell'ira... Il ciel mi schiude

La via che tragge a sè!...

M'infiamma una virtude

Che pria non era in me!...

Sfolgorò divino raggio,

Da' miei lumi è tolto un velo...

Voce santa come il cielo

Di perdono a me parlò!

Obbliato è già l'oltraggio,

Più vendetta il cor non chiede...

Dio quest'anima mi diede,

Pura a Dio la renderò (II, 4).

Al termine di questo poetico squarcio su un animo solitario ed in costante evoluzione, si passa ad una spettacolare scena corale, brulicante di «magistrati, guerrieri, popolo» e fortemente suggestiva. «Ambientata nel tempio di Giove, è una delle pagine maestre di Donizetti e sta al resto della sua produzione teatrale come la scena trionfale di *Aida* sta al resto della produzione teatrale di Verdi, e in realtà il brano donizettiano deve essere considerato come il diretto antecedente di quello verdiano».³¹² Musicalmente, inizia con un tremendo *fortissimo* e un coro maschile che intona all'unisono un inno più militare che religioso, traducendo così l'indicazione del libretto: «in tuono di fanatico zelo». Successivamente intervengono le voci femminili e infine una vibrante maledizione del gran sacerdote Callistene, alla quale segue un nuovo canto di tutti insieme. In effetti, la scena trasmette quel giudizio negativo sul paganesimo già anticipato da Cammarano nella premessa: «gli errori, e l'empietà» di tale religione vengono drammaticamente smascherati e la connivenza di potere politico e religioso assume l'aspetto di un sistema inesorabile e impietoso, ingiusto e violento, al quale si oppongono soltanto i martiri-eroi:

SACERDOTI (in tuono di fanatico zelo.)

Celeste un'aura

Pel tempio move!

Al sacrificio

Presiede Giove,

Che il giusto premia,

E l'empio atterra,

Che può dai cardini

Scuoter la terra,

Le stelle innumeri

Strappare al ciel! (II, 5).

Callistene oscilla tra toni minacciosi, arroganti ed ipocriti; pretende dal povero Nearco incatenato una confessione esplicita del nome del neofito da lui battezzato la notte precedente. Il prigioniero resiste con coraggio e convinzione, finché entra Poliuto e, audacemente, afferma d'essere lui stesso (in un momento che chiama inevitabilmente alla mente *Norma*):

³¹² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 186.

NEARCO

Ed io potrei
Tradire un mio fratello?
Bruttar di tanto eccesso
Potrei quest'alma?... Inorridisco! – Il sangue
Chiedimi, il sangue mio...
L'anima no, che l'anima è di Dio! [...].

POLIUTO

Quel neòfito
Da voi richiesto [...] Son io (II, 6).

Questo colpo di scena, ovvero quest'atto di eroismo di un individuo solo contro tutti, scatena un nuovo intervento corale, iniziato dal proconsole Severo, ma sostenuto da tutti i presenti, tranne Paolina che interiormente compie la sua scelta di conversione. Musicalmente, dopo un delicato intervento dell'oboe, si giunge al grande concertato «La sacrilega parola», su un tema già presente in *Maria de Rudenz*:

SEVERO, CALLISTENE, FELICE, SACERDOTI, POPOLO

La sacrilega parola
Nel delubro ancor rimbomba,
Ed il giorno non s'invola?
E la folgore non piomba?
Troncherà supplizio infame (A Poliuto.)
Di tua vita il nero stame!
Pena eterna fra gli estinti
È serbata, iniquo, a te!

PAOLINA

(Qual preghiera omai disciolgo?
Tutti irati son gli Dei!...
Nazareno, a te mi volgo;
S'egli è ver che nume sei,
Tu soccorri al mio consorte,
Tu lo scampa dalla morte...
E gridar m'udrà la terra
Che altro Dio non v'ha per me.) (II, 7).

Questo finale è particolarmente elogiato dai critici musicali. Luca Zoppelli afferma:

Il finale rappresenta con magistrale efficacia l'aspetto brutale dell'esibizione cerimoniale del regime ecclesiastico-imperiale, una vera scena di *grand opéra* nel senso pieno della sua pertinenza politica [...]. La prodigiosa affinità tematica fra questo coro e l'inizio del finale secondo di *Aida* («Gloria all'Egitto e ad Iside») non è certo casuale: a situazione simile (una brutale messa in scena di potenza politica e d'intolleranza religiosa) la memoria drammatico-musicale di Verdi deve aver reagito producendo il riferimento intertestuale.³¹³

A sua volta, Ashbrook scrive:

Dal punto di vista della potenza e della compattezza, questo finale supera in assoluto tutto quanto Donizetti aveva composto in precedenza. Egli si era liberato completamente di quel senso di “sottosviluppo” che affliggeva i grandi momenti delle sue opere negli anni Venti, essendo chiaramente pervenuto a controllare le risorse necessarie a completare in modo convincente una scena di grande formato, mantenendo l'equilibrio fra conflitto personale e opposizione pubblica. Con questa scena impose all'opera italiana una dimensione molto

³¹³ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 369.

più vasta e per questa ragione *Poliuto* può essere considerato come il primo anello della catena di grandi opere italiane che si estende attraverso gli anni sino all'*Otello* di Verdi.³¹⁴

Il terzo atto è ambientato dapprima nel bosco sacro, a lato del tempio di Giove (scene 1-2), poi nella prigione dove è rinchiuso Poliuto (scene 3, 4 e ultima). Inizia con «confuse voci popolari» che giungono fino al bosco: è il vociare del popolo che si prepara ad assistere allo spettacolo. Vedendo la folla ammassarsi, Callistene pensa a come ingannarla, pur di trarne vantaggio. Se l'intenzione di manipolare le masse è di per sé sgradevole a udirsi, essa appare ancora più deprecabile qui, poiché viene propugnata dalle autorità religiose. Cammarano riesce, ancora una volta, a rendere evidente l'immoralità dei sacerdoti pagani. Luca Zoppelli osserva acutamente che è «curioso che il distico più esplicito dal punto di vista politico («Ed agli occhi del mondo insensato / L'util nostro, util sembri del ciel») rinvii a un passo che Corneille aveva incluso nella versione originale di *Polyeucte* (1643) e poi eliminato, per prudenza politica, nella ristampa del 1661».³¹⁵ Forse l'idealista Nourrit aveva caldeggiato tale audacia:

CONFUSE VOCI POPOLARI

Vieni, vieni... – Al circo andiamo... –

Stringe il tempo!... – Su, corriamo... –

Di tai mostri sgombro il mondo,

Vendicato il ciel sarà!... –

Oh! spettacolo giocondo!...

Sangue a rivi scorrerà!... [...]

CALLISTENE

Cauti nel volgo

Disseminarci fia prudenza, e viva

Tener la brama, che già ferve in esso

Dell'imminente strage, onde prorompa,

Se vien deluso, in tutto il suo tremendo

Furor. La plebe un'arme

Vana è per sè, ma quando

La tratta il saggio, è formidabil brando! –

Alimento alla fiamma si porga,

Tal che incendio vorace ne sorga.

Il poter degli altari che langue

Col terrore afforziamo e col sangue:

Ed agli occhi del mondo insensato

L'util nostro, util sembri del ciel.

SACERDOTI

Ben t'avvisi! all'intento bramato

La vendetta de' Numi sia vel (III, 2).

Dopo le prime due scene brulicanti di persone, la terza riporta alla solitudine di Poliuto che, in prigione, s'è addormentato e ha una consolatoria visione della moglie beatificata e in ascesa verso il cielo. Nella tragedia di Corneille c'è un sogno premonitore all'inizio (I, 3) ed è di Pauline che, angosciata, assiste al ritorno glorioso di Severo, al suo rimprovero verso di lei che si è maritata, poi ad un'assemblea di cristiani ed infine al supplizio di Polyeucte. Nel melodramma questo sogno iniziale viene eliminato, ma nel finale ne compare uno di Poliuto (III, 3), del tutto proteso verso il Cristianesimo. Mentre attende l'esecuzione, ormai distaccato dalla vita terrena e proteso verso l'aldilà, egli s'appisola e la moglie gli appare: bellissima, pura anima avvolta di luce, sale al cielo, mentre Callistene precipita all'inferno. Il verso iniziale dell'aria di Poliuto rivela la fonte poetica

³¹⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 189.

³¹⁵ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 370.

ispiratrice: è una reminiscenza petrarchesca. L'ultimo sonetto del *Canzoniere* è infatti dedicato alla Madonna e rappresenta la preghiera di redenzione del poeta che, dopo la passione terrena per Laura, implora la Vergine di intercedere per lui, aiutandolo ad elevarsi alla dimensione tutta spirituale dell'amore divino. L'inizio della lunga canzone è:

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.³¹⁶

Più sintetici, ma simili ed altrettanto intensi, sono i versi di Cammarano, che Donizetti ha reso toccanti con un'ispirata melodia, ampia e lenta, che unisce mestizia e dolcezza:

Bella, e di sol vestita,
Qual puro incenso dagli altari, al cielo
Salia la sposa, e il ciel schiudeasi, e voce
N'uscita soave alla virtude onore!
Con subito fragore
L'inferno spalancato
Predava intanto orribil mostro, ed era...
Callistene! – Fu questo
Del Signore un avviso? Ed innocente
Ella saria?... Chi giunge! (III, 3).

Chi giunge è proprio Paolina e il dialogo tra i due sposi rende il sogno realtà, cioè volge ad una dimensione trascendente la loro passione amorosa. Il testo del libretto presenta già gli echi reciproci e i costanti rimandi tra le parole dei due personaggi: dapprima lei invita lui a tornare alla religione degli avi, ma lui ribadisce con convinzione i nuovi principi in cui crede; infine è lei che si converte e, per dimostrare la sua determinazione nell'avviarsi al martirio, ripete le precedenti parole di lui. Il duetto costruito da Donizetti è toccante e rende ancor meglio la sovrapposizione dei ruoli, nonché gli intrecci di due voci che proiettano due anime verso la beatitudine spirituale prospettata dalla fede:

POLIUTO
Lasciando la terra il giusto non muore;
Nel cielo rinasce a vita migliore. – [...].
PAOLINA
Pietà d' un affanno
Che m'apre l'avello... [...].
POLIUTO
È lampo fugace la gioja mortale,
Ma sede l'Empiro d'eterna esultanza.
PAOLINA
Pensasti agli orrori del punto fatale?
POLIUTO
Iddio con la fede ci dà la costanza.
PAOLINA
Coraggio inaudito! – Un fulgido lume
Sul ciglio mi striscia e l'ombre dirada!...
Spirarti que' sensi non puote che un Nume!... –
Lo credo... Lo adoro... – Al circo si vada.

³¹⁶ FRANCESCO PETRARCA, *Vergine bella, che di sol vestita*, in *Canzoniere*, Firenze, Barbera, 1896, p. 511.

POLIUTO
 Che parli!... Oseresti?...

PAOLINA
 Sfidar la tua sorte.

POLIUTO
 Un orrido gelo mi piomba sul core!...
 A sposo che t'ama puoi chieder la morte?

PAOLINA
 Il giusto rinasce a vita migliore.

POLIUTO
 La terra i suoi beni ancora t'appresta.

PAOLINA
 È sede l'Empiro d'eterna esultanza.

POLIUTO
 Non temi lo strazio dell'ora funesta?

PAOLINA
 Iddio con la fede ci dà la costanza (III, 4).

Il finale ultimo dell'opera esalta l'amore cristiano dei due sposi, uniti nell'affrontare il martirio, quasi rapiti in estasi con «il suon dell'arpe angeliche». «In Corneille la risoluzione di Pauline di seguire lo sposo è chiaramente fondata su una forma di compimento eroico del dovere coniugale: su di essa s'innesta un'improvvisa illuminazione divina. In *Poliuto* invece la trasformazione è preparata già nel primo atto, quando Paolina si commuove all'ascolto del canto dei riti cristiani; prosegue nel concertato del finale secondo, dove la sua preghiera si rivolge già al misterioso "Nazareno" in cui crede Poliuto; e si compie nel duetto con lo sposo, poco prima della fine».³¹⁷

A 2 (Rapiti in estasi divina.)
 Il suon dell'arpe angeliche
 Intorno a me già sento!...
 La luce io veggo splendere
 Di cento Soli e cento!...
 Di me non ho che l'anima!...
 Già son del Nume a piè!...
 Eternamente vivere
 M'è dato in Ciel con te! (III, 4).

«A metà dell'Ottocento questa era una delle melodie donizettiane più conosciute. Nei contorni, tonalità e accompagnamento, essa prelude alla *Forza del destino* e al "Tua grazia, o Dio" di Leonora nella sezione finale del suo duetto col Padre Guardiano».³¹⁸ Ma, rimanendo nell'ambito della seconda metà dell'Ottocento, si potrebbe aggiungere che, oltre alla *Forza del destino* e all'*Aida* di Verdi, anche il finale di *Andrea Chenier* (1896) ricorda questo di *Poliuto*, sia per il «Son io!» cantato da entrambi i personaggi, sia per la comune scelta eroica del «Viva la morte insieme!», sebbene l'opera di Umberto Giordano si svolga in un contesto del tutto laico. Invece, volgendo lo sguardo all'indietro, cioè agli immediati precedenti, il finale sacrificale e la tematica religiosa rimandano a *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini, ma anche al *grand opéra Les Huguenots* (1836) di Giacomo Meyerbeer, che è stato peraltro un acclamato successo di Adolphe Nourrit a Parigi. Infine, un'ultima considerazione in riferimento al finale di *Polyeucte* di Corneille. Nella quarta scena dell'atto quinto, Felix parla con il suo confidente Albin e, cercando di giustificare il suo operato, si paragona a Bruto e Manlio:

³¹⁷ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 365.

³¹⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 190.

ALBIN

Vous maudirez peut-être un jour cette victoire.
Qui tient je ne sais quoi d'une action trop noire,
Indigne de Félix, indigne d'un Romain,
Répandant votre sang par votre propre main.

FELIX

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie ;
Mais leur gloire en a crû, loin d'en être affoiblie (V, 4).

Nel finale della tragedia, tuttavia, Felix cambia atteggiamento e, come già sua figlia Pauline, si converte anche lui al cristianesimo. Severo n'è commosso e pronuncia un inno alla tolleranza che anticipa l'ideale volteriano:

SEVERE

Qui ne seroit touché d'un si tendre spectacle ?
De pareils changements ne vont point sans miracle.
Sans doute vos chrétiens, qu'on persécute en vain,
Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain :
Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance :
Se relever plus forts, plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.
Je les aimai toujours, quoi qu'on m'en ait pu dire ;
Je n'en vois point mourir que mon cœur n'en soupire ;
Et peut-être qu'un jour je les connoîtrai mieux.
J'approuve cependant que chacun ait ses Dieux,
Qu'il les serve à sa mode, et sans peur de la peine.
Si vous êtes chrétien, ne craignez plus ma haine ;
Je les aime, Félix, et de leur protecteur
Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.
Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque ;
Servez bien votre Dieu, servez notre monarque (V, 6).

Cammarano elimina sia la riflessione di Felice, sia la citazione dei due consoli romani (tradizionali modelli di virtù civica e repubblicana, quindi innominabili a Napoli - come già era successo nel 1835 nel passaggio dalla tragedia di *La Motte* al libretto di *Ines de Castro* -), sia la conversione finale del governatore e l'inno alla tolleranza di Severo. Quest'ultimo, però, pronuncia parole che lasciano intuire un cambiamento anche in lui, poiché confessa d'amare più «la donna rea» che «Giove crudel»:

SEVERO

(Nell'estrema disperazione.)
Giove crudel, famelico
Di sangue e di vendetta,
Ancor vi son colpevoli...
Punirli a te s'aspetta...
La donna rea, sacrilega
Adoro più di te...
Se giusto sei, la folgore
Vibra dal ciel su me (III, s.u.).

Alla fine, egli «snuda il brando per trucidarsi», ma le guardie lo disarmano. Felice, invece, non compare nemmeno nel finale ed è lo stesso Severo ad esortare Paolina di non far morire il padre di dolore. Certamente, il tema del contrasto tra i doveri da uomo politico e gli affetti da padre era molto caro a Cammarano, che l'aveva già trattato in *Carlo Magno*, in *Ines de Castro* e nell'*Assedio di*

Calais. Probabilmente, sebbene fosse importante nella tragedia di Corneille, di comune accordo con Nourrit e Donizetti ha rinunciato ad una rielaborazione:

Assistiamo così a un processo decisivo nella trasformazione del dramma musicale romantico: l'aguzzino non è un tiranno che agisce per crudeltà innata, ma il semplice strumento di un meccanismo di controllo politico-ideologico. Le vere forze negative del libretto sono la casta sacerdotale, che consapevolmente manipola le masse facendo credere loro di agire per conto del cielo, e il potere imperiale che la sostiene [...]. Nel comporre l'opera Donizetti fu preso dall'inquietudine che gli aspetti grandiosi risultassero eccessivi e schiacciassero la dimensione affettiva individuale [...]; alla fine, proprio l'interdipendenza dei due momenti farà di *Poliuto* un capolavoro.³¹⁹

Paradossalmente, per tale capolavoro Donizetti si trova costretto a rivolgersi al suo avvocato Aniello Benevento: «Parmi che andremo in lite [...] Se è valevole la loro lettera del 12 Agosto più di tutto dove si annunzia la proibizione di *Poliuto*, e restano a danno mio tutti li giorni perduti nel proporre altre opere come vedi dalla lettera del Barbaja d'oggi, allora lasciami lettera a copiare dove io risponda categoricamente». ³²⁰ Seguono giorni e mesi turbolenti per il compositore, ma inizia anche il glorioso periodo parigino:

Non certo la più trascurabile fra le attrattive di Parigi era il fatto che lì i censori non avessero scrupoli quando si trattava di permettere la rappresentazione di vite di santi, regicidi e congiure o di qualsiasi altra forma che la morte può assumere nelle trame d'opera per essere mostrata sulla scena.

Parigi naturalmente attirava Donizetti non soltanto perché la censura francese era più di manica larga. Era il prestigio, che poteva derivargli da un successo a Parigi, a coronamento della sua carriera di compositore, il principale richiamo. E, da un punto di vista squisitamente pratico, non disdegnava la prospettiva [...] di più pingui compensi e di più favorevoli rapporti con gli editori. Né perdeva di vista l'aspetto della più ampia protezione accordata alla proprietà musicale rispetto all'Italia, dove per più di un decennio aveva dovuto lamentare sia la perdita di profitti che le manomissioni della sua musica ad opera di editori pirati.

La strada che conduceva Donizetti a Parigi era stata minuziosamente preparata da almeno tre anni [...]. Arrivò a Parigi il 21 ottobre 1838 [...]. Ben presto si trovò impegnato con le prove di *Roberto Devereux* al Théâtre-Italien. Più importante ancora fu la rapida intesa con Duponchel sulla scelta di *Poliuto* ampliato, in versione francese, come suo primo melodramma da dare all'Opéra. Scribe avrebbe provveduto a riscrivere in francese il libretto di Cammarano, portando gli atti da tre a quattro e modificando le motivazioni dell'intreccio in modo da renderlo più conforme al modello di Corneille.³²¹

Il 23 aprile 1840 Donizetti riceve un'incoraggiante comunicazione dal Secrétariat des Commandements de la Reine (Maria Amalia di Borbone-Napoli, moglie di Luigi Filippo: «Monsieur, j'ai eu l'honneur de soumettre à la Reine la demande eque vous m'avez confiée pour S. M.. C'est un grand plaisir pour moi de vous prevenir que la Reine accepte la dédicace de votre partition des *Martyrs*».³²² Il nuovo libretto predisposto da Scribe amplia e traduce l'ottimo lavoro di Cammarano, includendo termini specifici come «battesimo» e «martirio» (impresentabili ai censori napoletani) ed eliminando la tematica della gelosia. «Un cultore dei valori del melodramma romantico preferirà il *Poliuto*; un mistico apprezzerà di più *Les Martyrs*».³²³

Se *Poliuto* presenta i «valori del melodramma romantico», il merito va certamente a Donizetti per «la capacità di rendere musicalmente coerente e credibile una trama intensamente drammatica con

³¹⁹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, pp. 365-366.

³²⁰ Lettera n. 311 di Donizetti all'avv. Aniello Benevento del 25 agosto 1838, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 486.

³²¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, pp. 122, 123 e 127.

³²² Lettera n. 337 di Donizetti a Tommaso Persico del 9 maggio 1840, nota 1, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 513.

³²³ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 197.

inevitabile scioglimento tragico»,³²⁴ ma altrettanto meritevole è Cammarano per l'eleganza con cui ha saputo tessere in un melodramma storico le molteplici sfumature della lirica romantica: le forti passioni, la solitudine del protagonista, l'eroismo, l'amore vissuto come "streben", cioè come anelito verso l'infinito, il superamento della dimensione individuale e temporale mediante una proiezione verso la trascendenza della fede e dell'eternità. I poeti, i letterati e i filosofi che hanno scritto pagine significative al riguardo sono tanti e possono aver ispirato l'appassionato lettore partenopeo. Tuttavia, il libretto di *Poliuto* pare un'originale ideazione melodrammatica del canto leopardiano *Amore e Morte*, artisticamente rivisitato in un'ottica non più laica ma cristiana e coerentemente con i consolidati principi manzoniani:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
 ingenerò la sorte [...].
 Nè cor fu mai più saggio
 che percosso d'amor, nè mai più forte
 sprezzò l'infausta vita,
 nè per altro signore
 come per questo a perigliar fu pronto:
 ch'ove tu porgi aita,
 Amor, nasce il coraggio,
 o sì ridesta; e sapiente in opre,
 non in pensiero invan, siccome suole,
 divien l'umana prole.³²⁵

Nelle anime di Paolina e di Poliuto risuonano le più possenti voci dei protagonisti del Romanticismo italiano, oltre che gli echi dei romantici d'Oltralpe:

4.14 Maria di Rohan: «a morire incominciai / nell'udirli altrui consorte»

Dopo aver lasciato Napoli, nel 1839, Donizetti raggiunge un successo strepitoso a Parigi. Di conseguenza, i principali teatri europei lo richiedono e la corte viennese gli offre «il posto che avevano Krommer anticamente, Mozart, Kotzeluch [sic], etc., cioè Maestro della Camera di S. M. l'Imperatore». ³²⁶ Pur tra tanti onori, egli non dimentica Cammarano. Più volte gli propone nuove collaborazioni. Da Vienna, il 15 maggio 1842, scrive al maestro Dolci: «Io non posso che ringraziare atteso che per l'anno venturo in Napoli, la Direzione mi ha ella stessa imposto Cammarano»; ³²⁷ a Tommaso Persico, il 6 giugno 1842: «Dimmi se Salvatore ha pensato a qualche soggetto per me»; ³²⁸ ad Antonio Vasselli, il 25 luglio 1842: «Volevo Cammarano», ³²⁹ ma non raggiunge l'accordo con l'impresario Moriani e rinuncia al contratto; sempre ad Antonio, il 30 gennaio 1843: «Affretto il libro di *sor* Cammarano». ³³⁰

³²⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 251.

³²⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Amore e Morte*, in *Canti*, p. 127.

³²⁶ Lettera n. 428 di Donizetti al maestro Antonio Dolci del 16 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 616.

³²⁷ Lettera n. 415 di Donizetti al maestro Antonio Dolci del 15 maggio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 602.

³²⁸ Lettera n. 426 di Donizetti a Tommaso Persico del 6 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 614.

³²⁹ Lettera n. 435 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 25 luglio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 622.

³³⁰ Lettera n. 470 di Donizetti a Vasselli del 30 gennaio 1843, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 652.

Nel novembre del 1842, dovendo far fronte ad un intralcio improvviso, non si scoraggia, ripensa ad un antico progetto e, fortemente ispirato, lo realizza in tempi record, musicando un libretto che Salvatore ha predisposto due anni prima per Giuseppe Lillo, ovvero *Il conte di Chalais*:

Dell'opera di Vienna ero già alla metà quando mi si scrive che si dà altra opera adesso sopra lo stesso soggetto... Senza scoraggiarmi, scrivo a Milano, fo venire un libro già fatto da Cammarano a Napoli con musica di nessun successo, e comparirò in Vienna con due opere, affinché se quella che si vuol dare adesso in tedesco non avesse a piacere, io posso lasciar loro la scelta: non vi sarà penuria d'opere in simil guisa. Dopo, torno a Napoli per un'altra e corro subito a Parigi per un'altra all'opera comica. - È strana è vero simile esistenza? Ma sai tu che in ventiquattr'ore ho fatto due atti (non strumentati veh!)? Quando il soggetto piace, il core parla, la testa vola, la mano scrive...³³¹

Donizetti cambia il titolo del libretto di Cammarano in *Maria di Rohan*, il nome della protagonista femminile. Per risalire alle origini della vicenda presentata in quest'opera, bisogna retrocedere in ambito teatrale al 1832 e storicamente all'inizio del XVII secolo.

Nel 1626, durante il regno di Luigi XIII, il conte di Chalais, Henri de Talleyrand-Périgord, organizza una cospirazione insieme a Marie de Rohan-Montbazon, duchessa di Chevreuse. I nobili francesi sono ostili al ministro Richelieu, che intende ridimensionare i poteri dell'aristocrazia a beneficio dell'autorità regia. La duchessa di Chevreuse si assicura l'appoggio del conte di Chalais e si associa con alcuni principi e con il fratello del sovrano - Gastone - per eliminare il cardinale ed eventualmente anche il re. Ben presto, i dissidi personali rendono vani tali accordi: Gastone confessa il suo misfatto e denuncia i complici. Il conte di Chalais, che non appartiene ad una famiglia di prestigio tale da garantirgli l'immunità, viene giudicato a Nantes e condannato alla decapitazione. La sua esecuzione è eseguita il 19 agosto 1626. Successivamente, il prestigio di Richelieu aumenta e Luigi XIII si riconcilia con suo fratello Gastone, duca d'Orleans.

Nel 1832, va in scena al Théâtre National du Vaudeville il «drame mêlé de couplets» *Un duel sous le cardinal de Richelieu* di Lockroy e Badon, che ottiene un grande successo. Durante il soggiorno parigino del 1834-35, Vincenzo Bellini assiste alla commedia e, in una lettera all'amico Florimo,³³² accenna alla possibilità di crearne un'opera lirica, ma il 23 settembre 1835 muore.

Il 12 marzo 1835 debutta a Parigi *Marino Faliero* e Donizetti, recatosi nella capitale francese per curarne l'allestimento, viene a conoscenza sia del dramma che delle intenzioni belliniane. Nel 1837, dovendo presentare a Venezia una nuova opera, egli propone a Cammarano il testo di Lockroy e Badon e il 19 settembre scrive ad Antonio Vasselli: «Ho scelto *Un duel sous le cardinal Richelieu*. È dramma di effetto, e specialmente ci vedo buffo e tragico, cosa che m'importa moltissimo per Ronconi e per la Ungher [sic]». ³³³ Il 30 settembre, però, comunica al cognato: «Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e ieri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto, né so quale». ³³⁴ Probabilmente, le difficoltà intraviste dal librettista riguardano i rischi di censura.

Il nuovo soggetto scelto per Venezia è *Maria de Rudenz*, ma l'odissea del *Duel* prosegue. Nell'agosto 1839 va in scena al Teatro alla Scala di Milano il melodramma *Un duello sotto Richelieu* con musica di Federico Ricci e libretto anonimo, ma attribuibile a Francesco dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti e Antonio Somma. L'opera non convince il pubblico e «il titolo è eseguito solo quattro volte a Milano

³³¹ Lettera n. 455 di Donizetti al maestro Antonio Dolci del 27 novembre 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, pp. 638-639.

³³² Cfr. la lettera n. 200 di Bellini a Francesco Florimo del 21 novembre 1834, in VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, a cura di LUISA CAMBI, Verona, Mondadori, 1943, p. 478.

³³³ Lettera n. 262 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 19 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 448.

³³⁴ Lettera n. 266 di Donizetti a Vasselli del 30 settembre 1837, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 451.

e non viene mai più ripreso altrove». ³³⁵ Nel novembre 1839 debutta al Teatro di San Carlo *Il conte di Chalais*, melodramma tragico in tre atti con musica di Giuseppe Lillo e libretto di Salvatore Cammarano. Sebbene il titolo sia cambiato, la fonte è sempre quella di Lockroy e Badon. Nel frattempo, Donizetti continua a pensare al soggetto e nel giugno 1840 lo propone all'impresario romano Vincenzo Jacovacci: «Quanto al poema, mi fu detto che un buon Poema di Cammarano ebbe poco esito per causa della musica del M.^o Lillo. Se ciò è vero, voi potete far venire il poema, sommetterlo alla Revisione, dir se vi piace, e se lo trovate adatto alla vostra compagnia, e così dopo ciò passarlo a me». ³³⁶ Di nuovo, però, il progetto non viene realizzato. Nel 1841 Giovanni Pacini propone il soggetto alla direzione del Teatro La Fenice di Venezia, ma il presidente Mocenigo si rifiuta d'allearlo. Nell'autunno 1842 Donizetti si fa spedire da Napoli il libretto di Cammarano e compone in otto giorni la partitura essenziale ma non strumentata dell'opera. Il 5 giugno 1843 *Maria di Rohan*, melodramma tragico di Salvatore Cammarano e Gaetano Donizetti, trionfa al Theater am Kärntnertor di Vienna. L'entusiasmo del pubblico e della corte viennese è straordinario. Con l'abituale ironia, il compositore ne dà notizia al cognato:

Col massimo dolore debbo annunziarti che ieri sera, 5 giugno, ho dato la *Maria di Rohan* con la Tadolini, Ronconi e Guasco. Tutto il talento non è bastato a salvarmi da un mare di ... applausi. Chiamate ad ogni atto... Insomma, fiasco completo, coi fiocchi! Tutto bene, tutto, tutto. Scrivilo a Napoli; scrivilo a tua moglie e figlia, a tutta la casa e amici. Tutta la famiglia imperiale venne espressamente dalla campagna, restò fin dopo finita l'opera, per ... fischiare. E vedrete stasera come anderà... che sinfonia, sor Toto! ³³⁷

In Italia, *Maria di Rohan* va in scena per la prima volta nel 1844, il 1° maggio al Teatro Ducale di Parma e l'11 novembre al Teatro di San Carlo, in versioni lievemente riadattate.

Essendo piuttosto numerosi i letterati e gli artisti che si sono ispirati alla duchessa Marie de Rohan-Montbazon per creare le loro opere, sorge spontanea la domanda su perché proprio lei. Certamente si tratta di una donna di forte carisma, protagonista della scena politica francese nel XVII secolo e strenua oppositrice del nascente assolutismo monarchico. Nobildonna di corte, è una cospiratrice impavida contro i personaggi più potenti dell'epoca: Richelieu, Mazzarino e Luigi XIII. Più volte è costretta all'esilio, ma riesce sempre a farsi riabilitare. Sposatasi e rimasta vedova per due volte (dal 1617 al 1621 con Carlo d'Albert, duca di Luynes; dal 1622 al 1657 con Claudio di Lorena, duca di Chevreuse), le sono stati attribuiti diversi amanti, con alcuni dei quali avrebbe condiviso gli ideali politici ribelli. L'intreccio di passione amorosa e impegno civile è un tema ricorrente nella letteratura e nei melodrammi romantici, che spesso assume i toni della critica al potere politico costituito e pare un invito alla lotta contro la tirannia. Nel caso della nobildonna Maria de Rohan questo elemento probabilmente è stato determinante, anche se, confrontando i profili della duchessa che emergono nelle varie opere teatrali con quelli delineati nelle biografie storicamente attendibili, si colgono notevoli differenze. Certamente, la vita di una duchessa che diventa dapprima confidente della regina Anna d'Austria, poi promotrice di congiure contro il re e il suo entourage, è un ottimo stimolo per mettere in scena la corruzione di un sistema di potere soggetto a drastici cambi di alleanze e a precari giochi d'equilibrio. I letterati e i drammaturghi, rappresentando le manipolazioni della corte di Luigi XIII, sollecitano a riflettere sulle opprimenti situazioni delle monarchie a loro contemporanee. Del resto, anche Manzoni ambienta nel Seicento i *Promessi Sposi*, contribuendo al riscatto civile dell'Italia ottocentesca. A loro volta, Cammarano e Donizetti hanno descritto nel 1837, in *Roberto*

³³⁵ CAMILLO FAVERZANI, *Tre o quattro duelli ai tempi di Richelieu*, in *Il tradimento di Leporello, Libretti italiani e dintorni*, pp. 375-376.

³³⁶ Lettera n. 339 di Donizetti a Vincenzo Jacovacci del 7 giugno 1840, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 516.

³³⁷ Lettera n. 486 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 6 giugno 1843, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 667.

Devereux, la vita di corte all'epoca della regina Elisabetta come una lotta di tutti contro tutti, tra spie sobillatrici e ingiustizie subdolamente perseguite.

Inoltre, un ulteriore elemento di modernità nelle vicende riguardanti la corte francese seicentesca riguarda le ingerenze del potere ecclesiastico nella gestione degli affari di stato. Luigi XIII diventa re a seguito dell'assassinio del padre Enrico IV, quando non ha ancora compiuto nove anni. Per alcuni anni rimane sotto la tutela legale della madre Maria de' Medici, poi il quattordicenne Luigi XIII viene incoronato ufficialmente. Il suo regno rimane tuttavia dominato dalla personalità del cardinale Richelieu che, vescovo cattolico e grande politico, diventa primo ministro e, con abilità, riesce a limitare il potere dei nobili, a contenere le rivendicazioni dei protestanti e a rafforzare la monarchia assolutistica francese. Nel *Don Carlos* di Méry, Du Locle e Verdi, il re di Spagna Filippo II ha un lungo colloquio con il Grande Inquisitore, al termine del quale egli conclude tra sé, amareggiato: «Dunque il trono piegar / dovrà sempre all'altar!» (III, 2).³³⁸ Il *Don Carlos* va in scena per la prima volta nel 1867, cioè ventiquattr'anni dopo la prima rappresentazione di *Maria di Rohan*. Il quadro politico dell'Europa è fortemente cambiato, ma le interferenze tra potere politico e religioso sono sempre decisive. Nel periodo storico di Richelieu hanno fine le guerre di religione ed ha inizio l'epoca della grande politica. Sia nel libretto di Cammarano che nel dramma di Lockroy il personaggio del cardinale non compare mai in scena, ma la sua presenza aleggia costantemente sui destini di tutti gli altri, determinandone le vittorie, le sconfitte e persino la morte. Acutamente, Luca Zoppelli osserva:

Il tutto è opera del potere sinistro e misterioso di Richelieu, il cui solo nome, come in un incubo totalitario, terrorizza l'intera corte, e che in scena non compare mai [...]. Come animali in trappola, i personaggi si divorano a vicenda, tentano inutilmente di scappare [...]. Stritolati, evocano il destino [...], ma questo non è il destino della tradizione tragica, fondato sulla loro natura morale, né di un destino di ordine metafisico: si tratta [...] di un potere totalitario, annidato nei meccanismi insondabili ed efficientissimi dello stato. Durante il celebre incontro con Goethe dell'ottobre 1808, a Erfurt, Napoleone aveva deprecato che gli autori drammatici insistessero a occuparsi del destino (metafisico): «le destin, c'est la politique».³³⁹

Come sempre, Cammarano riduce gli elementi di critica politica rispetto al dramma teatrale originario. *Un duel sous le cardinal de Richelieu* inizia con Chalais che discute con Aubry, suo segretario, sulla situazione a corte: il primo ministro è ammalato, non riceve visite da commissari del Re, ma trama con la regina per evitare di essere deposto. Poco dopo giunge Maria e, parlando a quattr'occhi con lei, Chalais afferma: «Les insensés ! Ils ne savent pas ce que c'est que de passer sa vie avec un roi faible, triste, ombrageux ; d'écouter ses caprices ; de partager son ennui» (I, 3).³⁴⁰ Nel libretto queste parole - impresentabili ai censori borbonici - scompaiono del tutto, come quelle pronunciate poco più avanti da un altro uomo di corte: «Il se trame quelque chose contre le cardinal, et ce bal donné ici à l'improviste m'a tout l'air d'une fête en réjouissance de sa chute» (I, 7).

Tuttavia, l'intera vicenda di *Maria di Rohan* assume significato proprio a partire da una nuova legge introdotta da Richelieu. Siccome in Francia nel Seicento si ricorreva spessissimo ai duelli, per limitare questa violenta moda, egli aveva emanato un provvedimento in base al quale chi sopravviveva a un duello veniva punito con la condanna a morte. All'inizio dell'opera, Maria chiede aiuto al principe di Chalais per salvare Chevreuse, che è in attesa d'essere giustiziato poiché ha ucciso in duello «il truce nepote del ministro», che lo aveva provocato per futili motivi. Nel seguito della storia, Richelieu è la causa diretta o indiretta di buona parte degli eventi. Nella quinta scena, diversi cavalieri s'incontrano a corte e tra loro compare anche Fiesque, che osa presentarsi nella reggia pur essendo stato padrino di Chevreuse «nell'infausto duello»: egli si mostra tranquillo perché sa che «l'offeso ministro» è

³³⁸ JOSEPH MÉRY, CAMILLE DU LOCLE e GIUSEPPE VERDI, *Don Carlo*, Milano, Ricordi, 1968, p. 45.

³³⁹ LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 460.

³⁴⁰ LOCKROY-EDMOND BADON, *Un duel sous le cardinal de Richelieu*, Berlin, Schlesinger, 1834, p. 4.

ormai impotente e sta per essere destituito; ed è proprio l'euforia per tale deposizione ad indurre il vanesio Gondì a raccontare una delle sue innumerevoli avventure amorose. Pochi giorni prima ha corteggiato invano Maria di Rohan e una sera l'ha vista recarsi da Richelieu, che evidentemente è suo amante. Chalais, che da tempo è innamorato della duchessa, non permette tale offesa e lancia a Gondì una sfida a duello. Subito dopo arriva Chevreuse che, esultante per essere stato liberato e per aver appreso la notizia della sconfitta del primo ministro, annuncia a tutti che Maria è sua moglie già da un anno e che l'ha sposata segretamente per non incorrere nell'opposizione di... Richelieu, intenzionato a darla in sposa a suo nipote. Molti avvenimenti futuri sono conseguenti al mutato destino del cardinale, perfino il tragico epilogo. Chevreuse, infatti, uccide per gelosia Chalais, dopo che il riabilitato ministro gli ha fatto pervenire una lettera sequestrata nello studio di Chalais e scritta da costui per Maria nel presentimento della morte. Secondo la legge, Chevreuse - duellante sopravvissuto (per la terza volta!) - dovrebbe essere condannato a morte, invece egli afferma che Chalais si è suicidato («Del carnefice / Onde evitar la mano, / Egli s'uccise», traduzione fedele del testo originario: «Il vient de se tuer pour vous échapper») e così si sottrae nuovamente alla legge sui duelli introdotta da Richelieu.

Oltre alla valenza politica, la figura di Maria di Rohan offre agli artisti romantici un'ulteriore occasione per declinare il tema dell'intreccio amore-morte. Nella realtà storica il conte di Chalais viene giustiziato come responsabile della cospirazione che porta il suo nome, ma che è ordita da diversi nobili. A Chalais manca l'immunità di cui godono i membri delle famiglie aristocratiche influenti ed è soprattutto questa la causa della sua condanna capitale. Come nel caso di *Roberto Devereux*, Cammarano e Donizetti accentuano l'aspetto passionale del rapporto tra i due protagonisti. La duchessa, che storicamente viene ricordata come una cortigiana affascinante, seducente e volitiva, nel libretto appare come un'eroina romantica: innamorata d'un uomo che ricambia il suo amore, ma che non può sposare, è costretta dalla famiglia ad un matrimonio indesiderato, è formalmente fedele al suo sposo, ma interiormente costante nel suo primo amore. Chalais assume ancora di più i caratteri dell'eroe romantico: solo contro tutti, vittima della sorte avversa, è irremovibile nel suo amore e sente avvicinarsi la morte sin dal momento in cui apprende che Maria s'è sposata. La malinconica aria ch'egli intona nella sesta scena del secondo atto lo esprime esplicitamente:

CHALAIS
A morire incominciai
Nell'udirti altrui consorte!
Lascia, o donna, lascia omai
Che si compia la mia sorte...
Deh! talvolta a gemer vieni
Sulla tomba che m'accoglie...
E le gelide mie spoglie
Sentiranno e vita e amor (II, 6).

Maria, che nella versione viennese non ammette esplicitamente a Chalais che lo ama, nelle versioni successive gli confida di essere innamorata di lui, ma di non poter venir meno ai doveri di moglie: intento virtuoso e letterariamente convincente, ma poco confacente all'effettivo personaggio storico. Nel finale del secondo atto ella implora il conte di fuggire per salvare la vita, ma rimane inascoltata.

MARIA
Per l'amor che t'inspirai,
Per la mesta genitrice,
Va, t'invola, cedi omai
Al terror d'un'infelice.
Un rimorso a me risparmi,

Te ne prego ai tuoi ginocchi...
Deh! pietà di me ti tocchi,
Deh! ti mova il mio dolor (II, 6).

Il binomio amore-morte è molto frequente nell'intero libretto e si presenta più volte nei pensieri o nei timori dei personaggi. Inoltre, sullo sfondo dell'intera vicenda c'è costantemente la madre morente di Chalais, come emerge nell'aria d'inizio del secondo atto e, poco dopo, nella supplica di Maria:

CHALAIS (Soffermendosi dallo scrivere.)
(Nel fragor della festa, ah! la rividi
L'ultima volta!... Oh mio destin crudele!...
Me la rapiva un cenno
Della madre spirante!...) (II, 1).

MARIA
Ah! per poco... io son che prega.
Mira, io son che il chieggo a te!
(Con accento animato, ma sempre interrotta dalle lagrime.)
Che mai potrà commoverti?
Quai sensi, quali accenti?...
Non il mio duolo, i gemiti...
Di me pietà non senti!
La madre?... ah! di due cori,
Del suo, del mio pietà...
Riccardo, se tu muori,
La madre tua morrà! (II, 5).

Rispetto ai precedenti libretti di Cammarano, è da segnalare la somiglianza degli ultimi due versi con quelli della preghiera finale rivolta da Severo a Paolina in *Poliuto*: «Non domando che vivi per me... / Tu sei figlia... del padre sovvenienti... / Ah! se muori, egli muore con te!...». Il legame genitore-figlio è fortissimo nei libretti di Cammarano, fino a diventare estremo e quasi morboso nell'ultimo capolavoro, *Il trovatore*, con Azucena che non riesce a separarsi da Manrico e viceversa. In questa scena di *Maria di Rohan* Chalais s'allontana dalla festa per raggiungere «la madre spirante», nell'opera verdiana Manrico lascia Eleonora sola all'altare per soccorrere la madre catturata e si giustifica con parole inquietanti: «Era già figlio prima d'amarti, / Non può frenarmi il suo martir!... / Madre infelice corro a salvarti, / O teco almeno corro a morir!». L'esperienza di una sposa abbandonata all'altare poco prima del fatidico sì è molto più grave del mancato saluto ad una festa, ma entrambi i comportamenti dei soggetti maschili sono dettati dalla stessa gerarchia di valori, che antepone l'affetto per il genitore a quello per la consorte.

Ulteriori affinità con precedenti libretti di Cammarano riguardano la struttura narrativa e la meticolosa scansione del tempo. Nel primo caso, il più significativo testo di riferimento è *Roberto Devereux*, dove i lettori/spettatori vengono messi al corrente della situazione complessiva in modo più ampio e dettagliato dei singoli personaggi e questo crea un forte coinvolgimento e persino momenti di velata ironia. In *Maria di Rohan* questo accade più volte. Nel primo atto, durante il colloquio tra Maria e Chalais, quest'ultimo esclama riguardo a Chevreuse: «Congiunto / Egli è di sangue a voi, pur... tanto affanno!... / Sperda i sospetti miei / Clemente il cielo. Paventar dovrei / Nel congiunto un rival?». Lei abbassa gli occhi e tace. Lui allora chiede «Più non m'amate?». La risposta arriva sibillina: «Nol degg'io!». Subito dopo lui deve raggiungere il Re e allora lei, tutta sola, intona un'aria toccante nella quale svela l'antefatto:

MARIA
Rival! ...Se tu sapessi! Ei mi è consorte.

(Siede. Qualche momento di silenzio.)
 Cupa, fatal mestizia
 In questo core ha stanza...
 Qual entro un'urna gelida
 Qui muta è la speranza.
 Del viver mio son l'ore
 Contate dal dolore...
 Conforto ne' miei gemiti,
 Trovo al penar soltanto...
 E il pianto, ancora il pianto
 È grave error per me (I, 3).

Osserva Ashbrook: «Maria è divisa fra l'amore e il dovere e si tortura nella dolorosa consapevolezza che Chalais ignora che essa ha sposato in segreto il suo rivale [...] "Cupa, fatal mestizia" è uno dei ritratti psicologici più raffinati di Donizetti».³⁴¹ Come Lucia di Lammermoor con Arturo, come Sara con Nottingham, come Paolina con Poliuto, così anche Maria è stata costretta a sposare un uomo imposto dalla famiglia. Chalais rappresenta l'amato/amante deluso, come Enrico, Roberto Devreux e Severo, tutti destinati ad un tragico, infelice epilogo. Nell'opera, Chalais appare persino il più mesto e rassegnato di tutti, poiché dal momento in cui sa che Maria è sposata, rinuncia a lei e alla vita. Quando Chevreuse giunge alla corte ed annuncia con gioia: «Felice appieno / Mi rende oggi la sorte! / Dame, signori, alfin la mia consorte / Presentarvi m'è dato», lo spettatore è già al corrente di quel matrimonio, invece Chalais è sopraffatto dall'angoscia: «Di qual mistero / s'infrange il velo!... / Per me di lutto si veste il cielo!... / Tranne la tomba che mi disserra, / Beni la terra non ha per me!...». Va sottolineato che tale struttura narrativa è una scelta di Cammarano e non compare nel dramma di Lecroy dove, al contrario, è la stessa Maria a svelare già nel primo colloquio di essersi sposata due anni prima: «C'est mon mari. Depuis deux ans nous sommes secrètement unis. [...] Ma famille le voulut, et je fus obligée de céder» (I, 3).

Il libretto prosegue con la comunicazione a Chalais d'essere stato designato dal re a ricoprire l'incarico di primo ministro: un riconoscimento importante, che però non scalfisce la tristezza del conte. Come già era accaduto a Roberto Devereux, a Severo e, ancor prima, a Don Pedro in *Ines de Castro*, dopo la delusione amorosa, gli onori pubblici perdono ogni fascino:

CHALAIS
 (Se d'onor desio mi prese,
 Se vaghezza ebbi d'impero,
 Lei mertar che il cor m'accese
 Era il solo mio pensiero.
 Or che unita altrui la scopro,
 Or che so che un altro ell'ama,
 Che mi cal d'onore e fama
 Se più mio non è quel cuor!) (I, 8).

Maria confida invece che il desiderio di gloria mitighi il dolore del conte: «Deh! reggete voi quel core / Patrio zelo, ardor di gloria... / A turbar d'infausto amore / Mai nol venga la memoria». Il concertato di Maria, Chalais, Chevreuse e dei vari cavalieri conclude il primo atto.

Nel secondo atto c'è un'altra situazione dalla struttura narrativa analoga, ma talmente paradossale da assumere tratti comici. Nella terza e quarta scena Maria si reca nell'appartamento di Chalais per salvargli la vita, comunicandogli che il re ha reintegrato Richelieu nelle sue funzioni e condannerà a morte lui l'indomani per aver congiurato contro la monarchia. Durante il colloquio sopraggiunge

³⁴¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 253.

Chevreuse; Chalais, per evitare ch'egli veda sua moglie, «la spinge rapidamente nel gabinetto d'armi». L'ignaro marito si mostra premuroso, mentre sua moglie trattiene il fiato, rinchiusa lì accanto:

CHEVREUSE

Prendiam l'armi, e si vada.

(Avvicinandosi alla scrivania.)

Che? Con sì fragil spada?

Irre al ballo t'avvisi? Un ornamento

Da festa io veggo! Eh! no: dieci migliori

Lame possiedi, e la prudenza impone

A me la scelta, che son tuo campione.

(Incamminandosi verso il gabinetto.)

CHALAIS

Che fai? T'arresta! Arrestati... (II, 4).

Per qualche istante la tragedia sfuma in commedia.

Appena Chevreuse se ne va, Maria esce dal nascondiglio ed esorta Chalais a non presentarsi al duello. Da questo momento inizia la corsa contro il tempo, scandita dai rintocchi di vari orologi, così da creare una situazione di attesa, di suspense e di infausti presagi. Dapprima «Il Louvre batte le cinque» e Chalais esclama: «Ecco l'ora!», ma Maria continua ad implorarlo e non lo lascia uscire. Poi «Odoni frequenti colpi alla porta» e il visconte avvisa che Chevreuse si prepara a combattere al posto di Chalais che ritarda. Nel terzo atto l'attesa è triplice: di Chalais («Maria, se la vicina / Ora squilla e non vieni, a morir teco / Io riedo»), di Chevreuse (che è vinto dal desiderio di vendetta e grida battaglia mentre «squilla l'orologio»: «Nè a me fia dato / Trucidar lo scellerato? / Il cor squarciargli a brani / Non potrò con queste mani?») e infine di Maria (che «volge uno sguardo all'orologio» e si sente dire dal marito: «Come inquieta / Misuri il tempo! / Ah! n'hai ragion: ti aspetta...»). Nel secondo e terzo atto di *Roberto Devereux* i sentimenti contrastanti dei protagonisti sono altrettanto scanditi dall'incedere inesorabile delle ore e dei minuti verso la catastrofe. Musicalmente, Donizetti sa creare atmosfere di tensione alternando tempi lenti, esplosioni marziali e rintocchi funebri con l'orchestra. In tal modo, il ritmo narrativo e drammaturgico travolge lo spettatore, rendendolo partecipe delle appassionante vicende dei protagonisti. Scenograficamente, il carattere fortemente emotivo e sostanzialmente opprimente dell'opera è reso mediante l'ambientazione in luoghi chiusi: «una sala del Louvre», «una stanza nel palazzo di Chalais» e «nella dimora di Chevreuse».

Infine, un autoprestito da *Poliuto* riguarda l'incipit dell'aria del baritono «Bella e di sol vestita»: un nuovo omaggio a Petrarca, sviluppato in modo originale: il soggetto non è più la donna amata, ma - tramite l'amore di lei - la vita stessa, irradiata di luce e di speranza:

CHEVREUSE

Bella e di sol vestita

Mi sorridea la vita!

Amico il ciel m'offrì

Quanto un mortal desia! (Sorge smanioso.)

Ah! fur mentite larve!

Fu sogno che disparve!...

Funesto il giorno, e squallido

Agli occhi miei si fe'...

Per me veleno è l'aura...

È tomba il suol per me (III, 5).

Anche in Chevreuse, con la disillusione, affiora il senso di morte. Poco prima era accaduto altrettanto a Maria, ma la preghiera e quindi la fede le avevano ridato la calma interiore. Del resto, la religiosità di stampo manzoniano caratterizza tutta l'opera di Cammarano:

MARIA

Infasto Imene

Stringer volesti, o madre! (Con amarezza.)

Ah! L'averti obbedita,

Lo vedi, a me costar dovrà la vita!

(Resta alquanto in silenzio; poi, colpita da un pensiero, cade in ginocchio, ed i suoi occhi si riempiono di lagrime.)

Havvi un Dio che in sua clemenza

Volge il guardo all'infelice,

Che dei figli l'obbedienza

Scrive in cielo, e benedice;

Il tuo braccio salvatore,

Madre, invoca al mio favore...

Ah! da morte acerba e fiera

Involarmi sol puoi tu...

D'una madre alla preghiera

No, mai chiuso il ciel non fu.

Qual'improvvisa calma

Succede alla tempesta

Che m'agitava l'anima?

Prova del tuo favor, mia madre, è questa.

Benigno il cielo arridere

Sembra a' miei caldi voti;

Avranno alfine un termine

I lunghi miei martir.

Di speme un raggio scendere

Dolce nel cor mi sento,

Di più soavi immagini

Si veste l'avvenir (III, 3).

Maria di Rohan è l'ultima opera musicata da Donizetti su libretto di Cammarano, poiché entrambi muoiono precocemente: Gaetano l'8 aprile 1848, Salvatore il 17 luglio 1852. Rispetto alle presentazioni precedenti, si procede qui in modo meno dettagliato, rimandando per gli approfondimenti a due testi fondamentali: il *Programma di sala di «Maria di Rohan»*, a cura di Cristiano Chiarot, edito dal Teatro La Fenice di Venezia nel 1999, e il saggio *Tre o quattro duelli al tempo di Richelieu* di Camillo Faverzani. Si aggiungono le ultime considerazioni in riferimento ad alcuni giudizi critici:

A Vienna pubblico e critica furono entusiasti. Si riconobbe all'opera una forza drammatica, una concentrazione e un'essenzialità percepite come eminentemente "tedesche"; *Maria di Rohan* segnava l'inizio di una nuova, più alta fase nella carriera di Donizetti [...]. Per i suoi caratteri sperimentali *Maria di Rohan* era comunque destinata a divenire un *work in progress*: lo stesso Donizetti non era pienamente sicuro della via da seguire in questo terreno inesplorato [...]. Per la versione d'autunno al Théâtre Italien di Parigi apportò moltissimi ritocchi: si trattava di rendere l'opera più lunga (secondo le consuetudini del teatro) e più brillante: il pubblico degli Italiens amava inebriarsi a lungo delle prodezze vocali dei suoi beniamini. La compagnia scritturata comprendeva poi il contralto Marietta Brambilla, specialista nei ruoli *en travesti*. Donizetti trasformò allora il ruolo di Gondi, tenore comprimario con cui Chalais deve battersi a duello, in contralto, per impiegare Brambilla e offrirle due numeri solistici, negli atti primo e secondo. Scrisse anche, per Giulia Grisi, una cabaletta da cantarsi dopo la Preghiera di Maria dell'atto terzo [...] e una cabaletta [...] per il tenore Lorenzo Salvi nel primo atto [...]. A grandi linee, la versione parigina dell'opera è quella che si stabilizzerà in repertorio [...]. Donizetti farà poi altri ritocchi per le esecuzioni di Napoli [...], di Parma e di Venezia [...]. Pur essendo una

delle ultime opere di Donizetti, *Maria di Rohan* è anche una di quelle dalla storia testuale più complessa. Diffusa e ammirata nell'Ottocento, ebbe poi a soffrire della sua prossimità all'estetica verdiana; ha conosciuto alcune riprese moderne di qualità, ma rimane meno attrattiva rispetto ad opere più belcantistiche, e richiede prima di tutto un grande baritono.³⁴²

Un accentuato entusiasmo trapela anche dalle recensioni parigine:

Un fait, sinon inoui, du moins fort rare dans les annales du théâtre, vient de s'accomplir la semaine dernière : deux ouvrages, sortis de la même plume, ont été représentés, à un jour d'intervalle, sur les deux premières scènes de la capitale. La soirée de mardi a consacré un nouveau succès pour le chantré gracieux et passionné de *Don Pasquale* et de *Lucia*. Après avoir complètement réussi à Vienne, qui en avait eu les prémices, *Maria di Rohan* s'est produite avec une chance non moins heureuse devant le public parisien. Le poème de *Maria* est beaucoup mieux fait et plus raisonnable que ne le sont d'ordinaire les libretti italiens [...]. *Dom Sébastien* et *Maria di Rohan* viennent de prouver que loin de s'appauvrir, le génie du maestro se ravive et se retrempe en quelque sorte, par sa fécondité même ; depuis Rossini, nous n'avons pas été témoin d'un pareil prodige ; Donizetti est vraiment digne du rang qu'il tient parmi les compositeurs, et c'est à juste titre que ses chants sont chargés de défrayer toutes les populations dilettantes du globe. Sa réputation ne saurait se répandre davantage, c'est à peine s'il lui reste encore à grandir.³⁴³

Rappresentare due nuove opere in due giorni è un merito che possono vantare in pochi, oltre a Donizetti. Tuttavia, un apprezzamento è riconosciuto anche a Cammarano, per aver saputo comporre un libretto migliore della media di quelli italiani. Si tratta di un elogio importante. Inoltre, nel 1843, Donizetti trionfa a Vienna con *Maria di Rohan*, che è musicata secondo uno stile vicino a quello di Beethoven, Schubert e Weber.³⁴⁴ Pochi mesi dopo, mette in scena una versione della stessa opera, ma con uno stile più affine al gusto francese, riscuotendo applausi e apprezzamenti anche a Parigi. Alla base del trionfo c'è sempre il libretto del suo amico Salvatore, che sa ispirarlo come nessun altro. Evidentemente, entrambi hanno recepito in modo talmente profondo gli stimoli nuovi provenienti da oltralpe da riuscire ad eccellere anche all'estero. In un'altra recensione si legge: «Quelle raison aurions-nous donc de nous étonner de ce que M. Donizetti, qui travaille depuis si longtemps sur des libretti calqués d'après des drames français, et qui déjà a écrit plusieurs partitions remarquables sur des poèmes français, donne parfois à sa musique l'allure particulière à la nôtre ? C'est une conséquence inévitable de la diffusion des peuples, des langues et des goûts».³⁴⁵

Il soggetto di *Un duel sous le cardinal Richelieu* suscita l'interesse di molti musicisti e «verrà musicato senza fortuna da Ponchielli nella sua ultima opera (1885) e da Giordano nella giovanile *Regina Diaz* (1894)»,³⁴⁶ ma raggiunge il maggiore successo nella versione di Cammarano-Donizetti, che rimangono spiritualmente in sintonia sebbene vivano distanti migliaia di chilometri. In seguito, il geniale musicista cerca ancora di collaborare con il poeta napoletano, ma diversi ostacoli impediscono un nuovo lavoro insieme: «impegnatosi a comporre una nuova opera per Napoli (la prima dopo il *Devereux* del 1837) Donizetti attende invano il *Ruy Blas* concordato con Cammarano»,³⁴⁷ e mette in scena *Caterina Cornaro*, ma con scarsa soddisfazione.

Incontrandosi, Salvatore e Gaetano riescono ad esprimere il meglio di sé stessi, cioè ad essere sé stessi all'ennesima potenza.

³⁴² LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, 2022, pp. 465-466.

³⁴³ «Le Ménestrel», n. 514, a. X, n. 51, dimanche 19 novembre 1843, p. 3, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, pp. 1169-1170.

³⁴⁴ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, p. 461.

³⁴⁵ «Le Journal des Débats», 24 novembre 1843, p. 1, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 1174.

³⁴⁶ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 398.

³⁴⁷ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 399.

4.15 Donizetti e «Sor Cammarano»: due affiatati romantici europei

Les libretti d'opéra me font toujours penser à ces grandes pièces de charpentes que l'on élève la veille des réjouissances publiques, et autour desquelles on fixe des gargousses en papier gris de toutes les formes, liées entre elles par des mèches longues. C'est cependant de ces grands bâtis d'apparence maigre et patibulaire, c'est de ces mauvais petits cartonnages ficelés, qu'à l'approche de la nuit doivent s'élancer mille jets de feu, des soleils tournoyans, des gerbes enflammées, et enfin la girandole qui s'élève majestueusement comme une immense corbeille de fleurs étincelante de mille feux coloriés. Ce bâtis, ce canevas à jour, sur lequel on plaque ou l'on brode un opéra, un libretto enfin, me cause toujours une certaine inquiétude d'esprit, quand, forcé d'en rendre compte, il me faut sauter de scène en scène, comme on franchit, non sans danger et avec la crainte de mettre le pied dans le vide, l'espace qui sépare les madriers d'un échafaud.³⁴⁸

I colorati fuochi pirotecnici sono incantevoli, ma occorre un'adeguata struttura che li metta in risalto. Le opere liriche possono apparire altrettanto maestose e affascinanti, ma necessitano di una prioritaria struttura portante: i libretti. Se questi sono all'altezza del compito, valorizzano le trame, le idee e il linguaggio del testo, favorendo enormemente la riuscita dello spettacolo. «Al poeta spetta il difficile compito di mettere in moto la complessa macchina operistica attraverso la stesura del libretto [...]. A partire dall'Ottocento diventa sempre più rilevante la figura del compositore, che può interagire e collaborare con il librettista già dalla scelta del soggetto e della elaborazione dello scenario».³⁴⁹ Tra Donizetti e Cammarano la collaborazione è, sin dall'inizio, molto stretta e il loro affiatamento diventa col tempo molto proficuo professionalmente. «In Cammarano, Donizetti trovò quel librettista attento ai valori del romanticismo di cui era alla ricerca».³⁵⁰ «Benché Cammarano come librettista sia stato severamente criticato, Donizetti gli anteponeva, come scrittore, unicamente Romani e, come collaboratore, addirittura lo preferiva a quest'ultimo».³⁵¹

«Non vi sono molti documenti che provino l'influsso esercitato da Donizetti sui suoi librettisti dato che, per quanto possibile, preferiva lavorare con loro gomito a gomito. Argomenti come gli eventuali problemi con la censura o l'atteggiamento e le limitazioni di singoli cantanti non potevano certo essere trattati per lettera, neppure con tutta la discrezione possibile; il contatto personale permetteva invece una ben maggiore libertà di discussione nonché un notevole risparmio di tempo».³⁵² In diverse lettere Donizetti ammette esplicitamente: «Non sai che pena è quella di esser così lontani dal poeta».³⁵³ Con Cammarano, la vicinanza rende il lavoro intenso e incalzante per entrambi. Oltretutto, «a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, Donizetti, in caso di necessità, era perfettamente in grado di scrivere lui stesso il libretto della sua opera. E la sua partecipazione all'elaborazione dei libretti si estese man mano che crescevano esperienza e fiducia in sé stesso. Deve perciò essere considerato come un attivo collaboratore del librettista per quanto riguarda la maggioranza delle sue opere».³⁵⁴

Quando Salvatore incontra Gaetano, è agli inizi della carriera di poeta di teatro. Con grande probabilità, ha già letto *La sposa di Lammermoor* di Walter Scott e, ispirandosi solo in parte a quella tragica vicenda, ha composto il libretto del dramma per musica *La sposa*, rappresentato al Teatro del Fondo nel 1834 con musica di Egisto Vignozzi. L'interesse di Donizetti per i soggetti passionali e a sfondo storico induce Cammarano a proporgli un'opera tratta dal romanzo scottiano e la scintilla del

³⁴⁸ «Le Journal des Débats», 24 novembre 1843, p. 1, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 1172.

³⁴⁹ GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato*, Roma, Carocci, 2021, pp. 64, 68.

³⁵⁰ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, nota 8, p. 220.

³⁵¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 345.

³⁵² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 343.

³⁵³ Lettera n. 139 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 23 maggio 1834, in GUIDO ZAVADINI (a cura di), *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 353.

³⁵⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 343.

suo entusiasmo accende un immediato fervore creativo. *Lucia di Lammermoor* viene rappresentata al Teatro di San Carlo il 26 settembre 1835 ed il pubblico esulta, come davanti ai più sorprendenti fuochi pirotecnici. Gli applausi sono per il compositore, per gli interpreti ed anche per il librettista. «Cammarano merita distinto encomio per i bellissimi suoi versi ch'esprimono concetti or sublimi, or teneri con invidiabile felicità».³⁵⁵ Il testo poetico viene infatti elogiato dai melomani e dai critici: originale e chiaro, «offre bellissime situazioni».³⁵⁶ «Nel libretto sono riconoscibili reminiscenze di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Marino, Dottori, Metastasio e Goldoni», oltre a «Cesarotti [...] per i toni elegiaci e sepolcrali», Pellico, Leopardi, Manzoni e infine Alfieri, che «è il modello principe del poeta napoletano».³⁵⁷ Con *Lucia di Lammermoor* ha inizio «uno stile librettistico nuovo e vincente».³⁵⁸

La sua struttura è esemplarmente tipica e ripetuta, in diversa misura, un poco in tutto il melodramma romantico [...]. Accade che il romanticismo romanzesco di Scott si travasi interamente nel melodramma di Cammarano, ma essenzializzato nell'esibizione dichiarativa dei sentimenti, [...] perché è la struttura del melodramma a pretendere che il luogo dove si svolge l'azione sia canonicamente il cuore [...]. Il monologo, infatti, diventa la struttura elementare e nell'*aria* o nei recitativi si ha l'espansione reale della drammaticità degli eventi, perché sono eventi interiori, amore odio ira invidia. Né diversamente accade per i concertati, in una condensazione sentimentale ed emotiva che si manifesta in un pensare ad alta voce.³⁵⁹

L'enorme successo di quella prima opera realizzata insieme infonde coraggio ad entrambi e consolida la loro autostima:

Molti muovono a Cammarano l'accusa di scarsa fedeltà al romanzo di Walter Scott nel libretto di *Lucia*, ma non gli sarebbe mai venuto in mente di dover restare fedele alle fonti; in ogni caso, preservò il nucleo del conflitto, concentrandolo in un minimo di personaggi, le motivazioni sono sempre chiare e la vicenda si dipana rapidamente, pur concedendo spazio all'espansione musicale delle scene cruciali. In altre parole, creò un libretto estremamente efficace. La grande risorsa di Cammarano librettista consiste nell'abilità con la quale riesce a racchiudere un conflitto drammatico entro poche parole, che fanno immediatamente sensazione [...]. Sotto questo aspetto egli anticipa (come nel duetto Lucia-Enrico) quello che Verdi più tardi definì «la parola scenica». A coloro che non amano la dizione di Cammarano perché turgida e oltremodo ridondante, si deve semplicemente obiettare che essa non può essere separata dalla musica e che rappresenta un consapevole sforzo per inventare un mezzo retorico adeguato al livello emotivo del melodramma romantico.³⁶⁰

In seguito, il compositore insiste con gli impresari per proseguire la collaborazione con Salvatore anche per rappresentazioni al di fuori della città partenopea:

Nella prima metà del secolo diciannovesimo i librettisti italiani erano strettamente associati alla città nella quale svolgevano la loro attività e dove le opere, di cui essi fornivano i testi, venivano quasi sempre rappresentate. Il fatto che Donizetti facesse appello a Cammarano per i libretti delle sue opere destinate a Venezia era abbastanza insolito e per questa ragione egli ebbe a subire continue pressioni affinché si avvallesse dei servigi di un poeta veneziano [...]. Le opere nuove composte e rappresentate fra il 1800 e il 1850 sono numericamente superiori a quelle venute alla luce in qualsiasi altro cinquantennio di tutta la storia dell'opera. Nel suddetto periodo l'avidità praticamente insaziabile di novità del pubblico dei teatri faceva sì che la maggior

³⁵⁵ «Lo Spigolatore», a. II, n. 21, 15 novembre 1835, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 525.

³⁵⁶ «L'Eco», a. VIII, n. 123, mercoledì 14 ottobre 1835, p. 492, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 527.

³⁵⁷ EMANUELE D'ANGELO, *Lucia di Lammermoor*, in *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, pp. 27-34.

³⁵⁸ EMANUELE D'ANGELO, *Lucia di Lammermoor*, in *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, p. 21.

³⁵⁹ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 108.

³⁶⁰ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 345.

parte delle opere venissero ordinate, concepite, composte e messe in scena nello spazio di alcuni mesi. Per i librettisti lavorare sotto pressione in un tempo limitato era la regola. Pressioni persino più forti erano esercitate, in maniera diretta o indiretta, dai censori locali.³⁶¹

Cammarano è taciturno e riflessivo, perfezionista e meticoloso, tende a lavorare di lima e revisiona ripetutamente i suoi versi. Donizetti è «un personaggio che suscita simpatia e affetto»,³⁶² compone rapidamente e di getto, ovunque si trovi, con carta e penna. Per preparare la seconda opera insieme, hanno poco tempo e Salvatore gli propone il libretto di *Belisario*, la sua prima ambiziosa prova d'autore, quella che Barbaja si era rifiutato di leggere nel 1832. Donizetti l'apprezza e ne scrive la musica. Il debutto al Teatro La Fenice di Venezia, il 4 febbraio 1836, è trionfale. Scrive Mioli che il libretto di *Belisario* è «ancora una volta ineccepibile». ³⁶³ Più criticamente, Ashbrook afferma che «il testo di Cammarano per *Belisario* è spesso freddo e monotono, ma acquista calore umano nella scena fra il generale accecato e sua figlia nel secondo atto». ³⁶⁴ Poeticamente, esso presenta versi finemente cesellati, costellati di figure retoriche e con un lessico ricercato, con termini aulici e letterari; le tematiche trattate sono particolarmente care all'autore: il patriottismo e il senso civico, il forte affetto tra padre e figli, la critica al sistema di potere corrotto, gli echi manzoniani; i personaggi assumono una loro significativa individualità, seppure siano piuttosto distanti dagli effettivi soggetti storici. Pochi mesi dopo, «il principe dei librettisti e il console degli operisti ([...] siccome i consoli romani erano due, questo è parso l'unico modo di esaltar Donizetti senza mortificar Bellini)»³⁶⁵ si cimentano in un grande affresco storico: *L'assedio di Calais*, che debutta al Teatro di San Carlo il 19 novembre 1836. Si tratta di un «dramma civile, corale, panoramico, decorativo, dicasi pure epico, [...] grand-opéra, [...] con sincera pietà per gli oppressi». ³⁶⁶ Ashbrook si sbilancia: «I migliori libretti di Cammarano sono quelli dell'*Assedio di Calais* e di *Poliuto*. Il primo è straordinario per la sua epoca, in quanto, oltre ad essere intriso di un patriottismo genuino, contiene l'apologia della libertà. La scena dei cittadini che si offrono di morire per la patria e quindi si uniscono alle preghiere dei compagni è un pezzo di rara eloquenza. Altro brano saliente è la meditazione di Eustachio sulla città stretta dall'assedio e dalla fame». ³⁶⁷

Tre mesi dopo, il 18 febbraio 1837, va in scena a Venezia *Pia de' Tolomei*, una tragedia lirica incentrata sul personaggio storico ricordato fugacemente da Dante nella *Divina Commedia* (*Purgatorio*, vv. 130-136) e letterariamente rielaborato da tanti autori nel corso dei secoli. L'intento di Cammarano e Donizetti è di ripetere il successo di *Lucia*, ma un alone malinconico pervade l'opera, che non raggiunge pienamente gli esiti auspicati. «*Pia de' Tolomei* ha lo svantaggio di essere troppo episodica e sovente non chiaramente motivata, ma contiene sprazzi di notevole potenza, per esempio nella scena della morte di Ghino». ³⁶⁸ Dopo il debutto veneziano, i due infaticabili collaboratori si rimettono al lavoro: «è evidente che Donizetti lavorò con Cammarano, chiedendogli di ricostruire radicalmente il finale dell'atto»³⁶⁹ primo. Al Teatro la Fenice di Senigallia, il 31 luglio 1837, la nuova versione è un trionfo.

Tuttavia, il 1837 è un anno terribile per Donizetti, funestato da tanti lutti: il padre, la madre, l'ultimo di tre figli deceduti tutti appena nati, e infine la moglie. In Italia si diffonde il colera che miete vittime a ritmi vorticosi. Cammarano perde un figlio, il secondogenito; a Napoli si spegne anche Giacomo Leopardi. Le città e i teatri si spopolano; la vita appare estremamente precaria. Donizetti si sente terribilmente solo, ma il legame con Salvatore, gli impegni lavorativi già sottoscritti, la passione per

³⁶¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 342.

³⁶² GILLES DE VAN, *L'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012, p. 104.

³⁶³ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 237.

³⁶⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

³⁶⁵ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 187.

³⁶⁶ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 254.

³⁶⁷ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, pp. 345-346.

³⁶⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

³⁶⁹ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 642.

l'arte sono stimoli importanti per superare lo sconforto. Nuove opere vengono allestite, sebbene in tutte s'avverta un incombente senso di morte.

Il 28 ottobre 1837 debutta al Teatro di San Carlo *Roberto Devereux*: «viene accolto trionfalmente e si inserisce tra i capolavori donizettiani [...]. Lo stesso Verdi verrà fortemente influenzato da questo lavoro che tra l'altro va in scena alla Scala nel settembre 1839 proprio mentre, sul medesimo palcoscenico, il bussetano prova il suo *Oberto*».³⁷⁰ Il libretto piace moltissimo al pubblico e ai critici. «La tela del dramma è tutta interessante, spedita e chiara».³⁷¹ Eccezionalmente, anche il librettista viene chiamato sul palcoscenico insieme al musicista e agli interpreti.

Un anno dopo, il 30 gennaio 1838, debutta alla Fenice di Venezia *Maria de Rudenz*, l'ultima opera composta da Donizetti per la città del suo esordio (nel 1818). Sia Gaetano che Salvatore si rendono conto, già prima di andare in scena, che si tratta d'un lavoro troppo sanguinario, ma non riescono a renderlo meno truce. «Il libretto di *Maria de Rudenz* è il più debole di tutti, ma anch'esso si riscatta in alcuni punti».³⁷²

Infine, l'ultima gloriosa fatica napoletana di Salvatore e Gaetano è *Poliuto*. Composto tra maggio e luglio 1838, viene però vietato dai censori e dal re Ferdinando II, che firma di persona la non autorizzazione. Tale riprovevole giudizio segna il distacco definitivo di Donizetti da Napoli: un impoverimento per la scena artistica italiana e l'inizio della fase più cosmopolita della brillante carriera donizettiana. Al Teatro di San Carlo *Poliuto* andrà in scena dopo dieci anni, il 30 novembre 1848, circa otto mesi dopo la prematura fine del compositore. «La rappresentazione fu accolta con calore e applausi spesso clamorosi, in particolare il finale del secondo atto; nel terzo la Tadolini e Baucardé dovettero ripetere “Il suon dell'arpe angeliche”».³⁷³ Donizetti non può assistere all'ovazione finale, ma Cammarano è presente e viene chiamato al proscenio alla fine della rappresentazione, insieme ai cantanti. «Il testo di *Poliuto*, benché non esattamente fedele al dramma di Corneille, combina in maniera unica e ammirevole la sensibilità romantica con la lucidità classica».³⁷⁴ Il divieto censorio è, metaforicamente, una pugnolata al cuore per gli autori che si sono impegnati moltissimo per ridare attualità alla «tragedia cristiana» di Corneille del 1642, già rielaborata da tanti autori in quasi due secoli. Chi rimane letteralmente ucciso è Adolphe Nourrit, acclamato tenore francese, trasferitosi in Italia da pochi mesi e assiduo collaboratore di Donizetti e Cammarano nella creazione di *Poliuto*, che avrebbe dovuto interpretare al Teatro di San Carlo. Già deluso professionalmente, si lancia dalla finestra del suo alloggio a Palazzo Barbaja, il 7 marzo 1839, quattro giorni dopo il suo trentasettesimo compleanno. Non esistono testimonianze, invece, della reazione emotiva di Salvatore, ma considerato il suo impegno nel trasmettere valori morali tramite i suoi libretti e visti anche i numerosi riferimenti ai principi cristiani in tutte le sue opere, è probabile che abbia dovuto superare momenti di profonda amarezza. L'assiduo lavoro, però, lo rinvigorisce. Oltretutto, sia da Parigi che da Vienna, Donizetti continua a chiedergli di collaborare. Lui, però, è sovraccarico di proposte da diversi musicisti e non intende allontanarsi da Napoli; di conseguenza, Donizetti si fa spedire a Vienna il libretto del *Conte di Chalais*, predisposto da Salvatore nel 1839 per Giuseppe Lillo, e lo musica a sua volta.

Il 5 giugno 1843 trionfa al Theater am Kärntnertor di Vienna *Maria di Rohan*, applaudita in seguito anche a Parigi, a Parma e a Napoli. «Il testo di *Maria di Rohan* accumula una considerevole potenza drammatica, partendo da un'esposizione lenta e pletorica. La perizia generale nel trattare le strutture drammatiche e la maestria con cui Cammarano perviene al culmine dell'effetto verbale alla fine delle

³⁷⁰ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 367.

³⁷¹ «L'Omnibus», a. V, n. 26, sabato 28 ottobre 1837, in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 654.

³⁷² WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

³⁷³ ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, p. 1342.

³⁷⁴ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

strofe, ossia in quelle parti più soggette alla schiavitù delle ripetizioni musicali, lo pongono ad un livello comune solo a pochi dei suoi contemporanei».³⁷⁵

Il 30 gennaio 1843 Donizetti scrive al cognato Antonio Vasselli una lettera nella quale elenca una decina di impegni teatrali da assolvere entro l'anno. All'inizio scrive: «affretto il libro del sor Cammarano per Napoli» e in conclusione rivela: «tutto ciò senza impostura e con un nuovo malanno... preso a Parigi, che non passa ancora».³⁷⁶ Purtroppo, il libretto (del *Ruy Blas*, tratto dal dramma omonimo di Victor Hugo) non sarà mai realizzato e il malanno si aggraverà sempre di più, fino al triste epilogo dell'8 aprile 1848.

Nel 1857 viene pubblicata in Francia la prima edizione del romanzo di Gustav Flaubert *Madame Bovary*. Il capitolo XV della seconda parte rende un indiretto omaggio al «capolavoro dell'accoppiata Cammarano-Donizetti»:³⁷⁷

La foule stationnait contre le mur, parquée symétriquement entre des balustrades. A l'angle des rues voisines, de gigantesques affiches répétaient en caractères baroques : “ *Lucie de Lammermoor*... Lagardy... Opéra..., etc.” [...] On entendit trois coups sur la scène ; un roulement de timbales commença, les instruments de cuivre plaquèrent des accords, et le rideau, se levant, découvrit un paysage.

C'était le carrefour d'un bois, avec une fontaine, à gauche, ombragée par un chêne. Des paysans et des seigneurs, le plaid sur l'épaule, chantaient tous ensemble une chanson de chasse [...].

Elle se retrouvait dans les lectures de la jeunesse, en plein Walter Scott. Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises se répéter sur les bruyères. D'ailleurs, le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libretto, elle suivait l'intrigue phrase à phrase, tandis que d'insaisissables pensées qui lui revenaient, se dispersaient, aussitôt, sous les rafales de la musique.³⁷⁸

«Madame Bovary ha un suo correlativo mitico in *Lucia* [...]. L'itinerario di Emma parte da Scott [...] per arrivare a Cammarano».³⁷⁹ La memoria di Flaubert [...] è un tassello prezioso nella consacrazione del repertorio donizettiano nell'Ottocento, indizio della profonda coesione tra un'intensa esperienza melodrammatica e l'educazione sentimentale di un pubblico vasto, eterogeneo, intento a decifrare e avvalorare la componente mitopoietica di felici intuizioni librettistico-musicali».³⁸⁰

Dall'incontro con Donizetti in poi, «Cammarano divenne il più importante librettista della sua epoca»,³⁸¹ oltre che il «prediletto dal maestro».³⁸²

Insieme, creano opere a partire da testi letterari e teatrali di svariati paesi europei: la Scozia di Scott, la Svizzera di Schenk, la Francia di Belloy, Ancelot, Bourgeois, Corneille, Lockroy e Badon, l'Italia di Dante. Nell'Ottocento, molte loro opere sono state rappresentate nei più importanti teatri d'Europa e del mondo, contribuendo a diffondere la sensibilità romantica e la passione per il melodramma.

Una ragionevole sintesi di tale percorso può essere così schematizzata:

³⁷⁵ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, p. 346.

³⁷⁶ Lettera n. 470 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 30 gennaio 1843, in GUIDO ZAVADINI (a cura di), *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 652.

³⁷⁷ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 105.

³⁷⁸ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Charpentier, 1880, II parte, cap. XV, pp. 245-246.

³⁷⁹ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, p. 110.

³⁸⁰ FRANCESCO COTTICELLI, “*Une marche lente et insidieuse*”: un tributo al mito romantico tra i barlumi della pazzia, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, p. 182.

³⁸¹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, p. 220.

³⁸² PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, p. 43.

Napoli tra il 1830 e il 1844

Il contesto politico-sociale

8 novembre 1830: muore il re delle Due Sicilie Francesco I di Borbone e gli succede il figlio Ferdinando II, che favorisce il progresso economico-sociale;

1832: il primo impianto di illuminazione a gas della penisola è acceso a Napoli e il primo ponte in ferro è costruito sul fiume Garigliano;

31 gennaio 1836: muore Maria Cristina di Savoia, regina consorte delle Due Sicilie;

9 gennaio 1837: Ferdinando II sposa Maria Teresa d'Austria;

1836-1837: grave epidemia di colera;

1839: viene inaugurata la prima linea ferroviaria italiana, la Napoli-Portici.

Cammarano, Donizetti e la vita teatrale-letteraria a Napoli

2 ottobre 1833: Giacomo Leopardi arriva a Napoli insieme all'amico Antonio Ranieri e vi rimane fino alla morte (14 giugno 1837);

3 novembre 1834: debutta al Teatro del Fondo *La sposa*, di Cammarano-Vignozzi;

27 gennaio 1835: va in scena al Teatro di San Carlo *Ines de Castro*, di Cammarano-Persiani;

8 luglio 1835: va in scena al Teatro del Fondo *Un matrimonio per ragione*, Cammarano-Staffa;

23 settembre 1835: morte di Vincenzo Bellini, compositore stimato da Donizetti;

26 settembre 1835: trionfa al Teatro di San Carlo *Lucia di Lammermoor*, di Cammarano-Donizetti;

1835: Prima edizione dei *Canti* di Leopardi, a Napoli, presso l'editore Saverio Starita;

gennaio 1836: debutta al Teatro del Fondo *Eufemio di Messina*, di Cammarano-Persiani;

4 febbraio 1836: trionfa al Teatro La Fenice di Venezia *Belisario*, di Cammarano-Donizetti;

19 novembre 1836: debutta al Teatro di San Carlo *L'assedio di Calais*, di Cammarano-Donizetti;

18 febbraio 1837: debutta al Teatro Apollo di Venezia *Pia de' Tolomei*, di Cammarano-Donizetti;

30 luglio 1837: muore Virginia Vasselli, moglie di Donizetti; pochi mesi prima erano deceduti anche i genitori del compositore; a Napoli e in Italia dilaga il colera;

28 ottobre 1837: trionfa al Teatro di San Carlo *Roberto Devereux*, di Cammarano-Donizetti;

30 gennaio 1838: debutta alla Fenice di Venezia *Maria de Rudenz*, di Cammarano-Donizetti;

11 agosto 1838: *Poliuto*, tragedia lirica di Cammarano-Donizetti, è vietata a Napoli e andrà in scena al Teatro di San Carlo solo nel 1848 (quattro mesi dopo la morte del compositore);

21 ottobre 1838: Donizetti arriva a Parigi dopo aver abbandonato Napoli;

6 agosto 1839: *Lucie de Lammermoor*, con libretto tradotto e modificato da Alphonse Royer e Gustave Vaëz, è rappresentata al Théâtre de la Renaissance;

6 Novembre 1839: debutta al Teatro di San Carlo *Il conte di Chalais*, di Cammarano-Lillo;

10 aprile 1840: va in scena al Théâtre de l'Opéra *Les Martyrs, grand opéra* con musica di Donizetti e libretto di Eugène Scribe (dal testo di *Poliuto* di Cammarano);

13 luglio 1842: Donizetti è nominato Maestro di corte a Vienna;

5 giugno 1843: *Maria di Rohan*, melodramma tragico di Cammarano e Donizetti, trionfa al Theater am Kärntnertor di Vienna;

14 novembre 1843: Prima rappresentazione francese di *Maria di Rohan* al Théâtre-Italien in una versione rielaborata, con il ruolo di Armando di Gondi reso per contralto.

1° maggio 1844: Prima rappresentazione italiana di *Maria di Rohan* al Teatro Ducale di Parma, poi al Teatro di San Carlo (11 novembre).

5. La collaborazione con Mercadante

5.1 Il Conservatorio di San Pietro a Maiella nella carriera di Mercadante

Le carriere professionali di Salvatore Cammarano, Gaetano Donizetti e Saverio Mercadante si sono ripetutamente incontrate. Il librettista ha collaborato con entrambi i musicisti, realizzando otto opere con ciascuno. I due musicisti sono stati legati da rapporti di reciproca stima e amicizia, ma talora si sono trovati a competere poiché, morto Bellini e non ancora affermatosi Verdi, per alcuni anni sono stati i principali compositori italiani di melodrammi. Ad entrambi è stato offerto l'incarico di Direttore del Liceo Musicale bolognese, di maestro di cappella presso la Basilica di San Petronio a Bologna e di Direttore del Regio Conservatorio di San Pietro a Maiella a Napoli. Considerato il contesto nazionale, Donizetti ha però avuto un'illustre esperienza europea, trionfando dapprima a Parigi ed approdando poi, nel 1842, all'incarico di «maestro della Cappella Imperiale e compositore di corte»¹ a Vienna, Mercadante è invece diventato Direttore del Conservatorio napoletano nel 1840 e vi è rimasto fino alla morte, nel 1870.

Nella vita di Mercadante questo conservatorio ha avuto una rilevanza particolare, poiché egli vi è entrato da ragazzo e vi ha ricevuto quell'educazione musicale che gli ha permesso di uscire da una situazione familiare di relativo anonimato per intraprendere una brillante carriera in diversi paesi europei (tra il 1826 e il 1830 è nella penisola iberica - direttore del Teatro São Carlos di Lisbona e in contatto con gli ambienti teatrali di Cadice e di Madrid -, nel 1836-1837 è impegnato in Francia). Sebbene nel XX e XXI secolo le opere di Mercadante siano state raramente riproposte, egli «rappresenta un importante anello nel percorso di trasformazione del melodramma romantico, intermedio tra la produzione di Rossini, Bellini e Donizetti da un lato e quella del Verdi maturo dall'altro».² È quindi opportuno ripercorrere le tappe principali della biografia di questo talento musicale ingiustamente punito con l'«oblio da palcoscenico: [...] una maledizione che colpisce personaggi i quali alla loro epoca facevano furore, erano acclamati come grandi protagonisti della vita del periodo e [...] componevano opere che a volte si avvicinavano ai più alti livelli della produzione musicale, altre volte erano degli autentici capolavori».³

L'esatta data di nascita di Saverio Mercadante non è nota, poiché non esiste un documento ufficiale che l'attesti. Presso il Duomo di Altamura (Bari) è però conservato l'atto di battesimo datato 17 settembre 1795. Secondo tale attestazione curiale, i genitori del piccolo battezzato sono «incogniti»,⁴ ma in realtà i loro nomi sono ben noti: il padre era Giuseppe Orazio Mercadante, la madre era Rosa Bia. I loro nomi non potevano però essere regolarmente registrati, in quanto i due «non erano legati dal vincolo sacramentale»⁵. Giuseppe Orazio era nobile e, rimasto vedovo nel 1790, aveva continuato a vivere nella stessa casa gestita dalla figlia del suo mugnaio, che era d'origine troppo umile «per poter assurgere al rango di seconda signora Mercadante».⁶ Rimasta incinta, Rosa partorisce il bambino, che viene allevato nella «famiglia di fatto», seppure in assenza di un legame legittimo.

Nel 1808 Saverio viene iscritto al Regio Conservatorio di San Pietro a Maiella ed i genitori presentano un certificato di battesimo con la data posticipata di due anni: 27 giugno 1797. «L'anno fu alterato

¹ PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Como, Manzoni, 2022, p. 53.

² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, Bari, Adda, 2012, p. 14.

³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 13.

⁴ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, Brindisi, Schena, 2014, p. 32.

⁵ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 33.

⁶ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 33.

per consentire al ragazzo l'ammissione al conservatorio, pur avendo già superato i dieci anni previsti dal regolamento. [...] Appare verosimile sostenere che Saverio Mercadante sia nato ad Altamura il 27 giugno 1795».⁷

Dal 1808 al 1818 il giovane studia con grande impegno e ottimo profitto, avendo come maestri Giovanni Furno, Giacomo Tritto e Nicola Zingarelli. Quest'ultimo «è il vero maestro del giovane Mercadante (e di Bellini) verso il quale nutre affetto paterno».⁸ Secondo quanto narrato da Francesco Florimo, nel 1815 ha un primo incontro con Rossini che, già famoso, si reca in visita nel conservatorio e rimane colpito da due sinfonie composte in suo onore dallo studente Mercadante.

Un bel mattino nella primavera del 1815 Gioacchino Rossini si recò a visitare il Collegio di musica, ove fu ricevuto festevolmente da quella schiera di giovani alunni, i quali desideravano conoscere lui già grande fra i grandi. In mezzo ad un giovanile entusiasmo ed a prolungato batter di mani fu condotto al posto destinatogli nella Sala dei concerti, alla porta della quale andò a riceverlo Zingarelli alla testa dei maestri tutti del luogo, colà congregati per tributargli onore. A bella posta si era preparata un'accademia vocale ed instrumentale perché il Collegio potesse onorarlo degnamente nei suoi mezzi. Tra i pezzi strumentali vi erano due sinfonie piene di spontanee melodie, di un regolare andamento, adorne di bei coloriti, che produssero grande effetto, e più che una promessa, erano un fatto splendido e consolante per l'avvenire del giovine autore, il quale era né più né meno che Saverio Mercadante.

Rossini ne rimase contentissimo, l'applaudì, volle conoscerlo, l'abbracciò con effusione di cuore, e voltosi a Zingarelli che gli stava vicino, «Caro Maestro - gli disse, stringendogli la mano - vi faccio i miei complimenti per questo vostro caro allievo. Le sue due composizioni mi danno seriamente a pensare, e vedo bene che i vostri alunni cominciano dove noi terminiamo».⁹

«Il legame con Rossini da allora non si sarebbe più spezzato, e varie saranno le occasioni in cui il musicista pesarese paleserà la propria stima nei confronti del pugliese non solo in modo verbale, bensì anche con atti di concreta considerazione».¹⁰

Nel 1819 Mercadante esordisce al Teatro di San Carlo con la sua prima opera: *L'apoteosi di Ercole*, su libretto di Giovanni Schmidt. Il successo di pubblico e di critica è notevole, per cui dopo pochi mesi presenta un nuovo melodramma nello stesso teatro e con lo stesso librettista: *Anacreonte in Samo*. La sua fama si diffonde rapidamente e viene invitato dapprima a Roma (*Scipione in Cartagine*, con libretto di Jacopo Ferretti, debutta al Teatro Argentina il 26 dicembre 1820 con grande successo), poi a Bologna (*Maria Stuarda regina di Scozia*, su libretto di Gaetano Rossi, viene rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale il 29 maggio 1821). Il 30 ottobre 1821 trionfa al Teatro alla Scala con *Elisa e Claudio*, ossia *L'amore protetto dall'amicizia*, su libretto di Luigi Romanelli. Questo «melodramma semiserio» è talmente applaudito a Milano che ben presto viene riproposto nei maggiori teatri europei: a Londra, Parigi, Vienna. Francesco Florimo ne sottolinea «la spontaneità delle melodie, [...] l'accurata tessitura dei pezzi e l'elegante strumentazione piena di brio e di vivacità».¹¹ Le tematiche trattate e lo stile musicale ricordano Rossini: gli umili popolani sono generosi ed astuti, i nobili sono arroganti e prepotenti, nel finale trionfano felicemente i buoni sentimenti e i personaggi più poveri hanno la possibilità di un riscatto sociale; la musica è melodiosa e vivace, con «elementi stilistici e formali di chiaro stampo rossiniano [...] che si aprono ad una nuova concezione della forma».¹² Con quest'opera, Mercadante conquista la fama di degno erede del cigno di Pesaro nell'ambito dell'opera buffa.

⁷ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 35.

⁸ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 36.

⁹ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869, pp. 641-642.

¹⁰ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 16.

¹¹ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 643.

¹² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 21.

Negli anni successivi continua a comporre opere che, già dal titolo, rivelano un contesto di riferimento neoclassico o arcadico-pastorale: *Didone abbandonata*, su libretto di Andrea Leone Tottola (andata in scena al Teatro Regio di Torino il 18 gennaio 1823 e molto apprezzata), *Aminta e Argira* (di librettista non specificato, debutta a Reggio Emilia nel 1823), *Ipermestra*, su libretto di Luigi Ricciuti (prima rappresentazione al Teatro di San Carlo di Napoli il 29 dicembre 1825), *Nitocri*, su libretto di Lodovico Piossasco Feys e Apostolo Zeno (debutto al Teatro Regio di Torino il 26 dicembre 1824), *Caritea regina di Spagna*, su libretto di Paolo Pola (prima rappresentazione al Teatro la Fenice di Venezia il 21 febbraio 1826), *Ezio* su libretto di Pietro Metastasio (prima rappresentazione al Teatro Regio di Torino il 2 febbraio 1827). Le acclamazioni in tanti teatri italiani convincono l'impresario Barbaja a scritturare Mercadante per il Teatro di Porta Carinzia a Vienna e nel 1824 egli vi trionfa con nuove opere: *Doralice* (di librettista sconosciuto), *Le nozze di Telemaco ed Antiope* (su libretto di Calisto Bassi).

Nel 1826 parte per la penisola iberica, dove svolge l'attività di compositore e anche d'impresario. «A Madrid, Mercadante trova un ambiente che vive, proprio in quegli anni, un progressivo recupero dell'opera italiana, bandita un trentennio prima dal re Carlo IV per il timore che potesse causare rivolgimenti politici e morali e solo recentemente riaccettata dalla corte borbonica in virtù dell'interessamento manifestato dalla nobiltà locale».¹³ Nel 1826 compone la seconda versione del *Posto abbandonato* e il melodramma buffo *I due Figaro*, entrambi con libretto di Felice Romani. Quest'ultima opera «costituisce un sequel delle mozartiane *Nozze di Figaro* e la sua rappresentazione, per la carica sovversiva ravvisata dalla censura madrilenica, viene proibita, salvo il permetterne una messa in scena "edulcorata" nove anni dopo, nel 1835, per volontà della reggente Maria Cristina, interessata a manifestare una parvenza di liberalismo al fine di contrastare le spinte ultraconservatrici dei propri rivali politici».¹⁴

Successivamente Mercadante compone il melodramma eroicomico *La testa di bronzo* (su libretto di Felice Romani), *Adriano in Siria*, su libretto riadattato da un testo di Pietro Metastasio (prima rappresentazione al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona il 24 febbraio 1828), *Gabriella di Vergy* (su libretto di Antonio Profumo, basato sull'omonimo di Andrea Leone Tottola), *La rappresaglia* (su libretto di Cesare Sterbini) e *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (su libretto di Stefano Ferrero), entrambe queste opere debuttano al Teatro Principal di Cadice nel 1829. Nel 1831 Mercadante progetta di allestire a Madrid *Francesca da Rimini*, su un libretto già esistente di Felice Romani e «opportunamente modificato al fine di arricchire la vicenda dal punto di vista della psicologia dei personaggi».¹⁵ Contrasti con l'interprete principale, Adelaide Tosi, ne impediscono la rappresentazione.

Nel 1831 Mercadante rientra in Italia e presenta al Teatro di San Carlo *Zaira*, su libretto di Felice Romani, già musicato da Vincenzo Bellini due anni prima. L'interprete principale è Giuseppina Ronzi de Begnis, uno dei soprani più importanti del suo tempo, e l'accoglienza del pubblico napoletano è calorosa.

Il 1832 è un anno importante per Mercadante. Da un punto di vista personale, si sposa con Sofia Gambero: genovese, ventenne, vedova e madre di tre figli. Professionalmente, inaugura un nuovo periodo della sua produzione con l'opera *I Normanni a Parigi*, su libretto di Felice Romani, rappresentata per la prima volta il 7 febbraio 1832 al Teatro Regio di Torino. Probabilmente, al rientro in patria il compositore cerca una sua identità nel panorama del mondo del melodramma che si sta rapidamente evolvendo. Nel 1829 Rossini conclude la sua carriera con l'imponente *Guglielmo Tell*. Nel 1830 Donizetti trionfa con *Anna Bolena* e nel 1832 con *L'elisir d'amore*. Nel 1831 Bellini è

¹³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma* "Elena da Feltre", p. 22.

¹⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma* "Elena da Feltre", p. 23.

¹⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma* "Elena da Feltre", p. 24.

acclamato per *La Sonnambula* e *Norma*. Sono opere che denotano un cambiamento rispetto allo stile rossiniano e che preludono al Romanticismo. Mercadante cerca di inserirsi in questo processo innovativo:

I Normanni sono la risposta a *Norma* e ad *Anna Bolena* [...]. Con *I Normanni* Mercadante segna a suo favore un progresso qualitativo al cospetto del panorama operistico coevo, progressi circa il colore e la sonorità orchestrale, la complessità del coro che assurge a parte importante, insomma conquista una nuova vocalità più spinta al declamato e al drammatico, creando una cifra stilistica destinata a realizzare un autonomo “fare mercadantesco” ormai affrancato quasi interamente dagli stilemi rossiniani. [...] Berta, stretta fra l’amore e la ragion di Stato, è, insieme ad Anna Bolena, la vera eroina che inaugura un realismo drammatico che, pur fra rigurgiti di belcantismo, conduce il melodramma in piena corrente romantica, in cui l’ideale cede il passo al reale, al vero, ai sentimenti forti e contrastati.¹⁶

Nei due anni successivi *I Normanni a Parigi* vengono rappresentati nei più importanti teatri italiani ed europei (Madrid, Barcellona, Lisbona, Oporto, Berlino, Vienna...). Nel 1836 Giuseppina Strepponi è l’acclamata interprete di Berta al Teatro Concordia di Cremona. A giugno del 1832 va in scena a Genova *Gabriella di Vergy*, che era già stata rappresentata a Lisbona e che viene apprezzata sia dal pubblico che dalla critica. Il 27 ottobre 1832 debutta al Teatro alla Scala *Ismalia ovvero Amore e morte*, su libretto di Felice Romani. «Il successo è contrastato, forse per il genere un po’ fantastico dell’intreccio». ¹⁷ Il 10 marzo 1833 debutta sullo stesso palcoscenico *Il Conte di Essex*, sempre su libretto di Romani. L’esito non è pienamente soddisfacente, forse anche per l’assenza del grande soprano Maria Malibran, che è in gravidanza.

Nel 1833 Mercadante è nominato maestro di Cappella della Cattedrale di Novara e vi rimane per sette anni. È questo «il periodo più prestigioso della feconda attività del musicista». ¹⁸ Compone diverse opere su libretto di Romani: *Emma d’Antiochia*, *Uggero il danese*, *La gioventù di Enrico V*, *Francesca Donato ossia Corinto distrutta*. Rossini, da anni trasferitosi a Parigi, lo invita a produrre un’opera per il Théâtre des Italiens e il 22 marzo 1836 va in scena *I Briganti*, su libretto di Jacopo Cressini, tratto dalla tragedia di Schiller *Die Räuber*. In una lettera inviata a Luigi Camoletti, Mercadante scrive:

Dopo tanti e tanti affanni, cessarono le tue pene. - Ieri sera si diede la prima volta la mia opera *I Briganti*. L’esito fu felicissimo. I Cantanti fecero il loro possibile per la buona riuscita - lo stesso l’Orchestra e il Coro. Dopo il terzo atto fui chiamato fuori due volte unitamente ai principali esecutori: Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache. Quattro giorni prima né io, né mia moglie, né Mariano, mangiavamo. Non si dormiva, insomma una vita d’inferno. L’idea di espormi al giudizio di un Cherubini Rossini, Paer, Carafa ecc. mi tormentava. Dopo il secondo atto tutti questi famosi autori sono venuti a farmi dei complimenti, sulla scienza, l’istrumentazione, ecc. Il Libretto ha del buono, ma qualche situazione fredda, riscaldata però dall’immenso merito de’ bravi cantanti. ¹⁹

Nel periodo trascorso a Parigi, Mercadante è emotivamente colpito dall’improvvisa scomparsa dell’amico e compagno di studi Vincenzo Bellini; professionalmente rimane impressionato dalla grandiosa messa in scena e dallo straordinario trionfo della nuova opera di Giacomo Meyerbeer *Les Huguenots*. Rientrato in Italia, «sotto la premurosa guida dell’editore Giovanni Ricordi», ²⁰ ha «un’autentica esplosione» ²¹ creativa e dà inizio a quella che Florimo definisce «una riforma al teatro

¹⁶ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, pp. 78, 79.

¹⁷ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 83.

¹⁸ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 86.

¹⁹ Lettera n. 126 di Mercadante a Luigi Camoletti del 24 marzo 1836, in SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 101.

²⁰ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 102.

²¹ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 103.

drammatico musicale».²² presenta al Teatro alla Scala *Il Giuramento* (11 marzo 1837), al Teatro La Fenice di Venezia *Le due illustri rivali* (il 10 marzo 1838), al Teatro di San Carlo *Elena da Feltre* (il 1° gennaio 1839) e di nuovo al Teatro alla Scala *Il Bravo* (il 9 marzo 1839). Quanto ai libretti, *Elena da Feltre* è di Salvatore Cammarano, le altre tre sono di Gaetano Rossi.

Contemporaneamente a questo nuovo stile di composizione, c'è un avvenimento imprevisto destinato ad incidere fortemente sul futuro del musicista: il 5 maggio 1837 muore Nicola Zingarelli, già suo maestro e direttore del Regio Conservatorio di San Pietro a Maiella a Napoli. Al dolore per il lutto, s'unisce l'incognita sul successore. I principali candidati sono Donizetti e Mercadante.

La possibilità di succedere allo Zingarelli allettava molto l'Altamurano: se l'affare fosse andato in porto egli sarebbe potuto ritornare nella propria terra godendo di quella stabilità economica necessaria per far vivere tranquillamente sé stesso e la propria numerosa famiglia e solo in vista della quale egli avrebbe potuto decidere di abbandonare la sicurezza fornitagli dal posto di Maestro di Cappella presso la Cattedrale di Novara. La posta in gioco era davvero molto alta, e le lettere di questo periodo costituiscono una testimonianza viva delle serie preoccupazioni di Mercadante.²³

D'altra parte, Donizetti era arrivato a Napoli nel 1822, ed era stato nominato subito direttore dei teatri regi. Inoltre, aveva ottenuto incarichi presso il Conservatorio:

Già maestro di contrappunto e composizione, ne aveva assunto la direzione provvisoria con diritto alla successione al defunto direttore. Quindi era legittima l'aspettativa del bergamasco alla nomina definitiva, anche perché era stata formulata una promessa dal Ministro dell'Interno Santangelo. In previsione di tale nomina, Donizetti aveva dovuto rinunciare all'incarico di maestro censore presso il Conservatorio di Milano.

Mercadante, sollecitato dai suoi amici napoletani capeggiati da Florimo, si decide a presentare la supplica al sovrano per la successione al "maestrone". [...] Evidentemente Donizetti aveva avuto sentore delle manovre di Florimo per favorire la nomina di Mercadante, [...] cerca di affrettare le decisioni, anche perché già dal maggio del 1838 aveva ricevuto proposte dai teatri parigini; [...] il 25 luglio si reca dal ministro dell'Interno per sollecitare una decisione definitiva. Ma il ministro gli offre soltanto denaro, che egli sdegnosamente rifiuta e chiede potersi dimettere da tutti gli incarichi presso il conservatorio napoletano.²⁴

Il 12 agosto 1838 si svolge al Teatro di San Carlo la prova generale di *Poliuto* e l'opera viene immediatamente censurata. A questo punto Donizetti si reca a Parigi per circa tre mesi, in ottobre torna a Napoli per poi lasciarla definitivamente. Tra il 1839 e il 1840 sia Donizetti che Mercadante ricevono da Rossini la proposta di andare a dirigere il liceo musicale bolognese. Donizetti riflette, nel frattempo riceve la proposta di maestro di Cappella alla Corte viennese e opta per quest'ultima. Nel 1840 Mercadante accetta la nomina formalmente ricevuta a Direttore del Conservatorio di San Pietro a Maiella:

Comincia così il nuovo periodo napoletano di Mercadante, che sarebbe durato trent'anni (fino alla morte) e che avrebbe segnato per lui da un lato un evidente rallentamento della produzione, dall'altro il dedicarsi con passione e animosità alla didattica e alla formazione delle nuove leve. A partire dal 1844 e fino al 1862, l'Altamurano sarebbe stato anche, con qualche interruzione, direttore musicale del Teatro di San Carlo. [...] Nel corso degli anni seguenti continua la collaborazione con Cammarano [...].

Gli ultimi anni si caratterizzano per una serie di riconoscimenti ufficiali che giungono a rendere omaggio a un compositore stimato dai più alti ambienti culturali e politici. Se ne citano qui solo alcuni: nomina a "socio corrispondente" della Reale Accademia delle Belle Arti di Francia nel 1846; conferimento della Croce di Cavaliere del Real Ordine di Francesco I da parte di Ferdinando II di Borbone nel 1848; conferimento della Croce di Cavaliere dell'Ordine Piano di II Classe da parte di Papa Pio IX nel 1849; nomina a Cavaliere dell'Ordine Nazionale della Legion d'Onore da parte di Luigi Napoleone Bonaparte (futuro Napoleone III) nel

²² FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 648.

²³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 61.

²⁴ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 114.

1852; nello stesso anno conferimento della Croce di Cavaliere dell'Ordine Costantiniano da parte dello zar di Russia e nomina a Cavaliere della Rosa da parte dell'Imperatore del Brasile; nomina a Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro da parte del Re d'Italia Vittorio Emanuele II nel 1861; nomina a Grande Ufficiale dell'Ordine Imperiale di Guadalupe da parte dell'Imperatore del Messico nel 1866; nuova onorificenza, l'anno successivo, del Re Vittorio Emanuele II che nomina Mercadante Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia.²⁵

La nomina a direttore del conservatorio rappresenta per Mercadante una felice vittoria. Da un punto di vista psicologico, si tratta del ritorno alle origini dopo aver dato prova del proprio valore. Lui, che era entrato in quella scuola da bambino senza i documenti perfettamente in regola e senza una famiglia del tutto regolare e nobile, vi si ripresenta vent'anni più tardi all'apice della fama e al vertice della gerarchia didattica vigente. Tuttavia, il ritorno alle radici comporta dei rischi. Per alcuni anni l'attività compositiva prosegue con vigore, poi diminuisce, contemporaneamente all'intensificarsi dell'impegno didattico e formativo nei confronti degli allievi. Leggendo gli epistolari di Donizetti e di Mercadante, si riscontra in entrambi i musicisti un'autentica passione per l'insegnamento e un profondo affetto per i propri studenti. Donizetti, però, pone al primo posto l'amore per la musica e la dedizione all'attività creativa; al contrario, nel periodo napoletano, Mercadante si prodiga innanzitutto nella formazione dei giovani. Il suo affetto, in realtà, è ricambiato dagli studenti e, nell'ultimo decennio di vita, sono proprio i suoi ragazzi ad aiutarlo nei momenti difficili. «Ciò che ha realmente angustiato la vecchiaia di Mercadante è stata la cecità totale che ha colpito il compositore a partire dal 1862, invalidità che ha condotto il musicista, almeno inizialmente, ad uno stato di prostrazione da cui pareva che non avrebbe più potuto sollevarsi; l'affetto di chi gli stava intorno fu, invece, capace di riportare il Nostro alla composizione con l'ausilio di allievi che lo aiutavano nella stesura».²⁶ Soprattutto Adolfo Nosedà scrive diligentemente quanto il maestro gli detta: sinfonie, cantate, inni, musica sacra. Francesco Florimo così racconta questa fase di vita di Mercadante:

Nell'anno 1862 si apre una lagrimevole scena, il più commovente e triste periodo della vita del Mercadante. Egli soccombe alla maggiore delle sventure: perde ancora l'altro occhio, senza speranza alcuna di rimirare la luce. Tutto il paese fu commosso per sì triste avvenimento. Non vi fu tra i Napoletani chi restasse indifferente all'annuncio di tanta sventura toccata al Maestro. Tutto è perduto pel povero cieco: afflitto, assalito dalla noia ingenerata dalle tenebre, appena riceveva un qualche lontano sollievo nell'ascoltare gli affettuosi accenti dei suoi più cari. Ma il venerando vegliardo, dopo mesi e mesi di dolore e di acerbi patimenti, calmati i primi impeti di desolazione, comincia a poco a poco a rincorarsi: la passione dell'arte subentra nella sua grande anima: il suo spirito si rianima a poco a poco; la sua fantasia si sveglia da quel funesto letargo, che per non breve tempo l'aveva prostrato ed avvilito; egli vittoriosamente ritorna all'arte, solo elemento della sua esistenza, ritorna al collegio, ritorna alla musica, ed in essa trova il solo sollievo alla sua sventura; e trasportandosi nel campo dell'immaginazione, sceglie tra i suoi alunni del collegio quelli che crede più idonei ed abili a comprenderlo, e non scrive più, perché non può farlo, ma detta la sua musica. [...] Da quel tempo fin oggi sono ormai otto tristissimi anni decorsi, ch'egli detta tutti i giorni musica ai suoi allievi, ai quali con un tale esercizio dà le più sublimi lezioni di composizione.²⁷

Riguardo all'incarico di direttore del conservatorio, è doveroso aggiungere un'ulteriore considerazione in merito al particolare contesto politico-sociale del regno borbonico, uno stato in cui la censura è ancora più rigida che altrove. Donizetti aveva desiderato fortemente di poter comporre in libertà, convinto di non assumere mai posizioni moralmente o religiosamente disdicevoli. A Napoli, tuttavia, incontra una miriade di ostacoli. Il divieto di rappresentare *Poliuto* «perché è un santo» è soltanto l'ultimo affronto agli autori. Dopo di che, egli - deluso, amareggiato e convinto di essere nel giusto - decide di lasciare Napoli e parte per Parigi. Mercadante, invece, è originario del regno delle Due Sicilie e gioisce nel tornare in patria, a prescindere da restrizioni e imposizioni. Pur

²⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 62, 66.

²⁶ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 66.

²⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante, in Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. vol. I, pp. 653-655.

avendo lavorato in diversi stati italiani ed europei, egli desidera ritornare alle origini. In una lettera a Florimo definisce Donizetti «il forestiero»: «Se il forestiero dovrà essere preferito, procura tu con i tuoi rapporti di impedire che il mio amor-proprio sia offeso, non ch  il mio impiego che attualmente ho in Novara».²⁸ Per l'ambiente della corte e per buona parte del pubblico napoletano, la nomina di Mercadante rappresenta una scelta in nome della "napoletanità verace". Mentre Donizetti era nato nel Lombardo-Veneto e aveva studiato con Giovanni Simone Mayr che era di origine e formazione tedesca, Mercadante era nato ad Altamura cio  nel Regno delle Due Sicilie ed aveva studiato a Napoli. Il primo era considerato «forestiero» da molti, non solo dal rivale. L'apparente vittoria del "napoletanissimo" avr , per , gravi conseguenze sulla sua attivit  operistica perch , per poter mettere in scena le sue opere al Teatro di San Carlo, egli deve sottostare alle rigide condizioni imposte dai censori.

La collaborazione con Cammarano, anche lui "napoletano verace",   condizionata dal carattere oppressivo della politica borbonica e talora pare che le loro opere si basino su una scrittura "reticente", che allude e lascia intendere assai pi  di quanto apertamente esprime. In tale contesto, la riforma propugnata da Mercadante   significativa pi  in prospettiva futura (per gli echi che risuonano in talune opere verdiane) che per s  stessa:

Si   soliti parlare, a proposito degli ultimi anni dell'attivit  mercadantiana, di "involuzione formale" e un'osservazione superficiale della struttura delle ultime partiture potrebbe, in effetti, agevolmente trarre a tale tipo di conclusioni. Senonch  l'indagine condotta in profondit , l'analisi della complessa condotta armonica, delle duttili linee melodiche e della possente scrittura orchestrale e corale, lasciano intuire come le ultime opere del catalogo mercadantiano siano, in realt , lavori che spesso, lungi dall'aver dimenticato l'esigenza di modellare la musica sulla vita emotiva dei personaggi, si pongono idealmente in linea di continuit  con i melodrammi della piena maturit , salvo il cedere alla tentazione dell'utilizzo di formule pienamente possedute alle quali non si impedisce, tuttavia, di essere in taluni casi plasmate secondo nuovi criteri [...]. Lo sperimentalismo di Mercadante, in sostanza, non si esaurisce nel corso degli anni napoletani, ma si trasforma nell'estremo tentativo di convivere con una tradizione che, in determinati contesti geografici e culturali, risultava essere particolarmente resistente.²⁹

Le otto opere create dalla coppia Mercadante-Cammarano vengono composte nell'arco di tredici anni, dal 1838 al 1851. Nel 1852 Salvatore muore. Negli anni seguenti, Mercadante compone altre tre opere, tutte messe in scena al Teatro di San Carlo: *Statira*, tragedia lirica su libretto di Domenico Bolognese (8 gennaio 1853), *Violetta*, melodramma che debutta il 10 gennaio 1853 e *Pelagio*, tragedia lirica rappresentata per la prima volta il 12 febbraio 1857, entrambe su libretto di Marco D'Arienzo. A ulteriore conferma del legame di stima con Cammarano, tra il 1869 e il 1870 «l'Omero della Musica Italiana»³⁰ riprende un libretto scrittogli molti anni prima da Salvatore ed inizia a musicarlo: *L'Orfana di Bromo ossia Caterina de' Medici*. L'opera, per , rimane incompiuta poich  Saverio muore il 17 dicembre 1870. «Il meglio della produzione mercadantiana si colloca nel punto pi  delicato di sutura fra un'eredit  rossiniana acquisita da due forti personalit  come Bellini e Donizetti, che ne trasformano le strutture dall'interno, e l'avvento di Verdi, destinato, di tale rigenerazione, a divenire in brevissimo giro d'anni il solo prosecutore».³¹

²⁸ Lettera n. 73 di Mercadante a Francesco Florimo dell'8 gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, Fasano di Puglia, Schena, 1985, p. 180.

²⁹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 62-63.

³⁰ Cfr. SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 186. L'avvocato Leopoldo Tarantino, grande amico di Mercadante, usa quest'espressione nel necrologio.

³¹ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mercadante e "Il Bravo"*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 369.

5.2 Una «rivoluzione» al vaglio della censura: il caso emblematico di *Elena da Feltre*

Nella fase più creativa e matura della sua vita artistica (indicativamente tra il 1831 e il 1851) Saverio Mercadante ha dato prova di un'indole innovativa e sperimentale. Sebbene egli non abbia formalizzato in un testo teorico i suoi principi di composizione, in alcune lettere emergono chiaramente i suoi intenti di trasformazione degli schemi formali impostisi in ambito melodrammatico. In particolare, è molto importante una lettera a Francesco Florimo datata 1° gennaio 1838.

La mia nuova opera - *Elena da Feltre* - arriva in Napoli con la presente. [...] L'esito mi sta sommamente a cuore, per tante ragioni [...] La precisa interpretazione, il tuo zelo, la buona volontà de' cantanti, dell'Orchestra, del Coro, dell'Impresa, de' copisti, possono molto concorrere a secondare le mie brame e sostenere un patriotta. Nulla ho a rimproverarmi, da quanto dipendeva dalla mia occupazione, studio e piena convinzione che bisognava curare il lavoro [...].

Ho continuata la rivoluzione principiata nel *Giuramento*: variate le forme - Bando alle Gabalette triviali, esilio a' *crescendo*. Tessitura corta: meno repliche - Qualche novità nelle cadenze - Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto - Tolti i lunghi assoli nei pezzi *[sic]* concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione - Poca gran cassa, e pochissima banda.³²

Il 1° gennaio 1838 è la data del debutto di *Elena da Feltre* al Teatro di San Carlo, in occasione dell'apertura della stagione carnevalesca del 1838/39. «È questa l'opera in relazione alla quale Mercadante ha scritto quello che è poi divenuto il manifesto della sua riforma [...] È questo un melodramma ricchissimo di interessanti spunti d'indagine, sia per la moderna struttura formale, sia per la precisa volontà di resa psicologica che rende il lavoro pienamente compreso nella cultura romantica».³³ In realtà, se si leggono i testi di critica musicale del XX e XXI secolo, si riscontra una sostituzione del termine «rivoluzione» con «riforma». Tutti riconoscono a Mercadante il merito di avere modernizzato gli schemi strutturali del melodramma, ma ne ridimensionano la portata, dal momento che non s'assiste a un drastico capovolgimento rispetto al passato, ma ad una sostanziale innovazione in continuità con i predecessori. Negli anni trenta dell'Ottocento occorre una buona dose di coraggio per esprimere il proposito di realizzare una «rivoluzione». Quella francese risale a pochi decenni prima e costituisce uno spartiacque storico tra due epoche. In ambito letterario-culturale, la querelle tra classici e romantici rappresenta una contrapposizione tra chi difende il principio d'autorità e chi rivendica il diritto alla libertà. Mercadante intende impegnarsi in un intenso sforzo di rinnovamento, che inizia già mentre lavora al di fuori del Regno delle Due Sicilie (*I Normanni a Parigi* debuttano al Teatro Regio di Torino il 7 febbraio 1832, *Il giuramento* al Teatro alla Scala di Milano l'11 marzo 1837) e che prosegue dopo il rientro a Napoli. I limiti imposti dalla censura borbonica, tuttavia, incidono notevolmente sui propositi rivoluzionari. Oltre al *Giuramento* e *Elena da Feltre*, le «opere della riforma»³⁴ sono: *Le due illustri rivali* (1838), *Il bravo* (1839), *La Vestale* (1840), *La solitaria delle Asturie* (1840), *Il proscritto*, (1841), *Il reggente* (1843). Su otto opere, quattro hanno il libretto di Cammarano. Ricostruire le tappe principali della prima collaborazione tra i due permette di comprendere alcune dinamiche che incideranno anche sugli sviluppi futuri. Inoltre, dal momento che è lo stesso Mercadante ad ammettere la continuità tra *Il giuramento* ed *Elena da Feltre*, alcune osservazioni sulla prima opera della «rivoluzione» sono significative.

³² Lettera n. 72 di Mercadante a Francesco Florimo del 1° gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, p. 178.

³³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 69.

³⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 94, nota 2. Cfr. KAREN BRYAN, *Mercadante's experiment in form: the caballettas of "Elena da Feltre"*, in «Donizetti Society Journal», IV, 1988, pp. 37-56.

«*Il giuramento* è, tra i melodrammi mercadantiani, forse quello più rappresentato nel XX secolo»³⁵ e «circola in Europa fino agli anni ottanta».³⁶ In esso «Mercadante rinnova il proprio linguaggio, tralasciando la scrittura fiorita rossiniana per la cantilena romantica di derivazione belliniana: la partitura contiene molte raffinate arie [...] e belle pagine di pura invenzione lirica».³⁷ Inoltre, «è opera che si contraddistingue per una sorta di “stringatezza” emotivo-espressiva, la stessa che caratterizzerà le opere del Verdi maturo [...]. L’attenzione rivolta alla costruzione dei pezzi chiusi, la sapiente orchestrazione, oltre alla già da tempo acquisita abilità di gestione delle voci in funzione espressiva, fanno del *Giuramento* un autentico capolavoro del teatro romantico».³⁸

Le caratteristiche romantiche, in realtà, compaiono già nel dramma di Victor Hugo *Angelo, tyran de Padoue*, a partire dal quale Gaetano Rossi compone il libretto (e che in seguito ispira ad Arrigo Boito il testo poetico della *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, messa in scena per la prima volta l’8 aprile 1876 al Teatro alla Scala di Milano). Il libretto di Rossi, «nel rispetto della poetica romantica, attenta alle passioni, alle forti emozioni, ai conflitti interiori, [...] racconta la storia di più amori impossibili in cui i personaggi sono legati tra loro da sentimenti estremi e contrastanti».³⁹ Il dramma in prosa di Victor Hugo, rappresentato per la prima volta al Théâtre Français il 28 aprile 1835, osa molto di più, soprattutto dal punto di vista della critica sociale e della «rivoluzione» degli schemi narrativi del teatro classico. Innanzitutto, è diviso in tre giornate, a ribadire il rifiuto del principio aristotelico d’unità di tempo che, peraltro, Hugo aveva già abbandonato alcuni anni prima nel *Cromwell* (1827) e in *Hernani* (1830), mettendo in pratica un nuovo tipo di azione scenica che mescola lo stile tragico e il comico, il sublime e il grottesco, e che moltiplica i personaggi, i luoghi e i registri linguistici, in netta contrapposizione alle convenzioni classicistiche. Inoltre, in ogni sua opera il libero pensatore Victor Hugo propugna ideali di libertà e questo avviene anche in *Angelo, tyran de Padoue*, che - al di là del tragico epilogo - si potrebbe intendere come una messa in ridicolo di chi, col passare dei secoli, s’ostina a voler governare dispoticamente e con ottusa, arbitraria violenza.

Il dramma di Hugo viene tradotto in italiano e pubblicato a Milano nel 1838. La vicenda si svolge nel XVI secolo, in un contesto storico verosimile: la Padova del 1549, dominata dai veneziani. Nella prima scena la protagonista - un’attrice di nome Tisbe, amata da Angelo ma innamorata di Rodolfo - si rivolge al tiranno con tono deciso: «Voi qui siete padrone, siete il magnifico podestà, con diritto di vita e di morte, con ogni sorta di potere e di libertà. [...] Quando vi mostrate in una contrada le finestre si chiudono, chi passa di là vi fa largo, e quei che sono in casa tremano. [...] Or bene, quantunque qui siate il padrone di tutto, e vi crediate essere anche il mio, vo’ dirvi la verità» (I, 1).⁴⁰ Nella quarta scena del primo atto, Omodei dice a Rodolfo (che è innamorato della moglie di Angelo, ed è da lei riamato fin dalla gioventù): «Voi non vi chiamate Rodolfo, ma Ezzelino da Romano. Appartenete ad un’antica famiglia che regnò a Padova, e ne va bandita da più di due secoli. Esulate di città in città con falso nome, osando penetrar qualche volta nello Stato della Signoria» (I, 4).

Successivamente, è Angelo a dare una descrizione di sé stesso e dei suoi antenati tiranni: «L’odio è nel nostro sangue, nelle nostre famiglie, nelle nostre tradizioni. Bisogna sempre che un Malipieri odii qualcuno. L’avolo mio odiava il marchese Azzo e lo fe’ soffocare la notte nei pozzi di Venezia. Mio padre odiava il procuratore Badoero e lo fe’ avvelenare ad una festa della regina Cornaro. Io odio questa donna; non le avrei fatto del male, ma... è colpevole, morrà. È una necessità, una ferma risoluzione. Se le ossa di mia madre intercedessero per lei... intercederebbero invano» (III, I, 3).

³⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, p. 55.

³⁶ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell’opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 362.

³⁷ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell’opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, pp. 362- 363.

³⁸ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, p. 55.

³⁹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, p. 55.

⁴⁰ VITTORE HUGO, *Angelo tiranno di Padova*, Milano, Placido Maria Visaj, 1838, p. 22.

Poco dopo, sua moglie Caterina gli rivolge parole di disprezzo fortemente connotate politicamente: «Davvero è un'esecrabile repubblica quella dove un uomo può impunemente, come voi fate, calpestare una povera donna, e dove gli altri gli dicono: Fai bene» (III, I, 8). Ma se entrambe le donne osano sfidare apertamente il terribile podestà, anche molti altri vorrebbero colpirlo o eliminarlo, come lui stesso confida a Tisbe: «Ogni giorno mi si tende un agguato, ogni giorno un tradimento, ogni giorno devo aspettarmi una pugnolata o dare un colpo di scure» (III, I, 3).

Nel finale, è proprio Tisbe a compiere il gesto eroico di beffare il tiranno, liberando sua moglie e permettendole di fuggire con l'uomo amato. Nel rivolgere le sue ultime parole a Rodolfo, Tisbe dimostra l'autenticità del suo amore e la generosità del suo animo: «Ho ingannato il podestà. [...] Siate felici! Essa è libera... morta per il podestà... viva per te» (III, II, s.u.). Complessivamente, il dramma di Hugo mette in risalto l'indole spregevole dei tiranni e l'audacia eroica delle donne, soprattutto di Tisbe, che è un'umile attrice, disprezzata dalle nobildonne, ma di per sé con l'animo più nobile di chiunque. Questa dimensione politico-sociale di *Angelo, tyran de Padoue* scompare pressoché del tutto nel *Giuramento* (e anche nella successiva *Gioconda*) ed anche l'esplicito riferimento a Ezzelino viene eliminato. Al contrario, questo personaggio storico è più volte citato in *Elena da Feltre*, a testimonianza del fatto che la continuità tra le prime due «opere della riforma» di Mercadante non riguarda soltanto la musica, ma anche i libretti, ovvero l'ambientazione e le problematiche trattate: entrambe le vicende si svolgono nella Marca degli Ezzelini, sullo sfondo c'è un tiranno che opprime il popolo e uccide impietosamente chi non gli ubbidisce, ma c'è anche una miriade di soggetti che vorrebbero ribellarsi e si delinea un personaggio femminile che, all'apparenza fragile e inerme, assume caratteri spiccatamente eroici. Rispetto a Rossi, che accentua i conflitti soggettivi e le contrastanti passioni tra i personaggi, Cammarano osa mettere in scena o tratteggiare anche le questioni socio-politiche, seppure con la cautela necessaria per ottenere l'approvazione dei censori.

Dall'epistolario emerge che Mercadante rimane da subito soddisfatto del soggetto propostogli: «Camerano [*sic*] mi ha spedito un argomento, *Elena degli Uberti*, che mi piace, trovandoci forti passioni, movimento rapido di azione e buona distribuzione in generale, benchè troppe *Arie*».⁴¹

John Black scrive che circa un anno prima il compositore s'era rivolto al librettista per mettere in scena un'opera a Parigi, ma il progetto non era stato realizzato. «Collaboration between the two had been proposed in 1836 when Mercadante was engaged to write an opera for Paris, but the contract had fallen through. The subject then chosen had been *L'orfana di Brono ossia Caterina de' Medici* (after a romance by Michele Mauro), and at the very end of his life Mercadante returned to the libretto Cammarano wrote for him, after the latter had been dead for some years. The new work, on a different subject, was intended for performance in January 1839».⁴² Se, dunque, la creazione del libretto di *Elena da Feltre* è collocabile nel 1837, ignota ne è la fonte. «The source of *Elena* remains a mystery. When Anselmi summarized the plot in his notice in *Il Lucifero*, he refers to the heroine as Elena degli Uberti, a designation she is also given in the libretto. There is a play with this same title, *Elena degl'Uberti*, by Franceschi, but it does not seem to have been performed till 1851, and although the two have a number of points in common, all they may indicate is a common source».⁴³ Ammesso che una fonte comune esista, poiché essa è irreperibile, conviene procedere con ciò che è disponibile e, certamente, nell'*Elena da Feltre* sono numerosi i riferimenti storici, letterari, politici e religiosi, talora espliciti ma più spesso camuffati.

⁴¹ Lettera n. 67 di Mercadante a Francesco Florimo del 27 aprile 1837, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolario*, p. 173.

⁴² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 55.

⁴³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 59.

Innanzitutto, si tratta di una dell'opere di Cammarano più politicizzate: il tiranno per antonomasia Ezzelino, le lotte tra guelfi e ghibellini, il tradimento d'un sedicente alleato che promette il suo aiuto a un ribelle e subito dopo lo denuncia all'autorità causandone l'imprigionamento, il sacrificio di sé in nome della difesa dei propri ideali... costituiscono uno squarcio di realtà, più che un prodotto dell'immaginazione, nel 1830 e nei decenni successivi. Per tutelarsi, Cammarano proietta tutto questo a distanza di sei secoli e mette in risalto gli elementi di fantasia. Il primo mascheramento è nel titolo, che indica un personaggio d'invenzione, presentato però come discendente della famiglia degli Uberti, ovvero di un nobile casato fiorentino, molto potente tra il XII e il XIV secolo. Nel 1177 gli Uberti si scontrano con l'oligarchia consolare capeggiata dai Giandonati, nel momento in cui Federico Barbarossa arriva in Toscana. La lotta fra le due fazioni dura a lungo e logora entrambe, finché viene trovato un accordo sulla spartizione delle principali magistrature. In seguito, gli Uberti contribuiscono alla strage dei Buondelmonti (1215) e diventano esponenti di spicco dei Ghibellini. Quando a Firenze trionfano i Guelfi, essi vengono cacciati e riparano a Siena. Nella battaglia di Benevento (1266) le truppe guelfe di Carlo d'Angiò sconfiggono quelle ghibelline della coalizione guidata da Manfredi di Sicilia, allora gli Uberti riparano in diverse città, dando origine ai vari rami della famiglia a Mantova, Venezia, Ancona, Verona. In apertura del libretto sono specificati il luogo e il tempo della vicenda: «L'avvenimento ha luogo nella città di Feltre. L'epoca rimonta al 1250». È il periodo più turbolento per quel territorio e, nel corso dell'opera, i soprusi e gli intrighi politici vengono resi in modo evidente. Tuttavia, il personaggio storico di maggiore rilievo in *Elena da Feltre* è Ezzelino, che viene citato più volte, ma rimane sempre sullo sfondo; è il detentore del potere che non entra mai personalmente in azione: una situazione analoga a quella che compare in un altro libretto di Cammarano, *Il Conte di Chalais*, dove il potentissimo Richelieu è al centro di tanti dialoghi, determina la fortuna o la disfatta di vari personaggi, ma non appare mai in scena. Storicamente, si tratta di Ezzelino da Romano (1194-1259) che, soprannominato «il Tiranno» e «il Terribile», è stato signore della Marca Trevigiana ed è stato considerato da Jacob Burckhardt l'antesignano del signore rinascimentale:

La prima comparsa di personaggi, che possiamo considerare i capostipiti della famiglia dei da Romano, si situa negli anni Settanta ed Ottanta del secolo XI. La situazione politica generale è convulsa: il Regno Italico, come l'Impero, è scosso dai contrasti tra le due massime autorità, imperatore e pontefice. All'inizio del 1077 risale il noto episodio di Canossa; dei primi anni Ottanta è la riscossa militare e politica di Enrico IV, che giunge a prendere Roma e costringe vescovi, grandi ufficiali, feudatari e signori, nonché le cittadinanze stesse dell'Italia padana, a schierarsi con lui, anche se non favorevoli. [...] Una delle regioni in cui per alcuni anni il suo dominio si esercita pressoché senza ostacoli, è costituita dalla Marca Veronese - la Marca, istituita da Ottone I alla metà del secolo X, corrispondeva grosso modo al Veneto odierno senza Venezia -: qui principi, feudatari e signori sono costretti nuovamente a schierarsi dalla sua parte, come avviene anzitutto dei marchesi d'Este, la più nobile e potente famiglia della Marca. In un tale quadro fanno la loro apparizione nella documentazione Ezzelo e la moglie Gisla.⁴⁴

Ezzelino III è il figlio primogenito di Ezzelino II il Monaco e di Adelaide di Mangona. Intrepido ed ambizioso, dopo la morte dell'imperatore Federico II di Svevia (il 13 dicembre 1250), non esita a compiere atti di crudeltà pur di estendere il suo controllo su un territorio sovracittadino comprendente Padova, Trento, Verona, Vicenza, Bassano, Belluno e Brescia. Il papa Innocenzo IV lo scomunica, proclamandolo eretico, «colpevole di enormi atrocità, sterminatore di uomini e corruttore di animi».⁴⁵ Notizie relative agli Ezzelini compaiono in varie *Cronache* e in parte riportano notizie di carattere storico, in parte assumono aspri toni di propaganda antighibellina: «le cronache composte nelle città

⁴⁴ ANDREA CASTAGNETTI, *I da Romano e la loro ascesa politica (1074-1207)*, in GIORGIO CRACCO (a cura di), *Nuovi studi ezzeliniani*, Roma, Stabilimento Tipografico Pliniana, 1992, p. 15.

⁴⁵ ANTONIO RIGON, "Diabolo fuit similis" *Ezzelino da Romano e i santi*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, p. 222.

dell'Italia centro-settentrionale durante la seconda metà del Duecento e nel corso del Trecento contengono innumerevoli passi dedicati a Ezzelino da Romano». ⁴⁶ Tra queste, sono fondamentali la *Cronica* e il *Chronicon Marchiae* ⁴⁷ del notaio Rolandino da Padova, che «costituiscono il serbatoio di informazioni da cui attingono tutti i cronisti posteriori e non è difficile riconoscere le loro parole nelle cronache del Trecento e del XV secolo». ⁴⁸ Molto importante è anche la *Cronica* del frate francescano Salimbene de Adam, che è scritta in un latino tendente al volgare e racconta la vita religiosa e politica italiana dal 1168 al 1287. Nel capitolo intitolato *De crudelitatibus Ycilini, qui similitudinem habuit cum diabolo, sicut beatus Franciscus cum Christo* si legge: «Hic plus quam diabolus timebatur, pro nichilo enim habebat occidere homines, mulieres et parvulos, et quasi inauditas crudelitates exercuit. Nec Nero in crudelitatibus fuit similis ei nec Domicianus nec Decius nec Dioclicianus, qui fuerunt maximi in tyrannis. [...] Credo certissime quod, sicut filius Dei voluit habere unum specialem amicum, quem similem sibi faceret, scilicet beatum Franciscum, sic diabolus Ycilinum». ⁴⁹ Un'altra cronaca ricca d'informazioni poiché incentrata su Ezzelino è *Vita et gesti d'Ezzelino terzo da Romano, da l'origine al fine di sua famiglia, sotto la cui tirannide mancarono di morte violenta piu di 12 millia padouani*. ⁵⁰ Si tratta della prima cronaca data alle stampe nel 1543 a Venezia: un'opera monumentale di Pietro Gerardo, in ben nove volumi, scritta originariamente in volgare. In pochi anni, la figura di tale tiranno passa dalla dimensione storica a quella mitica e leggendaria: «da metà Duecento il mito di Ezzelino tiene il campo, condizionando di fatto l'immagine del personaggio nel giudizio corrente e, insieme, la sua valutazione da parte di chi, nei diversi ambiti, si occuperà delle vicende dei da Romano». ⁵¹ Oltretutto, «siamo certi dell'esistenza della leggenda popolare ezzeliniana sino alla fine del XIX secolo», ⁵² costantemente alimentata dalla letteratura orale e intrisa di elementi soprannaturali:

Per alcuni secoli la rilettura delle vicende ezzeliniane è stata fortemente condizionata dal contesto leggendario che attorno alla figura del signore da Romano era venuto precocemente crescendo, fino a divenire una solida impalcatura interpretativa piuttosto difficile da smontare. In sostanza, l'operazione di condanna avviata intorno alla metà del Duecento dalle istituzioni ecclesiastiche, fortemente sostenuta dagli avversari politici di Ezzelino [...] aveva ottenuto magnificamente i risultati a cui mirava. L'esecrazione del nemico era andata oltre il campo di battaglia e lo scontro di poteri, per giungere al livello della leggenda. Il tiranno della Marca appariva come un essere diabolico piuttosto che umano, spietato e con caratteristiche tali da trascendere i limiti del naturale e dell'ordinario. Così il personaggio storico, con i suoi successi e le sue tragedie, finiva per scomparire sotto il peso dell'immagine che gli era stata costruita addosso con straordinaria efficacia. ⁵³

Per sei secoli «leggenda e storia marciano [...] affiancate, in una, tutto sommato, buona convivenza, che vede peraltro l'ambito mitografico perdere terreno e affievolirsi a fronte del crescere

⁴⁶ MARINO ZABBIA, *Il mito di Ezzelino. Le cronache*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 227.

⁴⁷ Cfr. ROLANDINI PATAVINI, *Chronica*, in "Monumenta Germaniae Historica Scriptores", Hannover, 1866 e Antonio Bonardi (a cura di), *Cronica in factis et circa facta Marche Trevixane (aa. 1200ca-1262)*, in «RIS» (2), VIII, 1, 1905-1908.

⁴⁸ MARINO ZABBIA, *Il mito di Ezzelino. Le cronache*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 231.

⁴⁹ FERDINANDO BERNINI (a cura di), *Salimbene de Adam. Cronica*, Bari, Laterza, 1942, p. 280.

⁵⁰ Cfr. PIETRO GERARDO, *Historia d'Ezzelino terzo da Roman, Nella quale non solo si contiene la vita, ma anco l'origine, e fine della sua Famiglia*, Treviso, Simon da Ponte, 1648.

⁵¹ GHERARDO ORTALLI, *Dalla leggenda alla storia* in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 258.

⁵² FRANCESCA TADINI, *La leggenda ezzeliniana e la perpetuazione del mito*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 263.

⁵³ GHERARDO ORTALLI, *Dalla leggenda alla storia*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 257.

dell'attenzione storiografica»⁵⁴ dalla seconda metà del XX secolo ad oggi. Nell'Ottocento il mito di Ezzelino dura ancora ed ispira opere in ambito letterario, teatrale ed anche politico. Tra il Trecento e il Cinquecento, il nome di questo tiranno si riscontra nei principali autori della letteratura italiana, soprattutto citato «in qualche “catalogo” [...] di uomini crudelissimi [...]»: Francesco Petrarca nella canzone estravagante *Quel ch'è nostra natura in sé più degno*, Giovanni Boccaccio nell'*Amorosa visione*, Franco Sacchetti nella canzone *Gregorio primo, se fu santo e degno*.⁵⁵ Inoltre, Matteo Maria Boiardo vi accenna nell'*Orlando innamorato* (1495) e Ludovico Ariosto, nell'*Orlando Furioso* (1516), dedica un'ottava ad «Ezellino, immanissimo tiranno» che infine viene «rotto, preso, estinto» (III, 33).⁵⁶

In ambito teatrale, il personaggio è più volte riproposto. «Nel dicembre 1315, fu resa di pubblico dominio l'*Ecerinis* del padovano Albertino Mussato. Questa tragedia latina comincia con una scena famosa in cui Adeleita, quarta moglie di Ezzelino il Monaco, racconta di aver concepito i figli Ezzelino e Alberico per opera di un essere mostruoso dalla cui descrizione non è difficile riconoscere il demonio». ⁵⁷ Questa credenza, già diffusa nel Duecento, si tramanda per secoli. Nel 1652 il padovano Carlo de' Dottori ricostruisce le vicende degli Ezzelini nel poema eroicomico l'*Asino* (pubblicato sotto lo pseudonimo-anagramma Iroldo Crotta) e nel 1671 nel dramma tragico *Bianca* (pubblicato sotto lo pseudonimo-anagramma Eleuterio Dularete). Nel 1743 appare a Venezia la tragedia *L'Ezzelino* del ferrarese Girolamo Baruffaldi, dalla quale «prese lo spunto in seguito Carlo Marengo per la sua tragedia intitolata *Ezzelino III*»⁵⁸ e rappresentata a Torino nel 1835. Nel 1800, a Venezia, va in scena la tragicommedia anonima *Padova liberata dal tiranno Ezzelino*. Nel 1852, di nuovo a Torino, «viene più volte ristampato *Ezzelino da Romano. Storia di un ghibellino* del neoguelfo Cesare Cantù». ⁵⁹ Durante tutto l'Ottocento le tragedie, i balli e i drammi incentrati su Ezzelino sono innumerevoli:

Naturalmente di un tal personaggio i potenziali effettacci - tanto graditi al gusto ottocentesco - non potevano essere inoperanti, specie nel luogo più appropriato, il palcoscenico; ed ecco, un rampollare di titoli: un fortunato ballo *Ezzelino sotto le mura di Bassano* del coreografo Giacomo Serafini, che tenne le scene per oltre un trentennio, dopo il suo varo al Carcano di Milano con il *Corradino* di Morlacchi (1811), la «tragedia lirica» *Romilda ed Ezzelino* del musicista Abramo Basevi (1840), varie tragedie in versi come *Ezzelino, Tyrann til Padua* (1821) del danese Lauritz Kruse (1778-1839), l'*Ezzelino terzo* (1832) di Carlo Marengo e l'omonimo *Ezzelino* (1851) di Cesare Campori, infine l'*Ezzelino da Romano* (1870) di Alfonso Artiaco.⁶⁰

Anche in ambito musicale la figura di Ezzelino viene variamente riproposta, tanto che «esiste una produzione, non cospicua, ma continua a lui dedicata, fatta di balli, opere musicali, anche se non sempre è il suo personaggio a essere al centro del dramma». ⁶¹ Nel 1836 va in scena al Teatro La Pergola di Firenze *Eustorgia da Romano* di Gaetano Donizetti, che consiste nella diversa titolazione di *Lucrezia Borgia* (rappresentata con successo al Teatro alla Scala nel 1833, con il libretto di Felice

⁵⁴ GHERARDO ORTALLI, *Dalla leggenda alla storia*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 260.

⁵⁵ GIOVANNA GIANOLA, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei “componimenti misti di storia e d'invenzione”*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 238.

⁵⁶ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928, p. 50.

⁵⁷ GIOVANNA GIANOLA, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei “componimenti misti di storia e d'invenzione”*, p. 237.

⁵⁸ GIOVANNA GIANOLA, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei “componimenti misti di storia e d'invenzione”*, p. 239.

⁵⁹ GIOVANNA GIANOLA, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei “componimenti misti di storia e d'invenzione”*, p. 239.

⁶⁰ STEFANO VERDINO, *Tra gli Ezzelini dell'Ottocento*, in RINO MODONUTTI ed ENRICO ZUCCHI (a cura di), «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, p. 243.

⁶¹ MARIA IDA BIGGI, *L'interpretazione del mito ezzeliniano attraverso la musica*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, p. 255.

Romani, tratto da *Lucrece Borgia* di Victor Hugo, che aveva trionfato pochi mesi prima a Parigi). Il personaggio che dà il titolo all'opera altri non è che la moglie di Ezzelino, del tutto frutto di fantasia. Nel 1839, sempre al Teatro alla Scala, debutta *Oberto Conte di San Bonifacio* di Giuseppe Verdi, che ha come protagonista la sorella di Ezzelino, Cunizza, mentre lui è «il motore dell'azione, quale conquistatore di Verona».⁶² In altre opere meno note egli ricompare, ma «l'epopea degli Ezzelini è, dal punto di vista del teatro musicale, completata da una serie di balli in musica e pantomime, perlopiù in ambito veneto, destinati, come per esempio il ballo tragico pantomimico *La morte di Ezzelino III tiranno di Padova* di Alessandri e Ballon, a essere rappresentati, come prassi sette-ottocentesca, durante le rappresentazioni d'opera».⁶³

Oggi, a quasi duecento anni di distanza, risulta difficile rendersi conto delle connotazioni simboliche di certi personaggi del passato ed anche della fitta rete di rimandi intessuti tra i libri e i libretti d'opera. Se però non ci si accontenta della sola dimensione spettacolare del melodramma, è sorprendente la stratificazione culturale che si può ricostruire a partire da un'opera. In riferimento ad *Elena da Feltre*, alcuni testi risultano illuminanti: *La Giovine Italia* di Giuseppe Mazzini ed *Ezzelino da Romano, storia di un ghibellino* di Cesare Cantù, *l'Ezzelino III* di Marco Marengo e *Elena degli Uberti* di Enrico Franceschi.

Nel luglio del 1831 Giuseppe Mazzini fonda a Marsiglia un'associazione denominata *Giovine Italia* con l'intento di educare i giovani all'impegno civico per dare all'Italia la dignità di nazione. Per diffonderne gli ideali pubblica un periodico, intitolato appunto *La Giovine Italia*, che viene stampato a Marsiglia nel 1831 e introdotto clandestinamente in Italia. Nel 1832 gli articoli già apparsi vengono raccolti in un volume curato dallo stesso autore e con lo stesso titolo. Ricordando il fallimento del tentativo insurrezionale di Modena, Mazzini scrive:

Se d'armi non forniti, se dalla brevità del tempo sorpresi fidando anch'essi nella Francia non opponean gl'Italiani al Tedesco che una debole resistenza, si conobbero, si inteser tra loro, si chiamaron finalmente fratelli: alla non ben apprezzata patria gli affezionò l'emigrazione dacché viddero quanto amaro sia il tozzo ch'altri con disprezzo ti getta nella terra che t'accoglie profugo. Eccitò in essi l'emulazione il pugno di bravi che racchiusi nella casa del Menotti infelice si votarono alla patria, e animosi sostennero il ripetuto assalto del moderno Ezzelino. Ma li persuase che per tutta l'Italia è un desiderio solo, un bisogno, anche la pietà delle venete madri che ai teneri figli mostrando come liberatori della patria que' prodi che l'Austria contro ogni diritto in un mare non suo avea predati, nei giovanili petti sensi italiani infondevano.⁶⁴

In questo contesto il «moderno Ezzelino» indica il duca Francesco IV d'Este che, dopo aver dato il suo appoggio al progetto di insurrezione popolare e liberale promosso da Ciriaco Menotti, con un brusco voltafaccia, decide di ritirarsi e chiede l'intervento restauratore della Santa Alleanza (comportamento assai simile a quello di Ubaldo nel libretto di Cammarano). Il 3 febbraio 1831, alla vigilia dell'insurrezione, le guardie circondano la casa di Menotti dove sono radunati cinquantasette congiurati. Ai primi spari, alcuni di loro riescono a fuggire, altri vengono catturati e fra questi anche Ciriaco Menotti, che viene giustiziato il 26 maggio 1831.

Nel frattempo, Mazzini è costretto a vivere nascosto e in esilio. I suoi scritti, però, continuano ad essere letti e meditati da molti. Quel «moderno Ezzelino» diventa un grido di battaglia i cui echi risuonano su più fronti.

Nel 1833 Cesare Cantù finisce la stesura di *Ezzelino da Romano, storia d'un Ghibellino* e nel proemio pone come esergo la citazione dall'*Orlando Furioso*: «Ezzelino, immanissimo tiranno / che fia

⁶² MARIA IDA BIGGI, *L'interpretazione del mito ezzeliniano attraverso la musica*, p. 253.

⁶³ MARIA IDA BIGGI, *L'interpretazione del mito ezzeliniano attraverso la musica*, p. 255.

⁶⁴ GIUSEPPE MAZZINI, *La Giovine Italia*, Marsiglia, Giulio Barile, 1832, p. 57.

creduto figlio del demonio» (III, 33).⁶⁵ Tale proemio si conclude con la data «Milano, il 1° novembre 1833».⁶⁶ Due settimane più tardi, il 15 novembre 1833, l'autore viene arrestato perchè sospettato di far parte della *Giovine Italia* di Mazzini. In realtà, si direbbe che il pacifico Manzoni gli abbia fornito i principi di scrittura, dal momento che egli dichiara: «Volemmo sperimentare se nella storia, senza alterarla si potesse introdurre l'interesse del romanzo».⁶⁷ In ogni caso, ispirato da Manzoni e/o da Mazzini, Cesare Cantù deve rimanere in prigione per quasi un anno e viene liberato dal Carcere di Porta Nuova soltanto l'11 ottobre 1834. La riconquistata libertà viene però limitata da un'ulteriore pena: l'esclusione dai pubblici uffici. Questo significa che il professor Cantù non può tornare a dedicarsi all'insegnamento, che era la sua professione. In una successiva ristampa del libro, aggiunge una «Poscritta» che inizia così:

Ciò io scriveva ora fa quindici anni, e quali anni! e un romanzo potrei tessere sulle avventure che corse questo medesimo manoscritto. Stava egli sul mio scrittojo aspettando lo stampatore che doveva quel giorno pigliarlo, quando invece entrò un commissario della polizia austriaca, e insaccatolo con moltissime altre carte, lo portò in prigione come l'autore. Quivi fu sofisticamente rimuginato da un inquirente letterato, e perciò arguto e malevolo. Sol dopo molti anni, in forza d'una rivoluzione, quel manoscritto tornò alle mie mani, e tornò a me un intervallo di obbligato riposo per rincorrere lavori antichi [...]. Mi dà cuore di avventurare al pubblico un lavoro antico, dopo quelli verso i quali non era esso che un esperimento. [...]

Il settembre 1848⁶⁸

L'esito della «Primavera dei popoli», però, è drasticamente inferiore alle aspettative. Nella successiva edizione, il libro appare con una «seconda poscritta»:

Decisamente questo libro è destinato a vicende bizzarre. Le parole sovrapposte sentivano lo scoraggiamento dei falliti tentativi del 1848. Fra il terrore del governo militare che pesò d'allora sull'Italia, osai stampare questo lavoro. [...] Il censore diede un voto così avverso a quest'opera, che venne proibita non solo, ma confiscata. Invano si ricorse a Vienna, e si mostrò che l'edizione torinese correva anche in Lombardia: la decisione fu irrevocabile [...].

È bene notare che la principale accusa addotta dal censore cadea sull'esser quel libro troppo guelfo: segno che l'Austria e i suoi cagnotti avevano conosciuto il vero carattere dell'opposizione guelfa in Italia.

Il novembre 1863⁶⁹

«Troppo guelfo» è considerato un libro che ricostruisce le vicende salienti della vita di Ezzelino! In esso i riferimenti testuali ad opere precedenti sono numerosi e precisamente dichiarati. Il testo è suddiviso in tredici capitoli più una conclusione; ognuno di questi presenta un esergo con citazioni da autori piuttosto celebri: Dante, Ariosto, Manzoni, Marenco. Tralasciando gli altri, una considerazione risulta importante riguardo a Marco Marenco (1800-1846). Questo scrittore e drammaturgo, membro onorario dell'Accademia Filodrammatica di Torino e dell'Imperiale e Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti della Valle Tibertina, ha scritto molti drammi e tragedie teatrali, tra cui *Ezzelino III* (pubblicato a Torino nel 1832), *Pia de' Tolomei* (1836), *Bondelmonte e gli Amidei* (la sua prima opera, messa in scena nel 1828). Cammarano ha composto altrettanti libretti omonimi o quasi: *Pia de' Tolomei* (1837, musicata da Donizetti), *Elena da Feltre* (1838, musicata da Mercadante). *Bondelmonte* (1845, musicato da Pacini). Analizzando la *Pia de' Tolomei* donizettiana, s'è già svolto più sopra un confronto con la rispettiva tragedia di Marenco; ora è legittimo chiedersi se l'*Ezzelino III* possa avere fornito spunti a Cammarano per *Elena da Feltre*. Leggendolo, si riscontra

⁶⁵ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, in CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, Milano, Paolo Carrara, 1879, p. 5.

⁶⁶ CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, p. 12.

⁶⁷ CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, p. 11.

⁶⁸ CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, pp. 12-13.

⁶⁹ CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, p. 14.

una personale rielaborazione delle tematiche storico-leggendarie relative al feroce tiranno, unitamente a taluni discorsi ribelli talmente audaci che non potevano certamente essere proposti ai censori napoletani. A titolo d'esempio, se ne riportano alcuni passi.

L'esergo è l'intera ottava ariostesca:

Ezellino, immanissimo tiranno
che fia creduto figlio del demonio,
fará, troncando i sudditi, tal danno,
e distruggendo il bel paese ausonio,
che pietosi apo lui stati saranno
Mario, Silla, Neron, Caio et Antonio.
ARIOSTO, *Fur.* III, 33⁷⁰

Protagonista è Guglielmo, che intende combattere contro il tiranno, pur sapendo di rischiare la vita. I suoi slanci di eroismo e di patriottismo emergono in numerosi versi dal tono alfieriano e foscoliano:

Viver di speme ognor delusa: sempre
Sognar la patria in libertà risorta,
E mirarla ognor schiava. A me dintorno
Qual cancro roditor crescere io vidi
D'Ezzelin la possanza, e me co' suoi
Conquisti empíi premea, simile a un laccio
Che si stringe ognor più. Tutta percorse
Lo sguardo mio la trivigiana Marca,
E tutto era Ezzelin. Caduta in fondo
Di parte guelfa coll'oblio l'estense
Fortuna. Erede del paterno esilio
Di Ricciardo la prole. Ovunque farsi
Di private vendette infame prezzo
La libertà dei popoli (I, 1).

Ezzelino è sempre spietato, ma - per contrasto - appare ancora più truce quando dialoga con Guglielmo:

EZZELINO
Tu vivi. Ezzelin volle
Che tu vivessi.
[...] Un giorno
Come mill'altre, cui troncar mi piacque
Oscure vite, io troncherò la tua:
Però che legge è d'Ezzelino antica
Obbedirlo o morire.
GUGLIELMO
Il so. Ma antica
più d'ogni tua, più assai tremenda un'altra
Legge m'impon disobbedirti.
EZZELINO
Quale?
GUGLIELMO
Religion.
EZZELINO
Fra' miei nemici io debbo

⁷⁰ CARLO MARENCO, *Due nuove tragedie di Carlo Marenco e l'Ezzelino Terzo dello stesso, variato in parte dall'autore*, Torino, Chirio e Mina, 1835, p. 395.

Annoverarla. E non sai tu che duce
Di ghibellin son io, che maledice
Me il Pontefice ogni anno, e mi guerreggia
Di celesti non pur, ma di terrene
Armi col grido eccitator di questa
Rivale antica dell'impero, druda
De' guelfi eterna? (III, 2)

GUGLIELMO

E un'altra
Virtù, non men possente, al cor mi parla:
Amor di libertà, che mai non langue
In chi libero nacque, e per cui bramo
Altamente far sì, che alla mia patria
L'esempio almeno di mia morte giovi;
Tal che ai presenti ed ai futuri aperto
Sia, che nulla è vietato ai generosi,
E che l'uom, che si fa devoto a morte,
Colui può tutto (III, 7).

Diversi personaggi rivolgono al popolo appassionati appelli, per lo più con invocazioni neoguelfe:

RAINERI

Popolo, ascolta. Il mio delitto solo
È l'amar te. Sovra le tue sventure
Antico pianto e aperti lagni io spargo.
Ma partigiano unqua non fui. La mia
Parte è la patria. Un traditor non sono (IV, 5).

ANSEDISIO

Autor tu fosti
D'una sommossa popolar. Corresti
Della città le vie testè chiamando
All'armi i cittadin, gridando "morte
Al Signore di Padova".

GUGLIELMO

Al tiranno.
E questa voce che dal ferreo sonno
Oggi un popol d'estinti ha suscitato,
Chi può spegnerla più? Chi può tornarla
Dentro a quel petto, ond'è tuonando uscita?
Fien per sempre i miei labbri or ora muti,
Ma la voce vivrà. Vivrà lo spirto
De' miei liberi sensi animatore,
Che sorvolando ai ceppi insanguinati
Sopravvive alle vittime, e confuso
Col lor gemito estremo oltre si spande,
e non è forza di tiran, che il giunga.
[...]

ANSEDISIO

"Popolo e Chiesa"
Questo poc' anzi, o traditor, quest'era
Il grido tuo sedizioso. Un guelfo
Tu sei. Delitto tal, quand'anche monda
Fosse l'anima tua d'ogni altra labe,
Reo di morte ti fa.

GUGLIELMO

“Popolo e Chiesa”

Questo è il grido al cui suon nato son io.
E mi sovvien, che capital delitto
Era qui un tempo il nominar l’Impero.
Parte della lombarda inclita Lega
Non fea Padova un di? Padova è guelfa.
Forza, non dritto o suo consenso l’ebbe
Poscia al Vicario imperial soggetta.
Co’ magistrati suoi, colle sue leggi
Popolarmente reggere si debbe.
[...] E popol chiami
Questi venduti che ti fan corona?
Ov’è il popolo? Io guardo intorno, ed altro
Non veggo qui, fuorchè tiranno e schiavi.
Padova ov’è? Dove risplende il sole
La cerchi invan. Ne’ sotterranei oscuri
Recessi suoi, nelle sue tombe è forza
Cercar Padova omai. Popol suo vero,
Son gli estinti e i captivi; e popol vero
Se a tanto mar di crudeltà pur scampa,
Forse il popol futuro. A quel m’appello (IV, 6).

NUNZIO

Una parola,

Che dai pergami suona, e i templi assorda,
Le lombarde città scorre, ed all’armi
Tutti i popoli invita. È della guerra
Il Pastor di Ravenna arbitro e duce.
Intorno all’ecclesiastico vessillo,
Cui Tiso, un giovinetto esule, porta,
Già di San Bonifacio, Este, e Carrara
S’adunaro i Signor, cui turba segue
D’esuli immensa, e a mano a man giugnenti
Da tutte parti, ed ingrossanti il campo
Spontanee schiere di guerrier segnati
Della croce vermiglia (IV, 9).

Nell’ultimo atto, la coalizione dei crociati vince la guerra. «Un eretico, un empio, un figlio d’ira, / Il più crudel di tutti i figli d’Eva, / Il feroce Ezzelin» è sconfitto, ma prima di morire ordina di dare alle fiamme il castello dove sono imprigionati Guglielmo e la sua amata Mabilia, che pregano nei momenti estremi: «Pietoso Dio, fa che moriam congiunti». Infine, il dramma si chiude con le parole del «demone umano»:

EZZELINO

Vissi, regnai, tremar fec’io. Tal veggo,
Che ancor resta nel pianto, e a me d’intorno
Molti, che in vece mia saran tiranni.
Popoli, che sperate? A questi io lego
I ferri onde v’ho cinti, e l’odio mio.
Servite ognor. Vi maledico, e moro (V, s.u.).

Dato l’intreccio tra storia e romanzo, è opportuno mettere in evidenza due cose. In primo luogo, l’immagine di un esercito schierato con il simbolo «della croce vermiglia» non è frutto d’invenzione, ma corrisponde alla realtà storica: «la guerra finale contro Ezzelino assunse esplicitamente i caratteri

della crociata, d'altronde coerenti con l'accusa di eresia e la scomunica inflitta al tiranno ghibellino dall'autorità ecclesiastica nel 1254 e amplificata dalla propaganda guelfa».⁷¹ In secondo luogo, nel contesto storico dell'Ottocento, la valenza politica della tragedia di Marengo è notevole. Essa viene rappresentata a Torino, che è la capitale del Regno di Sardegna e la patria di Cesare Balbo e Vincenzo Gioberti, incontra il favore del pubblico e certamente contribuisce a diffondere i principi del neoguelfismo. La si potrebbe immaginare trasposta sui palcoscenici napoletani in quegli stessi anni? Se è molto probabile che Cammarano la conosca, è altrettanto comprensibile un suo sforzo per non lasciarlo intendere, così da ottenere l'approvazione dei censori per un libretto la cui fonte «remains a mystery».

Un ulteriore confronto interessante si può fare con *Elena degli Uberti* di Enrico Franceschi. Questa tragedia, pubblicata a Firenze nel 1852, è posteriore all'opera di Cammarano-Mercadante e, soprattutto, è successiva al 1848, l'anno delle rivoluzioni che non è riuscito a mutare gli equilibri politici tra gli stati italiani ed europei ma, come ha sottolineato Cesare Cantù, è stato comunque decisivo. L'argomento dell'opera è sintetizzato in una paginetta che precede il primo atto e che specifica chiaramente il contesto storico-politico:

Argomento.

Mentre Ezzelino III conquistava le città e le castella di Padova e della Marca Trevigiana, Belluno si difendeva valorosamente contro i Ghibellini di Ezzelino.

Sigifredo degli Uberti capitano dei Guelfi guidava quell'eroica difesa. Ma Belluno fu costretto a cedere alla forza numerosa dei nemici, e Sigifredo poté di nascosto condursi alla sua patria Feltre, ove aveva lasciato la sua unica figlia Elena. Scoperto fu tradotto in carcere: privato degli occhi, fu condannato nel capo, nonostante che la sua figlia avesse fatto nobile sacrificio di sé stessa per salvarlo.

Il fondamento è storico, il resto è fittizio ed immaginario.

Di questo fatto fanno menzione le *Cronache di Treviso*, e Corandoni *Memorie di Feltre*.⁷²

Schematicamente, si può osservare che:

- Il cognome «Uberti» è esplicitato già nel titolo;
- Sigifredo degli Uberti è definito non solo guelfo, ma addirittura «capitano dei Guelfi»;
- Dopo la cattura, Sigifredo viene accecato e poi ucciso, nonostante il sacrificio della figlia per salvarlo;
- La vicenda si basa su un «fondamento storico», rielaborato in modo «immaginario» a partire da due fonti: le «*Cronache di Treviso*, e Corandoni *Memorie di Feltre*».

Confrontando tutto questo con il libretto di Cammarano, emergono affinità e differenze:

- Il titolo è cautelativo e introduce il neutro «da Feltre»;
- Sigifredo non viene definito guelfo, ma si può dedurre che è tale in quanto lotta contro i ghibellini;
- Nel finale Sigifredo è ucciso, nonostante il sacrificio della figlia, ma non è accecato;
- Le fonti storiche potrebbero essere le stesse per Cammarano e Franceschi, ma solo quest'ultimo le dichiara.

Nelle due opere alcuni personaggi sono identici, due cambiano. Elena e il padre Sigifredo, Ezzelino (solo citato), Boemondo (suo luogotenente), Imberga (figlia di quest'ultimo) e Guido (innamorato di Elena e ricambiato) sono gli stessi. Solo nel libretto compaiono Gualtiero e Ubaldo; solo nella tragedia Tebaldo e Rigo. La trama è simile, con alcuni passi particolarmente significativi:

⁷¹ LUCA MORLINO, *Tabù del nome e trasfigurazione in nemico epico: Ezzelino da Romano in due testi franco-veneti*, «Transylvanian review», XXIII/1 (2014), p. 16.

⁷² ENRICO FRANCESCHI, *Elena degli Uberti*, Firenze, Tipografia Nazionale Italiana, 1852, p. 3.

ELENA

Misera guerra, fratricida guerra!
Spenti i più prodi, da fraterne spade
Sangue versato, e non vuoi tu ch'io pianga?

SIGIFREDO

Mi strappi il cuore, e pari anch'io qua sento
Il dolor che ne opprime. Oh ria fortuna
Arma la destra a tirannia, sospinge
Contro di noi fraterne acciar, l'aborro,
La detesto! Ma noi siamo innocenti;
Sovra d'essi la colpa intiera piomba:
Primi al furor, primi alla strage. Aborro
Non già la insegna ghibellina, il crudo
Che ne fece strumento ai suoi disegni:
Ezzellino soltanto, egli è il tiranno:
Gli altri son servi al par di noi: più miseri
Forse. E fra questi generosi molti (I, 4).

Se si pensa al contesto storico in cui questi versi sono stati scritti, se ne coglie la forte valenza emotivo-simbolica e l'estrema vicinanza alle traversie dell'Italia di metà Ottocento. Sicuramente, una parte del pubblico poteva riconoscere tali parole come proprie, frutto di esperienze appena vissute. Inoltre, in ogni tempo si riscontrano persone pronte a schierarsi dalla parte dei vincenti, pur non essendo del tutto convinte di essere nel giusto. Sia Cammarano che Franceschi presentano gli Italiani come intimamente inclini al Guelfismo, anche quando combattono con i ghibellini.

GUIDO

Colpevole son io, perdona, io vesto
La ghibellina insegna, e non doveva
Amar costei... tutta fu mia la colpa:
Cada su me...

SIGIFREDO

Qual colpa? Ah! no, tu porti
Di Ezzelino l'insegna e non il cuore:
Un amico, un fratello in te conosco (II, 4).

I soggetti più cruenti e sanguinari si trovano tra i Ghibellini, sempre propensi ad inasprire lo scontro con gli avversari. Questo è particolarmente evidente nella tragedia e nel personaggio di Boemondo. Nei libretti di Cammarano compaiono spessissimo donne costrette a sposare uomini scelti dai genitori, con conseguenze nefaste: o la morte o la follia delle spose. Franceschi, ancora una volta, sottolinea l'elemento politico e fa pronunciare a Boemondo parole di riprovazione dei matrimoni tra guelfi e ghibellini.

BOEMONDO

Guelfa fanciulla a Ghibellino sposo
Ove unita si vide? Ove si strinse
Nodo d'amore infra oppressore e oppresso,
Che nol seguisse il tardo pentimento,
La esecrazion di tutti, e la vergogna?
E tu Guelfo, vorrai che a te congiunto
Ti sia per sangue un Ghibellino? E il giorno
Ch'ambo ne chiami a battaglia, davanti
Ti stien superbi ed avidi di sangue
Di tua figlia lo sposo, ed i nepoti? (III, 5)

Come ultima citazione, un'ulteriore critica ai tiranni, accompagnata da un esempio di eroismo di alfieriana memoria.

SIGIFREDO
O Boemondo, il dono tuo disprezzo,
Chè dono di tiranno è tradimento.
[...] Boemondo, a me sei noto, e assai
Ben ti conobbi il dì, che mia sventura
Fu il militar sotto i vessilli infami
Del vostro sire: io ti conobbi allora
Quando nel mezzo alle agguerrite schiere
Vid'io più volte impallidir tua faccia,
Quando il più tardo eri all'assalto, e il primo
Nella trepida fuga. Ed io ti vidi
E ti conobbi... Ti conobbi il giorno
Che mentisti tua patria, e per sederti
Su questo seggio, ti mentisti infame.
Ben fu che figlio a questa Italia, o vile,
Tu n'arrossissi. A che pietade fingi?
Che non mi uccidi? In quella fronte, in quegli
Occhi, che mal sanno comporsi a calma,
Leggo la mia sentenza e ne sorrido;
Leggo che tormi questa vita è poco
A te; vorresti tormi anco la fama
Se lo potessi, ed io moro onorato
A tua vergogna. (III, 5)

Leggendo questi testi, si ha l'impressione che il nome d'Ezzelino sia molto usato nella letteratura ottocentesca e rappresenti una specie di parola d'ordine per coloro che intendono opporsi ai regimi dispotici. Se questo è vero, Cammarano si colloca tra i paladini della libertà, sebbene proceda con estrema cautela.

L'ultima fonte letteraria che deve essere ricordata è *La Divina Commedia*. Dante Alighieri colloca Ezzelino all'Inferno, nel girone riservato ai violenti contro il prossimo, sommerso nel Flegetonte, il fiume di sangue bollente: «E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino».⁷³ In Paradiso, nel cielo degli spiriti amanti, sua sorella Cunizza lo ricorda però con affetto: «In quella parte de la terra prava / italica che siede tra Rialto / e le fontane di Brenta e di Piava, / si leva un colle, e non surge molt'alto, / là onde scese già una facella / che fece a la contrada un grande assalto. / D'una radice nacqui e io ed ella:».⁷⁴ Cunizza prosegue esaltando gli uomini che vivono cercando la gloria e compiangendo lo smisurato spargimento di sangue dovuto alla guerra fratricida che sta dilaniando Feltre e la Marca Trevigiana. All'Inferno si trova anche Farinata degli Uberti, che è uno dei membri più famosi di questa nobile famiglia ghibellina. Egli viene dapprima citato nel sesto canto e successivamente compare nel decimo, tra gli eretici. Figlio di Jacopo degli Uberti, Farinata era diventato il capo della consorte dei ghibellini nel 1239 e aveva avuto un ruolo importante nella cacciata dei guelfi avvenuta nel 1248. In seguito aveva contribuito alla vittoria ghibellina di Montaperti il 4 settembre 1260 e, durante la successiva dieta di Empoli, s'era opposto - lui solo e a viso aperto - alla proposta dei deputati di Pisa e di Siena di radere al suolo Firenze, dando così prova di uno spiccato amor di patria:

“[...] Vedi là Farinata che s'è dritto:

⁷³ *Inf.*, XII, 109-110.

⁷⁴ *Par.*, IX, 25-31.

da la cintola in sù tutto ‘l vedrai”.

Io avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s’ergea col petto e con la fronte
com’avesse l’inferno a gran dispetto.

E l’animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
dicendo: “Le parole tue sien conte”.

[...]

“Ma fu’ io solo, là dove sofferto
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto”.⁷⁵

Sebbene Dante sia guelfo, presenta Farinata come un uomo autorevole, onesto e valoroso, persino comprensivo per quanto riguarda l’amarezza della vita da esiliato che entrambi hanno dovuto patire. Il carattere spiccatamente politico della famiglia degli Uberti (ghibellini capifazione e combattivi) emerge con tratti decisamente antistorici nel libretto di Cammarano. Nel titolo dell’opera il patronimico è sostituito con il patrionimico ed Elena viene individuata in base al territorio d’origine: *Elena da Feltre*. Nel primo atto, però, durante il dialogo tra Guido e Ubaldo, il suo cognome ricompare.

UBALDO

– E qual si noma

Colei che tua sarà dinnanzi al cielo?

GUIDO

Elena degli Uberti.

UBALDO

(*Come colpito da un fulmine.*)

Elena!... (Io gelo!...) -

[...]

Deh! qual maligno genio,

Amico, a te consiglia?

D’uom che fuggì al patibolo

Amar puoi tu la figlia?

Puoi d’Eccelin la collera

Sul capo tuo chiamar?

Ah! no: ti cangia... (I, 2)

Già da questo primo dialogo, ma anche in seguito e nell’intero libretto, la dimensione propriamente politica viene appena accennata, poi lascia spazio alle dinamiche affettive, passionali ed interpersonali e le lotte tra Guelfi e Ghibellini vengono rappresentate più come contrapposizioni tra casati, che come veri e propri antagonismi politici. I due termini “Guelfi” e “Ghibellini” compaiono due volte ciascuno in tutta l’opera ed in modo piuttosto vago:

SIGIFREDO

Vano il fuggir tornò: cadde Belluno,

Cadde in potere anch’essa

Del barbaro Eccelino,

All’odio ghibellino

Co’ miei seguaci un’ospital capanna

Più di mi ascose, ma drappel di sgherri

Ne rintracciò... (I, 5)

⁷⁵ *Inf.*, X, 32-42.

TUTTI

Già Belluno al vento spiega
La bandiera d'Eccelino!
Pugni invan lombarda Lega
Contro il ferro ghibellino.
Guelfi, l'itala contrada
Sgombra alfin di voi sarà. (II, 5)

UBALDO

Miei prodi, sorgete all'armi...
Lo sdegno guelfo che in sen vi cova,
Sbocchi a vendetta di molte offese... -

CORO

L'ardir sopito, l'odio represso
Un sol tuo grido in noi destò.
[...] Giunse il momento vendicatore...!
E cielo e terra colui stancò. (III, 4)

Poiché Sigifredo dichiara apertamente d'essere un oppositore «del barbaro Eccelino» ed un proscritto perseguitato dall'«odio ghibellino», si deduce ch'egli sia un guelfo: il che è una finzione letteraria del tutto antistorica. Boemondo ed Ezzelino sono certamente ghibellini, come è confermato dal coro delle dame e dei cavalieri riuniti a corte per festeggiare la conquista di Belluno. Tuttavia, la collocazione politica di Guido e Ubaldo non è precisata. La didascalia all'inizio della scena (II, 5) specifica che «Ubaldo è fra loro», ma nel terzo atto egli esorta i suoi armigeri ad aiutarlo in nome dello «sdegno guelfo che in sen vi cova», e tutti si dicono pronti ad intervenire perché «E cielo e terra colui stancò». Come nella tragedia di Franceschi, anche qui l'animo guelfo è considerato più autentico e saldamente radicato che non l'apparente bellicosità ghibellina. Guido, che nella tragedia è colui che porta «di Ezzelino l'insegna e non il cuore», nel libretto conserva un ruolo analogo ma senza motivazioni precise: Cammarano non fornisce elementi per definire tutto ciò, ma adotta una scrittura reticente. Il libretto di *Elena da Feltre* viene composto per lo più nel 1837, che è lo stesso anno in cui va in scena a Venezia *Pia de' Tolomei*. Un rapido confronto tra questi due libretti può essere interessante. Entrambe sono ambientate nello stesso periodo: la prima nel 1250, la seconda nel 1260. Alcune tematiche sono simili: contesti aristocratici, amori contrastati con sacrificio finale delle protagoniste eponime, lotte politico-familiari, forti affetti tra consanguinei, fede in un riscatto ultraterreno secondo i principi della religione cattolica. Nel libretto di *Pia de' Tolomei* gli schieramenti politici sono specificati già all'inizio: la famiglia di Nello e Ghino è ghibellina, quella di Pia e Rodrigo è guelfa. Il matrimonio tra Pia e Nello dovrebbe sancire la pace, ma ben presto l'antico odio si riaccende sia in Nello che in Ghino:

GHINO

Ah! sempre, o fatal donna,
Separati ne avesse
Quella tremenda eredità degli avi,
La vendetta, il furor, nè ghibellino
Talamo accolta chi nascea di Guelfi,
Che tanto sventurato
Or non sarei, nè vinto e lacerato
Da rimorso infernal, d'un mio congiunto
La sposa amando! (I, 3).

NELLO

Sconfitte dal nemico brando

For di Siena le squadre, e strascinate
Pel campo, entro la polve
Di Manfredi le insegne... Al mio castello
Movemmo e l'orme nostre
Seguia dappresso un folto stuol repente
Di Guelfi... l'uragano, e la sorgente
Notte ad essi ne tolse... I giorni miei
Deggio alla fuga!... Oh rabbia! (II, 7).

Lo stesso Rodrigo, non appena viene liberato dal carcere, dà voce al suo desiderio di tornare a combattere tra le schiere guelfe: «Impallidite o Ghibellini, / Io riedo al campo... io vivo ancor!» (I, 11). Del resto, i suoi compagni d'armi sono felici d'unirsi a lui nella lotta: «Foco d'ira il cor m'accende... / Sangue a flutti spargeremo... / Ghibellini, al fato estremo / Nulla omaj sottrar vi può» (II, 2).

Il 1260 è l'anno della Battaglia di Montaperti, che causa una vera e propria carneficina, con circa diecimila morti: è «lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso»⁷⁶ e che si conclude con la vittoria delle truppe senesi ghibelline su quelle guelfe fiorentine. Nel libretto di *Pia de' Tolomei* più volte si parla del giorno della decisiva battaglia, ma non viene mai precisato di quale battaglia si tratti. Inoltre, la vittoria finale nel libretto di Cammarano è guelfa. Un elemento importantissimo da tenere in considerazione è il fatto che la prima rappresentazione dell'opera è prevista al Teatro Apollo di Venezia. Probabilmente, Cammarano delinea chiaramente gli schieramenti in campo perché osa di più. *Elena da Feltre*, invece, deve debuttare al Teatro di San Carlo e i censori borbonici sono severi all'inverosimile. Infatti, quando *Pia de' Tolomei* debutta a Napoli il 30 settembre 1838 (in sostituzione del vietato *Poliuto*), deve subire una lunga serie di mutilazioni e di trasformazioni imposte dalla commissione giudicatrice. Scrivendo *Elena da Feltre*, Cammarano è molto prudente e si autocensura preventivamente. Nella vicenda sono presenti degli scontri militari, ma la parola “guelfo” è poco usata. Sebbene il termine neo-guelfismo sia stato coniato soprattutto in riferimento all'opera principale di Vincenzo Gioberti *Del primato morale e civile degli italiani*, pubblicata nel 1843, i primi scritti di quest'autore escono già nel 1838 e sottolineano il ruolo di civilizzazione proprio della religione cattolica. In analogia con gli schieramenti medievali, anche nel Risorgimento coloro che confidano in un ruolo prioritario del Papato nel processo di unificazione italiana vengono detti neo-guelfi. Sin dalle prime tragedie (*Carlo Magno*, *Belisario*...), Cammarano attribuisce a diversi suoi personaggi delle preghiere con accenti cristiani o dei pensieri d'ascendenza manzoniana: si potrebbe ipotizzare che lui stesso simpatizzi per il neoguelfismo. Sia in *Pia de' Tolomei* che in *Elena da Feltre* i personaggi più violenti e crudeli sono smaccatamente ghibellini, quelli che attirano la simpatia del lettore/spettatore sono loro avversari, quindi (dichiaratamente o presumibilmente) guelfi.

In effetti, la sensibilità del librettista per le tematiche a sfondo religioso risulta essere la principale causa delle penalizzazioni da parte della censura, non solo perché il «santo» *Poliuto* viene drasticamente vietato, ma anche perché già con *Elena da Feltre* un'obiezione viene avanzata dalla Polizia borbonica in nome della difesa della religione. L'opera, infatti, debutta il 1° gennaio 1839, poi viene sospesa per alcuni giorni. In seguito torna in scena, totalizzando solo nove rappresentazioni, dopo di che viene definitivamente cancellata dalla programmazione napoletana. Trionferà, invece, in altri teatri, soprattutto europei. «Pochi decenni di vita vedono l'opera rappresentata dovunque, in Italia e all'estero: Reggio Emilia, Genova, Padova, Bologna, Cremona, Firenze, Parma, Verona, Venezia, Trieste, Novara, Asti, La Valletta, Lisbona, Barcellona, Madrid, Vienna, Londra, Dublino,

⁷⁶ *Par.*, X, 85.

Glasgow, Corfù, Zara, Amsterdam sono solo alcune delle città che la ospitano». ⁷⁷ I motivi delle scarse recite partenopee sono legati alle obiezioni delle autorità.

The first performance was on 1 January 1839, and the next morning the storm broke. The Superintendent sent a letter to Barbaja marked 'very urgent'; at the instance of the Minister for the Interior and of the Police the censors had brought him a complaint against Cammarano, as the poet of the drama *Elena da Feltre*, given the previous evening. Following the line 'Qui m'atterro a' piedi tuoi' ('I throw myself at your feet'), Cammarano had continued 'Qual mi prostro innanzi a Dio' (As I prostrate myself in front of God'), but the censors had objected to the last line, and Cammarano promised to write something less sacred. He had not done so, and while the line objected to had indeed been removed, no new line had been substituted (reference to the printed libretto confirms this; there is a line missing from the rhyming sequence). What was worse, the singer (Barroilhet) had sung the offending line, not once but twice, loud and clear. It wasn't Barroilhet's fault, as he only sang what was in his part, but Cammarano's. Therefore Cammarano was to betake himself immediately to the censor Ruffa to agree on a substitute line, whereafter it was his (Cammarano's) responsibility to change the words in the singer's book and in the prompter's, and to see it was correctly performed.

This was not all, for in the Superintendent's correspondence day-book there is an entry summarizing a letter sent on 2 January 1839: 'To Sig. Barbaja. Cammarano fined --- ducats, a penalty on the same for having to be called before Sig. Ruffa to change a line in *Elena da Feltre*'. Unfortunately the amount of the fine is not given in the entry. ⁷⁸

Nelle opere romantiche accade spesso che amori terreni assumano una dimensione totalizzante simile a quella divina. Tra i libretti di Cammarano lo slittamento dalla passione amorosa alla sfera religiosa era già apparso in *Poliuto* e in *Maria de Rudenz*. Due versi di Maria esprimono addirittura un'invocazione analoga a quella di Guido: «E come il ciel s'adora, / Giuro adorarti ognor» (II, 3). L'opera, però, va in scena a Venezia e non scatena la scure censoria. A Napoli Cammarano viene convocato, ammonito e multato dai censori per due versi ritenuti blasfemi, in quanto non ci si può prostrare davanti a un essere umano come innanzi a Dio. L'insubordinazione del librettista e l'audacia del baritono Paul Barroilhet sono colpe talmente gravi che vengono punite con l'annullamento delle rappresentazioni successive di *Elena da Feltre*. Ciononostante, per Mercadante essa costituisce una scommessa di vitale importanza ed egli, essendo fuori Napoli nel periodo in cui se ne prepara l'allestimento, si raccomanda con Cammarano di seguire scrupolosamente ogni aspetto della messa in scena:

L'*Elena da Feltre* per la mia parte è stata compiuta e consegnata. Non saprei a chi raccomandarla meglio che all'autore del dramma. Più che me ne occupai, più fui soddisfatto della buona condotta, misura, poesia, energia... Permettete che vi preghi di sorvegliare alla buona esecuzione ed alla messa in scena, non permettendo alterazioni, tagli, mutilazioni, credendo di essere stato breve abbastanza. Avendo tenuto un genere declamato ed espressivo, procurate che i cantanti s'interessino alla loro parte. [...] Sicuro che vorrete prestarvi con quello stesso zelo che avete composto il libretto, vi abbraccio di cuore ⁷⁹

Successivamente, si rivolge a Florimo: «Sento con sommo dispiacere che la Toldi è ammalata. Non vorrei che Barbaja facesse qualche pasticcio sostituendo altra prima Donna non acconcia, da dove nascerebbe la necessità di alzare, sbassare, puntare, e per tutto dire, rovinare: ti prego, ti scongiuro a sorvegliare e protestare contro ogni mangiamento, standomi a cuore la buona riuscita che ho tanto studiata e che deve rappresentarsi nel proprio paese». ⁸⁰ Il 26 novembre invia un'altra lunga lettera

⁷⁷ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 89.

⁷⁸ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 57.

⁷⁹ Lettera n. 71 di Mercadante a Francesco Florimo del 1° gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 178.

⁸⁰ Lettera n. 73 di Mercadante a Francesco Florimo dell'8 gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 180.

all'amico, rinnovando l'appello: «L'*Elena* è Opera da me curata quanto il *Giuramento*, sia nel canto, che nello strumentale, e che ben provata ed eseguita, non può mancare d'effetto. [...] Io ho fiducia in quell'Opera, ma deve essere ben'intesa alle prove, e non alterata punto. Parla chiaro ed imponi, quando si trattasse di rovinare».⁸¹ Tanta preoccupazione per la buona riuscita dell'opera è probabilmente dovuta alla speranza di ottenere, dopo un buon successo al Teatro di San Carlo, la nomina di direttore del conservatorio. Come scrive Cassanelli: «Il comprensibile desiderio di avere successo nella Patria d'adozione - era dal 1831 che Mercadante non componeva un'opera per Napoli - nel momento in cui si era reso vacante il posto di direttore del Conservatorio "S. Pietro a Majella" e l'impossibilità di essere presente alla prima rappresentazione rendono il compositore particolarmente attento a tutti i dettagli in vista dell'allestimento».⁸² Se il trionfo viene raggiunto in tante città italiane ed europee ma non a Napoli, questo è dovuto in buona parte alle limitazioni imposte dalla censura. Di per sé l'opera è valida ed interessante.

L'importanza dell'*Elena* risiede non solo nella continuazione di quel programma di riforma dell'opera esplicitato da Mercadante nella famosa lettera a Florimo, quanto in una riforma più globale e sottile che volge verso un più forte senso del Dramma, producendo maggiore robustezza del colore orchestrale e la cura del ruolo dei protagonisti in un contesto di maggiore studio psicologico. In realtà siamo appena agli albori del melodramma romantico, e, in questo momento storico, Mercadante e Donizetti non solo sono i protagonisti assoluti della scena musicale, ma sono anche i precursori di un nuovo melodramma che troverà in Verdi i suoi più estremi sviluppi.⁸³

Spinto dal desiderio di tornare a vivere nella città d'adozione, lusingato dalla possibilità di ottenere due incarichi illustri e una sistemazione economico-sociale di tutto riguardo, Mercadante compone la sua prima opera con Cammarano con il massimo dell'impegno e dell'entusiasmo. Gli angusti limiti espressivi imposti dai censori penalizzano entrambi, ma la passione per la musica li spingerà a proseguire, così che i progetti di «rivoluzione» ricompariranno e nuovamente si scontreranno con i ristretti margini di libertà vigenti a Napoli.

5.3 *Elena da Feltre: una scrittura reticente contro l'abuso di potere*

Il ruolo fondamentale attribuito da Mercadante a *Elena da Feltre* legittima un'analisi particolarmente scrupolosa del testo poetico e del rapporto tra le parole e la musica.

La prima scena del primo atto è ambientata nel «Gabinetto negli appartamenti di Ubaldo», cioè in un interno che testimonia sia il contesto aristocratico, sia l'angoscia interiore del personaggio, che «siede presso una tavola, immerso in cupa tristezza: lo accerchiano i suoi nobili amici ed i familiari della potente sua casa». Mercadante antepone una sinfonia nella quale «il dramma di Elena si palesa sin dalle prime note».⁸⁴ Dapprima gli archi, soprattutto le viole, i violoncelli e i contrabbassi creano un'atmosfera meditativa e malinconica, delineando il motivo di base che viene poi ripreso dall'intera orchestra. Il trillo di un flauto pare rischiarare per brevi istanti la melodia dei violini, poi viene enunciato un tema che, amplificato dai violoncelli, crea una struggente linea melodica. Secondo la tradizione rossiniana della sinfonia bipartita in un *Andante* iniziale seguito da un *Allegro*, la seconda parte della sinfonia è vivace e talora briosa, quasi ad anticipare il carattere coraggioso e tenace dell'eroina eponima e di suo padre.

Mentre Ubaldo è interiormente immerso in una cupa solitudine, gli amici e i familiari lo circondano

⁸¹ Lettera n. 76 di Mercadante a Francesco Florimo del 26 novembre 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, p. 188-189.

⁸² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 86.

⁸³ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 118.

⁸⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 97.

con l'intento di condividere le sue preoccupazioni e rasserenarlo. È «un esempio di Introduzione semplice e lineare, costituita da un coro d'apertura e da un duetto dei protagonisti maschili, ed è rispettosa del canone rossiniano che prevede l'assenza, in questo contesto, della primadonna, meritevole di un ingresso in scena autonomo, posticipato e, dunque, più solenne».⁸⁵ Cammarano adotta un linguaggio poetico raffinato e colto, come s'addice a persone nobili e sollecite.

CORO

Ti scuoti Ubaldo, e svelane

I crudi affanni tuoi:

Dolce ti fia dividere

L'ascoso duol con noi,

Dolce versar le lagrime

In sen dell'amistà.

Muto egli resta, immobile!... (Piano fra loro.)

Ogni conforto è vano:

Ahi! L'infelice è vittima

Del suo cordoglio arcano!

Ahi! volge a sera il misero

Nell'alba dell'età! (I, 1).

Le due sestine di settenari presentano molte affinità. In entrambe il primo, il terzo e il quinto verso sono proparossitoni; il secondo e il quarto sono parossitoni; l'ultimo è ossitono. Inoltre, il secondo e il quarto sono in rima tra loro (tuoi/noi, vano/arcano), i due sesti versi rimano tra loro (amistà/età). Il terzo e il quinto presentano due anafore (Dolce e Ahi!). La prima sestina si conclude con due metonimie (versar le lagrime / In sen dell'amistà), quella successiva con due metafore (volge a sera il misero / Nell'alba dell'età!). La prima strofa ha una funzione fatica ed esortativa, con i primi due verbi all'imperativo (Ti scuoti e svelane), poi il tono diventa più delicato e compare l'arcaico fia. L'elevatezza della lingua emerge sia nell'arcaismo fonomorfológico (crudi, fia, ascoso, duol, lagrime, amistà, arcano, il misero), sia nelle costruzioni sintattiche, con frequenti anastrofi e iperbatì (crudi affanni tuoi, suo cordoglio arcano, volge a sera il misero), oltre all'inusuale disposizione proclitica del pronome iniziale nel verbo all'imperativo (Ti scuoti), alla quale segue immediatamente un'enclitica dal carattere del tutto letterario (svelane). Nella seconda strofa gli amici non si rivolgono più ad Ubaldo, ma - com'è indicato dalla didascalia: (Piano fra loro) - confabulano tra loro e constatano, dispiaciuti, che «ogni conforto è vano». La sestina assume quindi una funzione espressivo-riflessiva. Il lettore/spettatore non sa quale sia il motivo della sofferenza di Ubaldo, ma la dimensione eminentemente psicologica della scena è resa sia dal testo che dalla musica e dalle indicazioni scenografiche (contrapposizione tra la solitudine del singolo e la socievolezza del gruppo).

Mercadante ricrea, per così dire, con le note la poesia di Cammarano. Inizialmente i fiati denotano la malinconia d'Ubaldo, dapprima con flauti e oboi, poi con anche clarinetti e fagotti. Il sopraggiungere dei nobili è accompagnato dall'orchestra, che alterna momenti di maggiore e minore intensità sonora ed emotiva.

La richiesta del coro [...] è schietta e giunge quasi priva di accompagnamento orchestrale, diretta nel suo 'gridare' "Ti scuoti Ubaldo" e discreta nell'improvviso *p* che si accompagna alla richiesta "e svelane". L'orchestra interviene in modo massiccio quando il coro esprime [...] "i crudi affanni tuoi". [...] La serenità che gli amici cercano inutilmente di infondere nel triste animo di Ubaldo traspare dal disegno in semicrome espresso all'unisono da violini primi, flauti e oboi, disegno che si frantuma [...]. "Muto egli resta, immobile" è cantato in un *pp* che sembra rispettare l'ignoto dolore di Ubaldo, mentre "Ogni conforto è vano" giunge in corrispondenza del *f* orchestrale, quasi ad esprimere la disperazione di poter aiutare l'amico che tutti gli astanti avvertono.⁸⁶

⁸⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 103.

⁸⁶ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 104-105.

La seconda scena è piuttosto lunga. Dapprima Ubaldo rimane assorto nei suoi pensieri (musicalmente, i violini, i violoncelli e i contrabbassi mantengono la continuità con la scena precedente, poi il suono di un oboe si distingue solitario). Quando Guido gli compare dinnanzi, Ubaldo l'abbraccia. Cassanelli afferma: «Le didascalie sono spesso preziosissime nell'individuazione delle situazioni emotive, e quella che Cammarano inserisce prima che Ubaldo cominci a parlare e a lui riferita (*Scosso dalla voce di Guido, sorge e lo abbraccia*), insieme all'esordio di Guido ("Diletto amico!") danno immediata contezza del rapporto affettuoso che lega i due amici».⁸⁷

Il loro dialogo fornisce al lettore/spettatore gli elementi essenziali della vicenda. Guido è andato a chiedere aiuto perché il «fero Boemondo» vuole dargli in sposa sua figlia Imberga, ma lui ha già organizzato per l'indomani un matrimonio segreto con la donna che ama. Per evitare eventuali imprevisti, ha bisogno dell'assistenza di uomini armati che possano tempestivamente intervenire.

La conversazione tra i due nobili personaggi mantiene un tono linguisticamente elevato. Nella prima parte, il recitativo alterna endecasillabi e settenari sciolti. Il lessico è ricercato, con molti termini aulici e latinismi (diletto, cagion, lari, deggio, fero, m'è d'uopo, talamo, possanza, diman, riedo, magion, tempio, traggo, repente, ascosi, erran, discopra, assecurar mi dèi, scampo, noma). Le costruzioni sintattiche sono complesse e con numerose inversioni («Del tuo valor, de' prodi tuoi m'è d'uopo / l'alto soccorso», «dell'orgogliosa figlia / il talamo superbo»...). Inoltre, compaiono diverse figure retoriche: due metonimie di origine classica («ne' lari miei» per indicare la casa e il «talamo» per significare il matrimonio - in quest'ultimo caso l'aggettivo «superbo» rafforza la grandiosità dell'evento -) e due metafore altrettanto antiche («altra donna m'accese» e «di lei che m'arde»). Eppure, tali elaborate costruzioni linguistiche presentano anche frasi brevissime ed incisive: «Me'l prometti?», «Lo giuro» e infine il nome della donna, scandito da solo, come un nome-frase che non necessita né di predicato né d'aggettivi, né di abbellimenti o perifrasi.

Espressioni quali "Io lo detesto" - riferita al talamo di Imberga - o "altra donna m'accese" sono sapientemente isolate in modo da caricarsi di tutta la pregnanza che le caratterizzano; allo stesso modo la tensione espressa dagli archi durante il racconto del progetto di fuga e la rapidità del ritmo nel canto esprimono la fretta di parlare in un personaggio che, nello stesso momento in cui proferisce le parole, teme di essere ascoltato da orecchie indiscrete [...]. Nel più assoluto silenzio dell'orchestra, Ubaldo [...] pone a Guido la domanda fatale che determinerà tutto il successivo svolgimento della vicenda: "E qual si noma / Colei che tua sarà dinnanzi al cielo?". La risposta di Guido ha un effetto dirompente: il nome di "Elena degli Uberti" scatena una vera e propria tempesta nell'animo di Ubaldo; l'orchestra interviene con forza attraverso rapide scale negli archi e stretti accordi puntati in legni e ottoni.⁸⁸

Nel momento in cui inizia il duetto, le strofe diventano di settenari rimati. Poeticamente il linguaggio si mantiene elegante ed equilibrato, ma emotivamente si instaura tra i due interlocutori un rapporto sbilanciato, poiché entrambi amano la stessa donna, ma solo Ubaldo sa di essere un rivale, mentre Guido continua ad avere piena fiducia in lui. Egli nota, però, un improvviso pallore sul volto dell'amico e gliene chiede il motivo («Che fu?... t'assale un tremito! / Hai di pallore estremo / Tinte le gote!»). Ubaldo, scosso e disorientato, inizia allora a mentire: nega di essere interiormente turbato, cerca di giustificare la sua preoccupazione fingendosi premuroso («Palpito / Per te... per te sol tremo...») e sconsiglia il legame con la figlia «d'uom che fuggì al patibolo». In risposta, Guido cerca d'esprimere la forza della sua passione, esaltando la bellezza della donna amata.

GUIDO
Tu non sai qual dolce incanto,
Qual poter m'avvince a lei,
È il destin de' giorni miei,
È la vita, è il ciel per me.
Io l'adoro: Iddio soltanto

⁸⁷ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 105-106.

⁸⁸ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 106-109.

Per amarla un cor mi diè (I, 2).

La corrispondente sestina di Ubaldo esprime opposti stati d'animo.

UBALDO
(Tanto avversa, orribil tanto
La mia sorte io non credei...
Lei perduta, insiem con lei
Ogni speme il cor perdè...
Sol per vivere nel pianto
L'esistenza il ciel mi diè.) (I, 2)

Se le rime sono perfettamente corrispondenti (ABBCAC), semanticamente la contrapposizione è estrema: al «dolce incanto» corrisponde «orribil tanto»; all'attesa d'un futuro felice s'opponе la perdita d'ogni «speme», e alla gratitudine verso Iddio la tragica visione d'una vita «nel pianto». Anafore e iperboli («È il destin, È la vita, è il ciel») sono le figure retoriche che dovrebbero esprimere l'immensità della passione; i chiasmi («Tanto avversa, orribil tanto»; «Lei perduta, insiem con lei»), con la loro struttura chiusa, bloccano ogni prospettiva e l'iperbole finale («Sol per vivere nel pianto / L'esistenza il ciel mi diè») ribadisce l'implosione d'Ubaldo. Infine Guido, avendo acquisito maggiore fiducia nella possibilità di realizzare il suo piano, esprime tutta la sua esuberante gratitudine all'amico, elogiando il suo animo coraggioso ed invitandolo al matrimonio.

GUIDO
Per temer del tuo coraggio
Troppo, amico, io ti conosco.
Quando in mar disceso il raggio
Fia del giorno, e l'aer fosco,
Te domani, al fianco mio
Presso il tempio rivedrò?
UBALDO
Sì... (Nella massima confusione.)
GUIDO
Un amplesso. – Un bacio. – Addio.
UBALDO
(Che promisi!... che farò?...) (I, 2).

Apparentemente la strofa di Guido sembra un'ulteriore sestina con diverso schema delle rime, ma in effetti si tratta, considerando i successivi interventi di Ubaldo, di due quartine.

Le rime sono alternate; i primi quattro versi sono parossitoni, poi si alterna un parossitono ed un proparossitono (mio/rivedrò, addio/farò). Il linguaggio è più confidenziale, ma conserva termini aulici (fia, aer, fosco, tempio, amplesso) ed una sineddoche (raggio per indicare il sole); la sintassi all'inizio si presenta complessa e con inversioni, ma nel finale si stempera in una serie di parole-frasi e interrogativi brevissimi.

Musicalmente l'asimmetria si ripropone. Il canto di Guido è sereno e vivace, con ritmo ben scandito all'inizio (ad esaltare il coraggio) e una melodia dolce e quasi sognante nel momento in cui egli prefigura la felicità del matrimonio nel giorno seguente. Il canto di Ubaldo è frammentato, come trattenuto dal doloroso dissidio interiore. Sia i tre termini del saluto di Guido (Un amplesso, Un bacio, Addio) che quelli di Ubaldo (Sì, Che promisi! che farò?) si stagliano nitidi nel silenzio dell'orchestra, che però prorompe immediatamente dopo, con un'enfasi pari (forse) alla disperazione di Ubaldo.

Il duetto si conclude con una stretta composta da due quartine in rima:

GUIDO
In te riposo, in te m'affido:

Sia l'amistade scudo all'amore.
 Di gioia immensa ho pieno il core...
 Ah! la dividi tu pur con me.
 UBALDO
 Sì, la tua gioia con te divido...
 Fia l'amistade scudo all'amore...
 (Più lacerato di questo core
 No, sulla terra un cor non v'è!) (I, 2).

Si tratta di due quartine di doppi quinari con schema delle rime ABBC o, più precisamente, con il secondo e il terzo verso di ogni strofa che terminano con le stesse parole: amore e core. Il che, trattandosi del dialogo di due uomini innamorati della stessa donna, è un fine accorgimento. Si tratta di un momento lirico-espressivo che ribadisce e rafforza la tensione emotiva creatasi tra i due personaggi. Poeticamente, la gioia di Guido è resa con un'iterazione nel primo verso (in te), una metafora nel secondo (scudo all'amore), una metonimia nel terzo (ho pieno il core) e un'apostrofe nel quarto (Ah! la dividi). Per rendere la soffocata angoscia di Ubaldo, Cammarano ricorre nuovamente ad un chiasmo che si completa, però, con le ultime parole di Guido (dividi tu pur con me / con te divido); il secondo verso della quartina è quasi identico al corrispondente della precedente, con la sola eccezione d'una lettera nel verbo (sia/fia); il terzo verso presenta una metonimia che ha lo stesso sostantivo di quella precedente ma l'aggettivo dal significato opposto (più lacerato di questo core); l'ultimo verso costituisce un'implicita risposta negativa all'esortazione conclusiva dell'amico-rivale. «Come il carattere della cabaletta prevede, anche questa si contraddistingue per il brio della scrittura e la rapidità del ritmo [...], ma alla simmetria del testo letterario non corrisponde analoga simmetria musicale [...]. Ubaldo, cantando l'*a solo* dei suoi ultimi due versi, si abbandona alla riflessione sul dolore che lo attanaglia attraverso un canto che esprime la sua triste situazione mediante la rapidità delle crome che lo caratterizzano».⁸⁹

Rimasto di nuovo solo, Ubaldo «cade sur una seggiola» e riprende a tormentarsi. Alla tristezza, però, si sovrappongono l'ira e poi il desiderio di vendetta. Rispetto alla prima scena, in cui egli era muto, ora pensa a voce alta ed il suo monologo fornisce i tasselli mancanti per ricostruire la vicenda. La sua malinconia era causata da una delusione amorosa. Elena l'aveva respinto adducendo pretesti e bugie. In verità amava un altro: colui al quale lui ha promesso il suo aiuto, ma che non intende più proteggere a proprio danno.

UBALDO
 (Dopo qualche momento di silenzio.)
 La madre estinta, il genitor fuggiasco
 Di tue repulse, ingrata,
 Pretesti furo! amavi...
 Ma non Ubaldo! – E renderò felice
 Te col rivale, io stesso?
 No. – Pur... – Che mai decido?
 Il tutto sappia Boemondo... – Ah! Guido
 Io perdo, e non ottengo
 La fatal donna!
 (Rimane taciturno colle braccia conserte, lo sguardo affisso nel suolo; quindi si riscuote, come colui che ha già preso una determinazione.)
 Sì: rapirla... E fia
 Che l'amistà, che la giurata fede
 Sì vilmente io calpesti?...
 Cede tutto ad amor. Tu lo dicesti! (I, 2).

⁸⁹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 115.

Da un punto di vista psicologico, Cammarano insiste sul comportamento mimetico di Ubaldo nei confronti di Guido: anche lui pensa di appropriarsi di Elena segretamente e in nome dell'amore. Per giustificarsi, ripete una frase pronunciata da Guido poco prima: «Cede tutto ad amor». Dopo di che, il conflitto diventa inevitabile. Poeticamente, i versi liberi, tipici del recitativo, sono endecasillabi e settenari e ripropongono diversi termini già apparsi durante il dialogo, come peraltro accade negli animi umani scossi da una forte emozione e dal conseguente flusso di pensieri, ricordi e interrogativi inquietanti. Seppure delineata con rapidi cenni, Elena presenta già molte caratteristiche delle eroine romantiche: orfana di madre e con il padre perseguitato politico e fuggiasco, suscita amori di straordinaria potenza, tali da legittimare l'appellativo di «fatal donna». Il suo carattere (passionale, forte, generoso fino al sacrificio di sé) emergerà chiaramente in seguito. Strutturalmente, questo breve momento incentrato su Ubaldo è significativo poiché sottolinea l'intima trasformazione del personaggio, che nella prima scena era apparso mesto e inconsolabile, quindi una figura positiva e meritevole di commiserazione agli occhi dei lettori/spettatori; durante il colloquio aveva confermato tale ruolo; invece la pausa meditativa lo conduce ad una decisione drastica: da vittima che era, diventa traditore e persecutore e tale rimarrà fino alla fine. Musicalmente, questo brano è interessante poiché dimostra che «Mercadante e Cammarano collaborano nella costruzione di una forma che, pur rimanendo tale, cerca di piegarsi alle esigenze della drammaturgia».⁹⁰ L'esordio è affidato ai tromboni e al timpano e assume toni solenni: Ubaldo è offeso e irato, e intende decidere come comportarsi. Il primo verso è ben scandito e cantato a sé, nel silenzio dell'orchestra, che però interviene delicatamente per accompagnare i due versi successivi. L'esclamazione «Amavi!» irrompe nuovamente nel silenzio, ma è ingigantita dall'immediata esplosione dei tromboni ed è seguita dall'altra constatazione dolorosa: «ma non Ubaldo!», anch'essa rafforzata dal suono dei tromboni, che assume però minore energia e toni malinconici. Questo recitativo «assume una dimensione drammaturgica di spessore, e la scrittura musicale utilizza tutti gli artifici e le possibilità armoniche, strumentali ed espressive per rendere significativamente e nel modo più realistico possibile i conflitti interiori che attanagliano i personaggi della tragedia».⁹¹

La terza scena è incentrata su Elena. L'ambientazione cambia e, nella prima parte, anche l'atmosfera complessiva, visto che si tratta dell'unico momento di serenità di tutta l'opera. In una «sala nel palagio di Sigifredo» Elena è in compagnia dei suoi pensieri e di dolci speranze. Dapprima gioisce all'idea che suo padre sia riuscito a sfuggire alla ferocia del «tremendo Eccelin» e di Boemondo «suo ministro, nè di lui men crudo». Poi immagina il matrimonio dell'indomani e si sente invadere da un'incontenibile euforia.

ELENA

Del tremendo Eccelin, di Boemondo
Qui suo ministro, nè di lui men crudo,
All'ire il padre s'involò!... Belluno
Ricovero e difesa entro sue mura
Al fuggente assecura. –
Lieta son io, più lieta
Il sol cadente mi vedrà domani!
Voti che amor formò, che benedisse
Il consenso paterno,
Benedirà domani anche l'Eterno!
Ah! del tenero amor mio
Al trasporto appena io reggo...
Gl'inni ascolto, l'ara io veggo
Ove sposa diverrò.
Sarò tua dinnanzi a Dio,
Tua per sempre, o mio diletto...

⁹⁰ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma* "Elena da Feltre", p. 110.

⁹¹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma* "Elena da Feltre", p. 118.

Si comprende in questo detto
Quanta gioia il ciel creó! (I, 3).

Poeticamente, i primi quattro versi sono endecasillabi con il secondo e il terzo in rima (paronomasia) e presentano riferimenti storici: Elena, personaggio inventato, pronuncia le sue prime parole per denunciare la crudeltà d'Ezzelino da Romano e per farsi testimone delle ingiustizie da lui perpetrate ai danni di valenti cittadini. Il che, in chiave metateatrale, potrebbe alludere all'intento di critica politico-sociale dello stesso melodramma: *Elena da Feltre* denuncia la tirannia del potere politico che opprime l'Italia d'inizio Ottocento.

L'idea della libertà porta gioia nell'animo della giovane e questo, stilisticamente, emerge nei due versi successivi: settenari, di cui il secondo inizia e termina con la parola «lieta». Già contenta per la salvezza del padre, Elena gioisce ancora di più per le nozze. Il suo monologo, però, si conclude con due quartine di ottonari in rima ABBC (con paronomasie anche tra i versi centrali della prima strofa e i corrispondenti della seconda). Il lessico ripropone arcaismi e latinismi (crudo, s'involò, entro, fuggente, assecura, l'ara, questo detto); la sintassi presenta frequenti anastrofi. Semanticamente, l'ultimo endecasillabo e le due quartine celebrano innanzitutto l'amore tra Elena e Guido, ma di fatto presentano numerosi riferimenti alla dimensione religiosa (l'Eterno, inni, ara, Dio, il ciel). Cammarano ha reso visibilmente credente/guelfa tutta la famiglia Uberti: una scelta antistorica, che gli permette di porre in cattiva luce i sostenitori del potere politico (ghibellini) e di far apparire i loro oppositori (dunque guelfi) giusti ed eroici fino al martirio.

Musicalmente, la scena è notevole e costituisce un bellissimo esempio della stretta corrispondenza tra poesia, musica e azione drammatica. Mercadante premette al canto un'introduzione orchestrale melodiosa e suggestiva, con i primi violini che delineano un tema toccante che viene ripreso e concluso da un flauto. Si tratta di un autoprestito: «il sereno tema [...] si ritrova pressappoco identico nel primo atto di *Emma d'Antiochia* (1833) [...] nonché nella [...] opera parigina *I Briganti*. [...] L'ampio utilizzo del flauto contribuisce a rendere il contesto particolarmente gioioso, quasi infantilmente esuberante, e ben s'addice alla dimensione psicologica di una donna che, sicura del rifugio protetto in cui si trova il padre e felice per le imminenti nozze con l'uomo amato, si prepara a vivere un'esistenza serena».⁹²

Il breve recitativo si svolge con l'accompagnamento dell'orchestra, ma quand'esso si conclude è di nuovo il flauto il protagonista e «su un fluido accompagnamento di clarinetti, corni e archi, esso anticipa la dolce melodia di Elena».⁹³ La voce del soprano si staglia inizialmente nitida, poi riprende il dialogo con il flauto, che termina in modo estremamente dolce il brano.

La struttura della romanza è regolare. [...] La grande novità dell'aria consiste nell'assenza della cabaletta che in una struttura tradizionale sarebbe stata inevitabile. L'occasione non sarebbe mancata: nell'aria tradizionale [...] l'*Andante* è seguito da un 'tempo di mezzo' durante il quale qualche nuovo accadimento determina l'insorgere della cabaletta; e qui la romanza di Elena è seguita dall'arrivo di una nuova che sconvolge l'equilibrio della donna: il padre, che ella credeva al sicuro nel territorio bellunese, è invece appena giunto nella sua casa, e il servo Gualtiero è il latore della notizia. Un'eventuale cabaletta avrebbe, dunque, avuto la propria occasione di esistere, ma è fuori discussione che avrebbe ingessato la vicenda, bloccando la donna in riflessioni o esplosioni di sentimenti ben poco naturali in un momento in cui appare evidente la necessità di agire nel più breve tempo possibile. Ed ecco dunque che Mercadante e Cammarano superano la forma ed entrano subito nel pieno dell'azione.⁹⁴

Dalla quarta scena il ritmo degli eventi diventa più rapido. Gualtiero avvisa Elena dell'approssimarsi di un pellegrino, che però entra in quel momento e viene immediatamente riconosciuto come Sigifredo. «Gli archi, sostenuti dal tremolo dei timpani, creano un impetuoso disegno ritmico che ben esprime l'angoscia di Elena nel momento in cui vede il padre».⁹⁵ Il ruolo di Sigifredo è importante

⁹² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 120.

⁹³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 121.

⁹⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 122.

⁹⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 123.

nell'opera. In una lettera Mercadante aveva scritto: «Sigifredo deve essere un primo basso buono, altrimenti è rovinato il finale primo, da dove nasce il grande interesse per il secondo e il terzo».⁹⁶ Cammarano attribuisce un ruolo fondamentale al proscritto per varie ragioni. Strutturalmente, egli è protagonista di due colpi di scena ravvicinati: dapprima sorprende Elena, e poco dopo Ubaldo, rendendosi artefice del proprio tragico destino e anche del loro. Nei due atti successivi non comparirà più, ma sarà il motore invisibile di tutta la vicenda e nel finale si congederà mediante un oggetto-simbolo: la sua sciarpa insanguinata, recuperata dallo stesso Gualtiero. Storicamente non risulta che sia davvero esistito Ubaldo degli Uberti nel tredicesimo secolo. Tuttavia, nel melodramma egli ha una forte connotazione civile, sia in quanto vittima e testimone della tracotanza dei governanti, sia come eroe «ribelle» che combatte fino alla fine per difendere i propri ideali, sia come padre affezionato che non esita a rischiare la vita per difendere la figlia dai soprusi dei potenti. La «rivoluzione» di Mercadante riguarda l'ambito musicale, ma Cammarano la rafforza inserendo nel libretto tematiche che rimandano a questioni d'attualità e delineando personaggi d'indole combattiva e con una spiccata idealità.

La prima e l'ultima parola che Sigifredo pronuncia nella quinta scena è «figlia».

Il recitativo inizia con un endecasillabo estremamente frammentato, suddiviso in quattro interventi di padre e figlia, come se si trattasse della ricomposizione di un tutto. I due versi successivi sono di nuovo endecasillabi, uno per ciascuno dei due personaggi. Il dialogo prosegue alternando endecasillabi e settenari sciolti, con un lessico ricercato e costruzioni sintattiche con molte inversioni. Come già era accaduto nell'esordio di Elena, il tema politico ha la priorità e la causa dei mali torna ad essere il «barbaro Eccellino», ovvero l'«odio ghibellino» (unica rima baciata).

SIGIFREDO

Figlia...

ELENA

Tu, padre!...

SIGIFREDO

O figlia mia...

ELENA

Qui riedi,

Qui, dove a prezzo il capo tuo fu posto!

SIGIFREDO

Vano il fuggir tornò: cadde Belluno,

Cadde in potere anch'essa

Del barbaro Eccellino,

All'odio ghibellino

Co' miei seguaci un'ospital capanna

Più di mi ascose, ma drappel di sgherri

Ne rintracciò... (I, 5)

La scena si conclude con una dichiarazione d'affetto di Sigifredo nei confronti di Elena. Il tenace legame tra padre e figlia, il loro carattere eroico ricordano Belisario e Irene: si tratta di tematiche care a Cammarano, che le riproporrà anche in altre opere.

SIGIFREDO

In questo arnese, dalla notte avvolto,

A me soltanto il fato

Scampar concesse... Al fianco tuo ritorno,

Che almen perir vogl'io

⁹⁶ Lettera n. 71 di Mercadante a Salvatore Cammarano del 1° gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 178.

La risposta di Elena introduce la sesta scena e, poeticamente, evidenzia la maestria del librettista che costruisce una metonimia estremamente efficace: «Un calpestio / L'udito mi ferì!... T'ascondi...».

Il soffuso rumore di passi desta paura e preoccupazione nell'animo di Elena, che teme un pericolo e ne rimane interiormente ferita. La brevissima frase è costruita alla latina, con il verbo alla fine.

Chi giunge è Ubaldo, che «non usa mezzi termini per raggiungere il proprio obiettivo, e ingiunge alla donna di seguirlo immediatamente nella propria dimora. Significativamente, Mercadante non adopera particolari mezzi espressivi per sottolineare la violenza che in questo momento Ubaldo esercita; pochi accordi degli archi risultano sufficienti a questo scopo. Il piano dell'uomo è, infatti, già noto allo spettatore e dunque non crea alcuna sorpresa».⁹⁷

Il vero colpo di scena avviene nella scena successiva, quando Ubaldo esce dal nascondiglio. «Egli ha deposte le spoglie di pellegrino e stringe nella destra il brando sguainato»: dunque non cela più la sua identità ma si mostra pienamente sé stesso, consapevole di rischiare la vita e convinto di non cedere all'ingiustizia, al sopruso, al disonore suo e di sua figlia. «È questo uno dei momenti di maggiore tensione dell'opera. [...] L'orchestra, che fino a questo momento aveva riservato ai soli archi i propri interventi, accresce la propria sonorità attraverso l'apporto di ottoni e legni, mentre Ubaldo già si rende conto del disastro provocato ed Elena [...] vede crollare tutte le proprie speranze».

Alla domanda retorica di Ubaldo: «Che giova omai resistere? / Chi può sottrarti a me?», Sigifredo risponde risoluto: «Io...». Ne segue un terzetto costituito da tre strofe, una per ogni personaggio e ognuna con la stessa struttura: tutti i versi sono settenari, i primi, i terzi e i quinti sono proparossitoni, i secondi e i quarti sono parossitoni, il sesto è ossitono. Le rime, invece, variano. Nella prima strofa (di Sigifredo) lo schema è ABABCD (con assonanze tra il primo e il terzo); nella seconda (di Ubaldo) e nella terza (di Elena) solo il secondo e il quarto rimano tra loro; i sesti versi di ogni strofa sono in rima tra loro (laverò/vò/ può).

SIGIFREDO

Un nume, un nume vindice

Qui, traditor, mi guida:

L'onore in suon terribile

Sangue domanda, e grida...

E nel tuo sangue, o perfido,

L'oltraggio io laverò.

UBALDO

Tutto m'investe un fremito,

Corre all'acciar la mano;

Dell'ira temeraria,

Dovrei punirti, insano...

Ma togliere al carnefice

I dritti suoi non vò.

ELENA

Ah! può scoprirti e perdere

Un grido solo, un detto!...

Rammenta qual patibolo

Hanno i crudeli eretto!...

Pensa che sopravvivere

La figlia a te non può (I, 7).

⁹⁷ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 125.

Musicalmente, si tratta di un «terzetto battagliero [...] segnato da una grande potenza espressiva che anticipa lo stile verdiano: sopra al ritmo puntato che scandisce il canto rabbioso del padre si stagliano le dolci linee vocali di Elena che salgono fino al proprio teso *Höhepunkt* prima di ritrovare la quiete».⁹⁸ L'attacco dell'orchestra scandisce per un paio di battute un ritmo deciso e marziale, sul quale la voce del basso pronuncia il primo verso «Un nume, un nume vindice» che, con la ripetizione della vocale cupa «u» e della «n», trasmette la tragicità della situazione. Le parole di Sigifredo spiccano nitide, con una dirompente carica d'indignazione e di desiderio di vendetta. Nel seguito, l'allitterazione ritorna, sovrapposta però alle altre voci. L'improvviso intervento dei seguaci di Ubaldo vanifica ogni speranza di salvezza per Sigifredo, che reagisce però con animo eroico, dimostrandosi impavido e convinto delle sue scelte morali. Il libretto prevede l'attacco conclusivo del terzetto da parte di Elena, pronta a difendere con la propria vita quella del padre. Mercadante mette invece in risalto Sigifredo, che inizia a cantare per primo e, «in un assolo ricco di pathos e di commozione»,⁹⁹ si rivolge alla figlia per darle il commiato definitivo e prometterle un affetto che s'eternizza mediante la fede cristiana. È uno dei momenti più delicati ed intensi di tutta l'opera». ¹⁰⁰ Contemporaneamente Ubaldo si rende conto dell'errore commesso ed esprime il suo rimorso.

ELENA

Forza umana

Separarci non potrà.
Tigri... furie dell'averno,
Quelle spade in me vibrare,
Ma strapparmi al sen paterno,
Fin ch'io vivo, non sperate. –
Disfidiam la cruda sorte
Ne colpisca insiem la morte,
Ed insieme, o padre amato,
Ne raccolga Iddio nel ciel.

SIGIFREDO

Figlia, addio... per sempre addio...
Al supplizio già m'appresto;
Ma l'onor del sangue mio
Sulla terra illeso io resto.
È confin di mie sciagure,
È trionfo a me la scure...
Tu conforta il cor piagato
Miglior padre avrai nel ciel.

UBALDO

(Mi seguì al giunger mio
Lutto e morte in queste mura...
Quale un empio in ira a Dio
Porto meco la sciagura!
Ho nel cor l'atroce morso
D'un terribile rimorso...
Ah! l'amico è vendicato,
Maledetto fui dal ciel) (I, 8).

⁹⁸ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 372.

⁹⁹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 129.

¹⁰⁰ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 129.

L'atto si conclude con l'intervento a piena voce dell'orchestra, dei tre personaggi, di Gualtiero e del coro, «a definire un quadro drammaturgico che attende di palesare i propri drammatici sviluppi nei due atti successivi».¹⁰¹

Nelle varie lettere scritte da Mercadante al riguardo di *Elena da Feltre*, emerge ripetutamente l'intento d'essere breve, essenziale, drammaturgicamente d'effetto, senza «lungaggini» e «ripetizioni». Il libretto di Cammarano s'attiene a tali indicazioni e la concisione, pur nella concatenazione degli eventi, è uno dei suoi pregi. Tra il primo e il secondo atto c'è un'ellisse. Trascorrono alcune ore (indicativamente, la notte), durante le quali i personaggi compiono ulteriori azioni funzionali allo svolgimento della vicenda, ma il librettista vi accenna solo parzialmente in seguito. L'atto inizia in un ambiente nuovo: la «Sala nel Palagio municipale» dove «Boemondo ed Ubaldo, seduti», hanno già predisposto un loro piano e stanno attendendo Elena. È questo l'atto maggiormente connotato politicamente: gli intrighi di palazzo, la corruzione, gli abusi di potere, le menzogne, gli inganni, la spietatezza sono gli effettivi protagonisti. Cammarano predispone un inizio *in medias res*: il colloquio tra i due è ormai terminato e le prime parole del potente governatore sono «Tutto è già fermo»: gli *arcana imperii* non vanno svelati. Il recitativo presenta l'abituale alternanza di endecasillabi e settenari sciolti, spesso costruiti in modo che un verso cominci con le parole di un interlocutore e termini con quelle dell'altro, a ribadire l'intesa tra i due. Assenti le rime, compaiono molte allitterazioni ed assonanze (notte/petto, arcano/puranco, tace/rete).

UBALDO

Dunque?...

BOEMONDO

Tutto è già fermo.

Il silenzio profondo della notte

Di Sigifredo avvolse

La prigionia: qual d'un estinto in petto,

Nel cor de' miei tace l'arcano...

UBALDO

E tace

Nel cor de' miei puranco.

BOEMONDO

Entro la rete

Guido cadrà... – Giunge colei (II, 1).

Nella seconda scena compare Elena e s'inchina immediatamente ai piedi del tiranno che potrebbe ancora salvare suo padre. Supplicante, invoca aiuto, offrendo la propria vita in cambio di quella del padre. Boemondo interviene con frasi brevi, che in effetti sono ordini, impartiti dapprima alla donna e poi ad Ubaldo. Un chiasmo sigilla il suo intervento con il ripetuto verbo «obbedir». La struttura dei versi è la stessa dei precedenti: settenari ed endecasillabi sciolti, con allitterazioni (il gruppo vocalico “ei” appare nella rima vedi/piedi, poi riecheggia nell'assonanza di fine verso arrendi/a lei e ricompare in viva/ed ei vivrà; il gruppo consonantico “mon” risuona in Boemondo/imponi/mio comando), iterazioni (svena, svena), spezzature (l'enjambement lei/parla; i puntini di sospensione) e varie costruzioni dei versi con la prima parte attribuita ad Elena e la restante a Boemondo o viceversa). La tensione tra i personaggi emerge anche nell'ampio uso della punteggiatura (virgole, punti, puntini di sospensione e punto esclamativo).

ELENA

Me vedi,

Nella polve... a' tuoi piedi... –

¹⁰¹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, p. 134.

Svena, svena la figlia, o Boemondo,
E viva il padre.
BOEMONDO

Al mio voler t'arrendi,
Ed ei vivrà.
ELENA

Fia vero!... Imponi.
BOEMONDO

Ubaldo,
L'irrevocabil mio comando a lei
Parla.

(Egli si muove per uscire. Elena fa qualche passo alla sua volta, in atto supplichevole e come per parlargli.)
Obbedir t'è forza...
Ciecamente obbedir (II, 2).

A questo punto Ubaldo detta le condizioni del ricatto: Guido sposi Imberga, Elena sposi lui stesso. La risposta di lei è formulata con la rima core/amore, ma solo con significato negativo. Elena rinfaccia a Uberto con amaro sarcasmo di non sapere nemmeno cosa significhi l'amore: «D'amor!... Quel reo tuo core / Non conosce, non sa che cosa è amore». «Il duetto che segue fa riferimento alla tradizione rossiniana nel suo essere tripartito, ma se ne distanzia per il fatto di non presentare alcuna soluzione di continuità né alcun 'tempo di mezzo'». ¹⁰²

UBALDO
Il mio sangue, i giorni miei
Per l'amico io speso avrei...
Ma saperlo a te consorte!
Ma vederlo a te dappresso!...
Quest'idea peggior di morte
Mi sospinse a nero eccesso!
La mia fede ho violata
L'amistade ho calpestata...
Ah! misura, o sconoscente,
L'amor mio, dal mio fallir!

ELENA
Sorridente il ciel m'offria
Quanti beni un cor desia!...
Tutto perdo... me infelice!
Tutto sparve ad un istante!...
Dunque infida e traditrice
Me saper dovrà l'amante?...
Io sarò da lui spregiata,
Maledetta, abbominata!...
No, tant'oltre non consente
Ad un'alma Iddio soffrir (II, 2).

Le prime due strofe costituiscono la prima sezione del duetto e sono formate da dieci versi ottonari per ciascun personaggio. Sono tutti versi parossitoni, tranne l'ultimo che è ossitono. Lo schema delle rime è abbastanza originale: i primi due versi sono a rima baciata, i quattro successivi sono a rima alternata, il settimo e l'ottavo sono ancora a rima baciata, il nono e il decimo rimano con i corrispettivi dell'altra strofa (AABCBCDDEF, GGHIHIDDEF). «È il sistema delle rime che già distingue i primi sei versi di ciascuna strofa, rendendo queste indipendenti l'una dall'altra e accomunando, invece, l'ultima quartina di entrambe. Mercadante accoglie il suggerimento, e musica le strofe con due diversi

¹⁰² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 141.

temi nella prima parte e con lo stesso nell'ultima. [...] Il canto di Elena non è lo stesso di Ubaldo, così come la forma canonica del duetto avrebbe potuto prevedere». ¹⁰³

La seconda sezione del duetto è costituita da cinque quartine di settenari che alternano un proparossitono ad un parossitono nelle prime quattro strofe, un parossitono ad un ossitono nell'ultima. Nelle prime quattro strofe ogni secondo verso è in rima con il quarto; l'ultima strofa ha rime alternate:

Le cinque quartine, per quanto regolari dal punto di vista metrico, sono, tuttavia, strutturate in modo tale da simulare un naturale confronto tra due persone. A questo scopo il numero dei versi di Ubaldo non corrisponde a quello dei versi di Elena, e il passaggio dagli interventi dell'uno a quelli dell'altra avviene perlopiù all'interno di uno stesso verso. [...] Alla libertà espressiva del testo Mercadante ne sovrappone un'altra, di carattere schiettamente musicale [...]. Modifica il testo letterario, trasformando il "Dunque non vuoi?" di Cammarano in un "Dunque vuoi...", con un taglio questa volta indispensabile ai fini del rispetto del ritmo musicale. La forma si piega alle esigenze della drammaturgia, a scapito della simmetria. L'Andante mosso si trasforma improvvisamente in un Allegro che esprime tutto il "giubilo" di Ubaldo. ¹⁰⁴

UBALDO

Dunque non vuoi?

ELENA

Discendere

Vò pria nel freddo avello.

UBALDO

Altri però precederti

Deve, ostinata, in quello.

Già nel segreto carcere

S'inalza un palco... trema!

Quando dal maggior tempio

Udrai squillar l'estrema

Ora del giorno, i complici

Morran di Sigifredo!

O cedi, o sul patibolo

Anch'ei...

ELENA (*Inorridita.*)

Non dirlo... – Io cedo...

Sarò tua sposa.

UBALDO

(Oh giubbilo!...)

Fra poco, ed al cospetto

Di Boemondo, apprestati

A confermare il detto

Con giuramento.

ELENA

Basti...

Promisi... giurerò.

UBALDO

Il genitor salvasti...

ELENA

Guido!... Perduto io l'ho!... (II, 2)

La cabaletta è costituita da «due strofe di ottonari assolutamente simmetriche. Anche la costruzione musicale ritorna alla canonica simmetria della *solita forma* con l'elaborazione di due interventi assolutamente identici per i due personaggi. [...] La ripetizione del tema della cabaletta è [...]

¹⁰³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 141-142.

¹⁰⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 145.

integrale». ¹⁰⁵ Le rime sono alternate in entrambe le prime quartine; nelle seconde rimano tra loro i secondi e i terzi versi, ed infine i primi e gli ultimi con i corrispettivi. Lo schema, quindi, è: ABABCDDE, FGFGCHHE.

UBALDO

Arderà più vivo ognora
Del mio cor l'immenso affetto...
Come un idolo si adora
Adorarti ognor prometto.
Anche un barbaro destino
Lieto fia con te diviso...
Mi parrà di gioia un riso
Fin la morte in braccio a te.

ELENA

O perduta mia speranza,
Fu dover l'abbandonarti.
Non tacciarmi d'incostanza...
Era figlia pria d'amarti. –
È compito il mio destino,
Già la morte in sen mi piomba...
Non il talamo, la tomba
Apprestar tu devi a me (II, 2).

Lo stato d'animo dei due personaggi, tuttavia, è del tutto opposto: all'esuberanza d'Ubaldo si contrappone la disperazione di Elena. Cammarano introduce in questo duetto alcune tematiche a lui care. Il verso «Era figlia pria d'amarti» ritorna pressoché identico nel *Trovatore*: «Era già figlio prima d'amarti» (III, 6), a ribadire la priorità del legame figlio-genitore rispetto a quello tra fidanzati. Il binomio talamo-tomba come conseguenza di un matrimonio imposto è frequente nei suoi libretti; appare, per esempio, in *Lucia di Lammermoor*: «A te s'appresta il talamo... / La tomba a me s'appresta!» (II, I, 2) e in *Roberto Devereux*: «Fui tratta / al talamo... Che dico? / A supplizio di morte!...» (I, 9). Il duetto si conclude con l'intera orchestra che s'aggiunge alle due voci.

Nella terza scena cambia l'ambientazione ed è Guido il protagonista. Egli si trova negli «appartamenti di Boemondo», come se fosse in un «temuto, orrendo / carcere» e racconta di essere stato catturato appena entrato in città da «guerrieri, o sgherri» che l'hanno condotto brutalmente in quel luogo, in attesa di un colloquio con il governatore. Cammarano ricorre quindi ad un'analessi per sintetizzare gli eventi precedenti e, allo stesso tempo, presenta il personaggio in uno stato d'animo talmente alterato da scagliare una serie di parole ingiuriose contro colui che detiene il potere (empio, mostro disumano, di tradimenti fabbro, capace d'ogni orror, barbaro). La censura non interviene su questa parte, che tuttavia esprime una forte critica sociale:

GUIDO

Che fia! Nella cittade
Ritorno appena, e come atteso al varco,
Questi di Boemondo
Guerrieri, o sgherri, a lui che favellarmi
Chiede bramoso, per quell'uscio arcano,
M'han tratto! Il cor m'intesi
Palpitar qui giungendo...
Qual uom che pose entro temuto, orrendo
Carcere il piè! – Terribile sospetto!
Penetrato egli avrebbe?... – Un crudo inganno

¹⁰⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 150.

Forse mi conduceva in queste porte!...
 Forse m'attende qui vendetta e morte! –
 Entro al mio sangue immergere
 Non ardirà la mano.
 Pur, che non può quell'empio,
 Quel mostro disumano,
 Di tradimenti fabbro
 Capace d'ogni orror?
 Ma sia che vuol: del barbaro
 L'ira tremenda io sfido. –
 Sospiro di quest'anima,
 Spento cadrò, ma fido,
 Col nome tuo sul labbro
 Col nome tuo nel cor!
 Vien Boemondo! (II, 3).

«L'introduzione orchestrale che Mercadante premette al recitativo di Guido si rivela estremamente significativa nella resa delle emozioni dell'uomo [...]. L'atmosfera è costruita con l'intervento dei soli fiati, mentre una posizione di primo piano è occupata dal clarinetto, cui è affidata la linea del canto [...], canto di un tema dolce e suadente, tenero e armonioso, [...] che, nell'aria di Guido, diventerà l'espressione più pura e sincera dell'amore dell'uomo nei confronti della sua adorata Elena».¹⁰⁶

Poeticamente, nel recitativo s'alternano settenari ed endecasillabi sciolti, mentre l'aria (a partire da «Entro al mio sangue immergere») è costituita da due strofe di settenari con i primi e terzi versi proparossitoni; i secondi, i quarti e i quinti parossitoni; i sesti versi ossitoni. Il secondo e il quarto verso di ogni strofa rimano tra loro; il quinto e il sesto sono in rima con i corrispettivi dell'altra strofa.

La struttura del testo è, dunque, simmetrica, ma ancora una volta Mercadante, nel rispetto delle esigenze drammaturgiche, non segue la scansione del libretto, e fa, invece, in modo che la musica segua la dimensione psicologica del personaggio. [...] Il testo di Cammarano non prevede la citazione del nome di Elena, e si dà per scontato che il "Sospiro di quest'anima" sia proprio lei; ma Mercadante [...] ricorre allo stratagemma di sospendere per un attimo il tempo lasciando pronunciare a Guido il nome della donna amata per due volte nel più totale silenzio dell'orchestra.¹⁰⁷

Il dialogo tra Boemondo e Guido avviene nella quarta scena e mette nuovamente in evidenza l'indole malvagia dell'uomo di potere, che mente perfidamente ed insinua dubbi nell'animo dell'interlocutore, lo umilia e lo ferisce avvilendo la donna da lui amata. Il suo lessico presenta una miriade di termini d'area semantica dispregiativa: incauto, ingiuria, sprezzo, sdegno, rimprovero, fallo, punito, sconsigliato, tradito, perfida, mancator, volubile. Guido è sorpreso, incredulo, angustiato; interviene con esclamazioni o con domande e frasi brevissime.

BOEMONDO

Incauto!

M'è noto il tuo disegno:
 Pur desta in me l'ingiuria
 Più sprezzo assai, che sdegno;
 Nè movo a te rimprovero
 D'un fallo già punito.

GUIDO

Che!...

¹⁰⁶ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 152-153.

¹⁰⁷ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 154-156.

BOEMONDO
 Sconsigliato giovine!...

GUIDO
 Ebben?

BOEMONDO
 Tu sei tradito.

GUIDO
 Da te.

BOEMONDO
 No: dalla perfida
 Che mancator ti rese.

GUIDO
 Cessa...

BOEMONDO
 Quel cor volubile...

GUIDO
 Taci...

BOEMONDO
 D'altr'uom s'accese.

GUIDO
 Calunnia vil!... Possibile
 Non è cotanto eccesso.

BOEMONDO
 E testimone, e giudice
(Con fermezza.)
 Sarai del ver tu stesso.

GUIDO
 Io!... quando?

BOEMONDO
 In breve (II, 4).

Non appena Boemondo esce, Guido riflette e ripete a sé stesso che si tratta d'una menzogna di quell'essere spregevole, non di colei che (senza nominarla, poiché troppo distante da quel contesto d'odio) conosce come pura e fedele. Poi il timore s'insinua in lui.

GUIDO
 Parti!...
 Dubbio crudele, orribile!...
 Menti!... – Ma pur?... – Menti!...
 No, tu non sei colpevole
 Alma dell'alma mia...
 Ah! se tradisce un angelo
 Ove trovar più fè!
 O ciel, se deggio apprendere
 Infedeltà sì ria,
 Ciel, ti domando un fulmine...
 Meglio è morir per me (II, 4).

La cabaletta inizia con un drastico «No», a sottolineare il rifiuto da parte di Guido dell'universo meschino delineato dal «Dubbio crudele, orribile!...». La ripetizione del verbo «Menti!...» pare un grido d'accusa lanciato contro colui che ha stravolto la realtà. Con tenacia, Guido difende ed esalta l'innocenza dell'amata. Tra i libretti di Cammarano, emerge una situazione simile in *Roberto Devereux*, quando Nottingham s'interroga sulla mestizia della moglie e, per tacitare il dubbio su una sua eventuale infedeltà, afferma: «Nel puro cor degli angioli / La colpa entrar non può» (I, 6).

Musicalmente, il dialogo tra Guido e Boemondo rappresenta «il ‘tempo di mezzo’ di quella che è la prima aria propriamente detta dell’opera [...]. La cabaletta esula dal canone del periodo. [...] Il compositore non espunge la struttura, ma la piega alle esigenze drammaturgiche».¹⁰⁸ Schematicamente, si potrebbero riassumere le seguenti innovazioni introdotte:

1. Di solito la cabaletta consiste in un pezzo di bravura di carattere brillante, invece questa inizia con un tempo lento (*Andante sostenuto*) e con uno stile che nelle prime battute sembra un recitativo, accompagnato soltanto dal pizzicato degli archi e dai corni: il che dà voce all’angoscia del protagonista. Nella seconda quartina il tempo diventa *Allegro* e poi *Più mosso*, con archi e fiati che suonano in *fortissimo* o *forte*, per esprimere l’inasprirsi del dolore di Guido all’ipotesi di un effettivo tradimento da parte di Elena.
2. Il tema della cabaletta solitamente viene ripetuto integralmente una seconda volta, ma qui lo stato d’animo di Guido è mutato e nella seconda strofa il tema non viene ripetuto uguale.
3. Tradizionalmente la cabaletta permette al cantante di improvvisare abbellimenti sul tema per mettere in luce le sue doti virtuosistiche. Qui l’elemento espressivo risulta prioritario rispetto a quello virtuosistico.

Nella già citata lettera a Florimo, Mercadante aveva scritto: «bando alle cabalette triviali».¹⁰⁹ Le innovazioni qui introdotte sono quindi coerenti con i suoi intenti di «rivoluzione».

Le tre scene successive, fino al finale secondo, costituiscono la parte più spettacolare dell’opera, con spunti di grandiosità che ricordano il *grand-opéra* francese. La didascalia fornisce già un’indicazione al riguardo: la quinta scena è ambientata in una «magnifica sala, pomposamente apparecchiata, per festeggiarvi la conquista di Belluno» e vi sono presenti «Dame e Cavalieri della corte di Boemondo. Ubaldo è fra loro». Il palcoscenico, quindi, pullula di personaggi elegantemente vestiti, che festeggiano in un contesto sfarzoso. Mercadante ha reso ancor più d’effetto questo momento. Nella quinta scena i protagonisti sono il coro e l’intera orchestra. Nella sesta scena entrano anche Boemondo e Imberga, seguiti da Guido. Nell’ultima scena «s’apre una porta, donde comparisce Elena» e l’atto si chiude con un veemente quintetto, al quale s’aggiungono tutti gli astanti e l’effetto complessivo è notevole: sebbene spesso non si distinguano le singole parole, vi è «un’esplosione di musica tale da far vibrare l’entusiasmo del pubblico».¹¹⁰

Riguardo alla quinta scena è da segnalare il suo carattere storico-politico: i ghibellini hanno vinto i Guelfi della Lega Lombarda e intendono imporre il loro dominio. Nel loro canto c’è una gioia marziale, un’energia bellicosa che si contrappone nettamente al dramma interiore che i singoli personaggi stanno vivendo.

TUTTI

Già Belluno al vento spiega
La bandiera d’Eccelino!
Pugni invan lombarda Lega
Contro il ferro ghibellino.
Guelfi, l’itala contrada
Sgombra alfin di voi sarà;
All’impero della spada
Ogni forza cederà (II, 5).

Poeticamente, le due quartine d’ottonari sono a rima alternata (ABAB CDCD). I versi sono parossitoni, tranne l’ultimo e il terzultimo, che sono ossitoni. Le costruzioni sintattiche presentano

¹⁰⁸ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, pp. 156-160.

¹⁰⁹ Lettera n. 72 di Mercadante a Francesco Florimo del 1° gennaio 1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, pp. 178-179.

¹¹⁰ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma “Elena da Feltre”*, p. 174.

molte inversioni; il nome di Eccelino spicca nella generale esultanza; il lessico è ricercato: «pugni», «itala», «contrada», «impero» sono latinismi; le figure retoriche abbondano: «il ferro ghibellino» e «l'impero della spada» sono metonimie, «Guelfi, l'itala contrada / sgombra alfin di voi sarà» è un'apostrofe, numerosi sono gli enjambements.

Nella sesta scena «Boemondo conduce Imberga». La falsità e l'arroganza di questi due personaggi vengono nuovamente messe in evidenza. Lei elogia la clemenza del padre, ma questo appare ridicolo agli occhi del lettore/spettatore che già conosce i retroscena. Lui pretende di dare prova di bontà d'animo accogliendo in casa la figlia del suo principale nemico. Perfido e ipocrita, mostra a tutti Elena.

IMBERGA

Per voi di Feltre

Sappian le genti, che l'età malvagia
Lo astringe al sangue, ma non è clemenza
Virtù straniera a Boemondo, e ch'egli
Delle paterne colpe
L'onta e la pena ricader non lascia
Sull'innocente figlio.

BOEMONDO

L'esempio giovi a contestare il detto:
Mirate or voi qual donna entro al mio tetto
Accolsi (II, 6).

L'entrata in scena della protagonista eponima segna l'inizio della settima ed ultima scena, la più lunga e movimentata. Per Guido e Ubaldo si tratta di un momento di trepidazione, per Elena d'angoscia. Dapprima ella esita, incerta, incapace persino di profferire parola: «Ahi! dura terra, e non ti schiudi ancora? / Non trovo il detto!... Fatal momento!...». Poi trova conforto nella preghiera:

ELENA

(Parlami al core voce paterna,
Che sei pe' figli voce di Dio...
Dammi costanza bontade eterna,
Poni l'accento sul labbro mio...
Ogni altro affetto mi taccia in cor...
Muovia la figlia pel genitor) (II, 7).

Molte eroine romantiche invocano Dio per placare i loro tormenti: Elena è già una di loro. Interessanti sono le reazioni degli altri personaggi: Guido e Ubaldo sono visibilmente turbati, Boemondo dimostra nuovamente la sua malvagità, rivolgendo ad Elena parole ambigue, all'apparenza rassicuranti, ma di fatto di perfida minaccia: «Svela pur gli affetti tuoi: / Troppo, o donna, omai tacesti. / Qui d'alcun temer non puoi: / Io qui sono, io: m'intendesti?». Va riconosciuta a Cammarano l'abilità di formulare una frase dal duplice, opposto significato: per le dame e i cavalieri, ignari della vicenda, si tratta d'una promessa di protezione, per Elena è invece un implicito sollecito a compiere il giuramento di sposare Ubaldo, onde evitare la condanna a morte del padre. La didascalia specifica che Elena «dice le seguenti parole, come persona già presso a morire»: «Amo... Ubaldo... e giuro a lui... / Fe'... di sposa...». Guido, allora, «qual uomo che smarrisce la ragione», l'accusa di tradimento e viltà, poi s'impegna pubblicamente a sposare Imberga. L'atmosfera festosa si trasforma così in un susseguirsi di menzogne e tradimenti, dovuti ai subdoli ricatti d'un uomo di potere falso e senza scrupoli. L'atto si chiude con l'esplosione sonora dell'orchestra, del coro e dei cinque personaggi.

Il terzo atto si apre in tutt'altra atmosfera, d'intimità e raccoglimento. «Nel palagio di Sigifredo», Elena è «prostrata innanzi all'effigie di sua madre» e prega.

ELENA

Madre, che in ciel sei del bel numer'una,
E in lui t'affissi che non cape in mente
Di noi bassi mortali, ah! tu m'impetra
Il fin di questa mia
Vita non già, ma prolungata morte.
Tropo acerba è la prova, ed io mal reggo
Debile, e sola... Giunge alcun... – Traveggo!... (III, 1)

«Si tratta, dunque, del testo di un recitativo che Mercadante trasforma in una *Preghiera* sublime e caratterizzata da una delle melodie più struggenti dell'opera».¹¹¹ Se storicamente gli Uberti erano convinti ghibellini, nel dramma tragico di Cammarano-Mercadante essi vengono presentati come guelfi. Elena appare un'eroina tra le più pie del melodramma italiano. Da solista, non canta alcuna cabaletta, ma una romanza d'amore e ben due preghiere: la prima rivolta al padre (II, 7) e l'altra alla madre (III, 1). In entrambe, i genitori terreni sono «pe' figli voce di Dio». La religiosità non si esplica, quindi, in meri rituali o in pratiche gestite da autorità consolidate che agiscono con l'ufficialità del ruolo e del luogo, ma scaturisce dall'autenticità di una fede che permea i gesti quotidiani e rafforza l'animo sia nelle circostanze liete sia, e soprattutto, nelle più dolorose avversità. Poeticamente, l'impostazione della preghiera, in particolare i primi tre versi, richiamano fortemente il lessico e la concezione dantesca. Nel complesso si tratta di due terzine di endecasillabi collegati da un settenario terminante con un enjambement che mette in risalto la sospensione del tempo vissuto dalla protagonista, già in bilico tra la vita e la morte. Tutti i versi sono parossitoni, ma soltanto gli ultimi due sono in rima. La preghiera è interrotta dall'arrivo di Guido, che dà così inizio alla scena successiva.

La seconda scena è piuttosto lunga, emotivamente molto intensa e costituisce l'unico momento di incontro a quattr'occhi tra i due innamorati. Lei è inizialmente sorpresa, poi rimane turbata e commossa nell'udire il dolce suono delle parole di lui, che si mostra affettuoso e premuroso. Guido sospetta che l'improvviso plateale tradimento di Elena sia dovuto al «terror d'una pena», quindi le ribadisce d'amarla e le offre la sua protezione, purché gli sveli il terribile segreto. Quando lei è sul punto di dirgli la verità, la campana della chiesa batte le ore: è il segnale che i complici di Sigifredo vengono giustiziati e, per salvare il padre, ella afferma nuovamente d'amare Ubaldo. Guido, disperato, esprime allora tutto il suo dolore.

GUIDO

Il vero

Svelar qui puoi, soli qui siam. Favella;
Ma pensa che decidi
La mia sorte, e la tua!

ELENA

(M'investe un gelo!...)

GUIDO

Pensa, che aprir mi dei l'inferno, o il cielo!
Ardon già le sacre faci...
Già di fiori è sparso il tempio...
Io sol manco...

ELENA

Taci, ah! taci...

(Gelosia tremendo scempio
Fa di me!...)

¹¹¹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 177.

GUIDO

Se più non m'ami,
Sol dall'odio consigliato,
Volo a stringere i legami
D'un imene sciagurato...
E ti lascio al tuo rimorso,
T'abbandono al tuo rossor.

ELENA

(Bever deggio a sorso a sorso
Questo nappo di dolor!)

GUIDO

Ma se dirmi ancor tu puoi:
T'amo, e fida a te son io:
Qui m'atterro a' piedi tuoi...

ELENA

(Madre, aita... o mi vedrai
Vinta alfine in tanta guerra...)

GUIDO

Ti discolpa, e mia sarai...
E vivrem beati in terra,
L'un dell'altro sempre accanto...
In un'estasi d'amor!

ELENA

(Dio, lo vedi... a tale incanto
Non resiste umano cor!)

GUIDO

Parla,... ah! parla, ed or ti guido,
Or mia speme, appiè dell'ara.

ELENA

(Ei trionfa!...) Sappi, Guido,
Ch'io giammai...

(La campana del maggior tempio suona l'ultima ora del giorno: Elena è presa da tremito convulso.)

GUIDO

Finisci, o cara...

ELENA

Ch'io giammai per te non arsi,
(Con l'accento della disperazione.)
Che d'Ubaldo è l'alma mia,
Che fra noi barriera alzarsi
Deve eterna...

GUIDO

Eterna? Il sia.
Corro al tempio, ed ivi, ingrata,
Nuovi giuri scioglierò...
Questa man da te spregiata
Offro ad altra... e poi... morirò!
Ah! tradisti d'ogni amore
Il più fervido, il più santo...
Lacerasti, o cruda, un core
Che vivea per te soltanto...
Ahi! pensiero non intende
Le mie smanie atroci, orrende...
Il dolor che fai provarmi
Perdonarti Iddio sol può.

ELENA

Vanne all'ara, e benedica
I tuoi voti un dio d'amore...

Abbia pur la mia nemica
La tua destra, ed il tuo core...
Una stilla del tuo pianto
Sia concessa a me soltanto...
Ah! ne aspergi i freddi marmi
Ove in breve dormirò (III, 2).

Poeticamente, il lungo duetto è articolato in due sezioni. La prima è formata da nove quartine di ottonari; la seconda da due strofe di otto ottonari ciascuna. Nella prima parte si alternano due quartine composte da versi parossitoni e la terza con primo e terzo verso parossitoni, secondo e quarto ossitoni. Le rime sono tutte alternate. Per concatenare ulteriormente il dialogo, i primi quattro ossitoni rimano tra loro con quattro termini semanticamente rilevanti: rossor/dolor, amor/cor; inoltre, Cammarano ha inserito degli enjambements e alcuni versi suddivisi a metà tra i due personaggi. L'ultima quartina di Elena presenta un verso di sole quattro sillabe, che si completa con il successivo di Guido, formando un chiasmo sulla parola-chiave «eterna». Non si tratta soltanto di un espediente per ribadire l'irrevocabilità della decisione presa. Nell'animo di entrambi s'è prefigurato un presentimento di morte e il lungo duetto si conclude con un rinnovato richiamo a Dio da parte di tutti e due. Tuttavia, la fede di Guido non è salda come quella di Elena, dal momento che egli non è capace di perdonare, ma demanda a «Iddio» il perdono. Al contrario, lei ricorre costantemente al colloquio intimo con Dio, paragona implicitamente il suo tormento a quello di Cristo nella metafora del calice o «nappo» di dolore ed infine s'appella a «un dio d'amore» persino per il matrimonio dell'amato con la sua «nemica». Elena, Sigismondo e Guido sono tre personaggi positivi, vittime delle crudeltà altrui, ma portatori di valori etici e religiosi. Questa, che è l'ultima apparizione in scena di Guido, lo conferma. Dal punto di vista musicale, «modernità e tradizione convivono». ¹¹² Nella prima parte l'espressione dei sentimenti dei due personaggi prevale sulle «esigenze della forma fine a sé stessa», ¹¹³ mentre nel finale la cabaletta è «in linea con i caratteri generali che questa struttura solitamente esige». ¹¹⁴ Gli ultimi otto versi dei due personaggi sono ottonari con rime alternate e bacciate, secondo lo schema ABABCCDE, FAFABBDE; tutti i versi sono parossitoni tranne l'ultimo di ogni strofa, che è ossitono. Le parole «amore» e «core» ricompaiono in entrambe le strofe, a ribadire la reciprocità del legame tra Elena e Guido. «La forma scelta da Mercadante si caratterizza per la presenza di un unico tema diviso tra i due personaggi. [...] La coda, come la forma tradizionalmente richiede, fa sì che il duetto si chiuda in un'apoteosi di sonorità in *ff* sia dei cantanti che dell'intera orchestra». ¹¹⁵

La terza e la quarta scena sono ambientate negli «appartamenti di Ubaldo, come all'atto primo». Questo personaggio, pur essendo fondamentale nella vicenda, conserva l'ambiguità che fin dall'inizio l'ha contraddistinto: interiormente tormentato, ama sinceramente, ma - per passione o viltà - compie azioni riprovevoli. Narrativamente, Cammarano ha inserito una prolessi e le esclamazioni con cui Ubaldo esordisce («Oh inaudita perfidia!... Oh sanguinoso / Orribil tradimento!») sono da attribuirsi al comportamento sleale di Boemondo, che non ha mantenuto la sua promessa e ha fatto decapitare Sigifredo. Il recitativo, quindi, narra a posteriori ciò che è accaduto e che, categoricamente, non poteva essere rappresentato sul palcoscenico, per esplicito divieto delle autorità. Lo sdegno e l'orrore di Ubaldo sembrano sinceri, ma «Ahimè!» anche il suo egoismo, poiché egli è consapevole di dover perdere Elena, che si era arresa a lui soltanto per salvare la vita del padre: «prezzo della sua mano / era la vita del genitore!». Mosso da desiderio di vendetta, si appresta a scagliarsi contro Boemondo. Ovviamente è questo un proposito

¹¹² GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 197.

¹¹³ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 196.

¹¹⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 197.

¹¹⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 198-199.

irragionevole, una lotta impari, che non si realizzerà, ma che rivela innanzitutto la malvagità che s'annida nell'animo di un personaggio costantemente in bilico tra il bene e il male, tra la difesa e il disprezzo della propria e dell'altrui dignità. Egli, che inizialmente s'era coalizzato con i ghibellini, ora incita i suoi armati a combattere in nome dello «sdegno guelfo che in sen vi cova». Poeticamente, la terza scena inizia con cinque versi non in rima, che alternano endecasillabi e settenari: una struttura tipica dei recitativi. A questi seguono due endecasillabi a rima baciata, che solitamente anticipano un'aria.

UBALDO
Oh inaudita perfidia!... Oh sanguinoso
Orribil tradimento!...
Nella profonda sotterranea volta,
In cui fu tratto Sigifredo, io mossi
Onde affrettar l'istante
Che i lacci suoi scioglier dovea... Ma quale,
Ahi! qual s'offerse a me vista ferale!... (III, 3)

Dopo di che, compaiono due quartine di decasillabi a rima alternata (nella prima quartina tutti i versi sono parossitoni, nella seconda quartina sono tali il primo e il terzo, ma il secondo e il quarto sono ossitoni). Questa prima sezione dell'aria corrisponde, di solito, all'*Andante*.

UBALDO
Al chiarore di lugubri tede
Vidi un palco di sangue bagnato!...
E balzar del carnefice al piede
Il suo capo dal busto troncato!...
Quella cruda, terribile scena
Ho presente al pensiero tuttor!...
Ed un gel mi ricerca ogni vena!...
I capelli mi drizza l'orror! (III, 3).

Infine, vi è una seconda sezione formata da due sestine, due quartine e un'ulteriore sestina di doppi quinari, con il seguente schema delle rime: AABCBC, DDEFEF, GHGHILIL, MHMHHM. Da sottolineare che A e B sono tra loro paronomasie e così pure G ed I.

Quando fia noto l'orrido inganno,
Qual della figlia sarà l'affanno!...
Ahimè! che prezzo della sua mano
Era la vita del genitore!
Dunque io la perdo!... ho dunque invano
Di grave colpa macchiato il core!...
Or che mi resta? – Che? Vindicarmi.
Olà? Miei prodi, sorgete all'armi...
Lo sdegno guelfo che in sen vi cova,
Sbocchi a vendetta di molte offese... –
Elena ancora veder mi giova...
Ma s'ella nega... ma s'ella apprese...
O Boemondo, dell'empio eccesso
Ragion col ferro ti chiederò.
CORO
L'ardir sopito, l'odio represso
Un sol tuo grido in noi destò.
UBALDO
Se deggio perdere l'amato oggetto,

La vita un peso divien per me;
 Siccome al reprobo, al maledetto
 Che la speranza del ciel perdè.
 Ma trema infame, ho brando e core...
 Fiumi di sangue scorrer farò...
 Giuro commettere qualunque orrore...
 Più scellerato di te sarò.
 CORO
 Giunse il momento vendicatore...!
 E cielo e terra colui stancò (III, 4).

«La struttura musicale che Mercadante crea non corrisponde, invero, a questa scansione testuale. Ancora una volta il compositore ha bisogno di esprimersi liberamente, in base alle leggi della verosimiglianza psicologica e della natura dei sentimenti».¹¹⁶ Nel recitativo iniziale Ubaldo «esprime il proprio sdegno attraverso un canto declamatorio quasi del tutto privo, nelle prime battute, del sostegno orchestrale [...]. Non c'è l'*Andante* previsto, ma la prosecuzione del recitativo che [...] entra nelle sue fasi più drammatiche e concitate: [...] l'indicazione *Allegro* con il rapido ritmo che determina e l'intervento di tutta l'orchestra creano la tensione necessaria alla descrizione dell'orrido spettacolo».¹¹⁷ Infine, quando nel libretto comincia la seconda sezione, «nella musica [...] non esiste alcuna cesura formale: l'ascolto non lascia percepire le sezioni previste dal testo e la continuità formale e psicologica fa sì che nessuna artificiosa interruzione spezzi la verità dei sentimenti di Ubaldo [...] I versi del coro che nel libretto concludono la scena sono qui anticipati, e la musica che li riguarda funge da ponte di collegamento con la ripresa del tema della prima sezione».¹¹⁸

Le ultime quattro scene sono ambientate nella «stanza di Elena», che giace su una sedia, «pallida come la morte». Il lettore/spettatore sa già quel che è successo, lei lo sospetta e soffre. È sola, come la didascalia esplicita, ma si tratta di una solitudine più esistenziale che fisica. È l'angoscia ad isolarla dal resto del mondo, insieme al vuoto interiore provocato dal dolore e dalle ingiustizie subite. L'orchestra assume una sonorità lieve, appena sussurrata; le sue prime parole risultano nitide e comprensibili agli spettatori: «Condurre Ubaldo in libertà dovea / Fra queste braccia il padre». Archi e fiati sono quasi l'eco del suo tormento interiore e tacciono nuovamente quando lei ammette sconsolata: «Della promessa già trascorsa è l'ora». Per non prolungare l'attesa, Elena invia il fedele Gualtiero ad informarsi su Sigifredo. Nel frattempo, osserva dal verone il corteo nuziale di Guido e Imberga, mentre i rintocchi festosi delle campane e dei «cantici devoti» la raggiungono impietosi.

Il libretto presenta un recitativo di endecasillabi e settenari (parossitoni, sciolti, ma con due rime bacciate tra il quarto e il quinto verso e tra il penultimo e l'ultimo verso) ed un successivo coro cantato fuori scena. Poeticamente, il coro è composto da due quartine di settenari con rima ABCB, DEFE, che alternano proparossitono e parossitono nella prima strofa, proparossitono e ossitono nella seconda.

«Come già in altre occasioni, anche in questa Mercadante realizza un intelligente connubio tra le due sezioni del testo: i versi del recitativo sono sovrapposti al coro [...]. È l'organo lo strumento che predomina durante questa scena».¹¹⁹

ELENA
 Il nuzial corteggio!... E Guido... ah! Guido
 Presso la sua!... – Non posso,
 Non posso dirlo. Ahimè!... giungono al tempio!...

¹¹⁶ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 203.

¹¹⁷ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 203-204.

¹¹⁸ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 204-209.

¹¹⁹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 215-217.

Varcan la soglia!... – No... crudi! fermate...
 Ch'io muoia innanzi... almen, deh! rispettate
 Questi d'un infelice
 Momenti estremi... – Ah! già dagli occhi miei
 Sparvero!... Morte, e così lenta sei?
 (Intanto s'ode lo squillo delle campane suonanti a festa, ed il seguente)
 CORO
 O tu che i mondi innumeri
 D'un cenno e festi e reggi,
 Tu che dettasti agli uomini
 D'amor le sante leggi,
 Volgi sull'ara pronuba
 Un guardo di favor;
 E stretti in sacro vincolo
 Fa di due cori un cor (III, 5).

Terminato il coro, il libretto presenta un altro intervento di Elena, con due sestine di settenari che raccontano il seguito del matrimonio (ora però soltanto immaginato) ed esprimono «l'orrendo strazio» della protagonista.

ELENA
 Tace la squilla!... cessano
 I cantici devoti!... –
 Triste, fatal silenzio!...
 Egli... or... pronunzia i voti!... –
 Fu detto il sì terribile,
 Fu detto, il cor l'udì!
 (Nel delirio della gelosia fa qualche passo verso il verone e protende le mani, come in atto di maledire, ma pentita immantinente, cade in ginocchio, ed alza al cielo i lumi irrigati di lagrime.)
 Per quest'orrendo strazio
 Che mi conduce a morte...
 Di lui, di lui propizia,
 Rendi, signor la sorte...
 Guido non è colpevole...
 Un empio lo tradi!... (III, 5)

Semanticamente, i primi tre versi indicano per ben tre volte l'assenza di suoni: «tace», «cessano i suoni», «silenzio». La partitura prevede, dunque, l'orchestra muta e il canto di Elena in *piano* e *pianissimo*. Ma poiché nel frattempo l'affanno di lei aumenta, l'orchestra esplode in modo drastico e poi in *fortissimo*. La fede e la preghiera tornano ad essere l'unico conforto della pietosa eroina, che di nuovo si rivolge a Dio per implorare la letizia dell'amato Guido. I violoncelli e i contrabbassi rendono particolarmente struggente questo accorato appello, interrotto dall'improvviso arrivo di Ubaldo. Elena gli chiede subito dove sia suo padre, ma lui evita di rispondere. L'angoscia di lei s'accentua, pare prossima al delirio. Infine Gualtierio ritorna, le porge la sciarpa insanguinata di Sigifredo e lei s'accascia a terra morente. L'opera si conclude con un'ulteriore, corale invocazione a Iddio, coerente con la visione cristiana della vita oltre la morte.

ELENA
 No, non è spento il padre,
 Egli lassù m'attende...
 Ecco la man mi stende... –
 Io corro... io volo a te...
 Nell'estasi beata...
 Del tuo paterno amplesso,

Il cielo, il cielo istesso...
 Più bello... fia... per me!
 (*Spira.*)
 UBALDO
 (*In ginocchio presso l'estinta.*)
 Tutta la vita... in lagrime...
 Sul cener tuo ... vivrò...
 GUALTIERO e CORO
 Dal ciel mancava un angelo...
 Iddio lo richiamò! (III, s.u.).

È una «originale scena di disperazione e morte [...], priva di una grande aria e resa da un realistico, frammentato e dolente arioso». ¹²⁰

Chi assistesse all'opera cercando la corrispondenza tra il canto e il testo del libretto, in queste ultime scene troverebbe notevoli discrepanze, poiché l'intensità emotiva del finale ha inciso sulle scelte di Mercadante, «impegnato nella ricerca di una nuova drammaturgia la quale valorizzasse la dimensione psicologica dei personaggi attraverso una nuova concezione formale». ¹²¹ Nell'intento di rinnovare le strutture canoniche del melodramma, egli ha introdotto molte novità, come ha esplicitato nelle lettere a Florimo: concisione, drammaticità, riduzione dei virtuosismi ornamentali. I cantanti non avevano tanto gradito queste modifiche: «Questi benedetti cantanti non vogliono rischiare, come si farebbe a trovare nuovi effetti?... S'io non avessi seguito i tuoi consigli, starei ancora colle maledette cabalette, ripetizioni, lungaggini [...]. Ringrazia tanto tanto il bravo Camerano [*sic*] per le pene che si è date per la messa in scena, cosa essenzialissima in quest'Opera di tanto interesse». ¹²²

In realtà, oltre che per la messa in scena, Cammarano s'era notevolmente impegnato anche nella stesura del libretto, predisponendo un testo poeticamente raffinato e con tematiche politiche, religiose e sociali di forte attualità. I censori, tuttavia, erano immediatamente intervenuti per imporre correzioni e per impedire che l'opera continuasse ad essere rappresentata a Napoli. La causa di tale severa intolleranza poteva essere l'unico verso incriminato: «Qui m'atterro a' piedi tuoi / Qual mi prostro innanzi a Dio»? È poco convincente. Come *Poliuto*, drasticamente vietato a distanza di qualche mese, *Elena da Feltre* non è opera d'intrattenimento, ma assume valore civile, morale e religioso, offrendo l'esempio di una donna di profonda fede, rimasta vittima di soggetti potenti e scellerati, ma pronta a sacrificarsi in nome degli affetti familiari e di valori ideali (simile, in questo, alla protagonista di *Poliuto*, Paolina). Cammarano si serve d'una scrittura reticente che allude, più che esprimere apertamente, perché vi è costretto dall'oppressivo contesto borbonico. In comune con tante eroine romantiche, Elena ha la passionalità e la combattività: ama Guido senza ripensamenti, ma affronta con determinazione gli aguzzini del padre e rinuncia alla propria vita per salvarlo. Ciò che le dà la forza di sacrificarsi e di superare ogni avversità è la fede. Nel mondo del melodramma la preghiera più nota è quella di Desdemona, nell'ultimo atto di *Otello* di Boito-Verdi. Tuttavia, la protagonista che prega di più in scena è Elena, che invoca dapprima il padre (II, 7), poi l'anima della madre defunta (III, 1), poi il Signore (III, 5) e infine l'anima del padre ucciso (III, s.u.). E se in *Otello* compare anche la più stupefacente professione di ateismo, ovvero il «Credo» di Jago, Cammarano inserisce più volte il nome di Ezzelino, che ha avuto in passato forti connotazioni demoniache e le conserva ancora nell'Ottocento.

¹²⁰ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 373.

¹²¹ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 233.

¹²² Lettera n. 78 di Mercadante a Florimo del 7 gennaio 1839, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, pp. 191-193.

Assieme agli epiteti di «membrum diaboli et filius iniquitatis» con cui lo stesso Salimbene chiama il tiranno ghibellino, si è del resto costituita la leggenda della discendenza diabolica di quest'ultimo, resa poi celebre dal Mussato, in base alla quale è stato giustamente fatto notare che «nominare Ezzelino per i contemporanei di Dante era nominare il diavolo, non per semplice figura retorica». L'assimilazione al diavolo e la filiazione da esso rappresentano il culmine della trasfigurazione di Ezzelino, la sua elevazione a «paradigma del male assoluto», in quanto tale non solo «vicarium Antichristi», come scrive Rolandino, ma propriamente Anticristo, come si legge nel prologo [...] della sua cronaca, in cui la riconquista della libertà da parte del comune di Padova è considerata come una liberazione «de manibus impiorum, de scelleratorum tyrannide infernali et quodammodo de manibus Antichristi, scilicet Ecelini».¹²³

La contrapposizione tra il bene e il male corrisponde quindi a quella tra guelfi e ghibellini e questo, in tempi di neo-guelfismo, può risultare sospetto ai censori che, punendo Cammarano per un singolo verso, condensano in tal modo una ben più profonda avversione al suo libretto.

5.4 *La Vestale: una fonte classica per un'opera romantica*

Un anno dopo *Elena da Feltre*, va in scena al Teatro di San Carlo la seconda opera di Cammarano-Mercadante: *La Vestale*. Le tappe che conducono alla scelta di tale soggetto sono molto significative e l'epistolario del compositore permette di comprendere alcuni momenti cruciali: dapprima l'impresario Barbaja esige, da contratto, una nuova opera e avanza strane pretese per collocare cantanti e poeti di suo gradimento; il musicista si tutela coinvolgendo sia l'amico Florimo che Cammarano; questo gli propone un soggetto che però non lo soddisfa: *Cristina di Svezia*; in una lunga lettera il compositore ribadisce la sua profonda stima per Salvatore, ma esprime chiaramente le ragioni del suo rifiuto. Sinteticamente, si riportano alcune testimonianze.

È mio desiderio di venire in Napoli, [...] giacché fra giorni parto per Vicenza, impegnato per dirigere la messa in scena dell'*Elena*. Poi in Bologna per lo stesso oggetto: l'*Elena* è l'Opera che in giornata gira più di ogni altra, mi dà [sic] del lucro e della gloria, mentre il Paese dove fu data la prima volta ancora non l'ha apprezzata.¹²⁴

Dissi che non volevo ricevere nessun Libretto che non fosse di Camerano [sic] scelto d'accordo, come la mia scrittura [...]. Rapporto all'*Elena* già ti dissi che mi affidavo a te. Quest'Opera continua a far furore da per tutto: in Pisa ha rivoltato; sabato 20 cort. Si darà qui e spero bene assai [...] Procura di vedere subito subito Camerano [sic], e digli che scriva ciò che più crede per nostro bene e non dia retta alle ciarle del Barbaja, nato per imbrogliar tutto e sconvolgere l'universo se lo potesse.¹²⁵

Ho ricevuto ed ho studiato attentamente l'argomento e li varj pezzi in bella poesia, del *Monaldeschi*, ossia *Cristina di Svezia*, e le lodo la distribuzione, la condotta, lo sceneggiamento. A me non piace affatto l'intreccio, né i caratteri, come m'ingegnerò di dirvi [...].

Quando io prego e pongo per patto di scrittura che il bravo Cammarano deve compormi il libro, intendo che sia composto espressamente per me, poiché Cammarano sa ciò che desidero, e mi contenta come fece con l'*Elena*.

Passioni commoventi, non feroci, colpi di scena, varietà di genere, di forme, mezzi da fare canti soavi e robusti, tinte d'orchestra, cori originali, stravaganti, gran pezzi concertati, non arrabbiati tutti, ma anco cantabili. Nell'*Elena* la sola parte odiosa, ributtante, è *Boemondo*, ma questi è un 2° tenore, che dice poco, quindi non

¹²³ LUCA MORLINO, *Tabù del nome e trasfigurazione in nemico epico: Ezzelino da Romano in due testi franco-veneti*, p. 18. Per approfondimenti, cfr. ANTONIO RIGON, "Diabolo fuit similis". *Ezzelino da Romano e i santi*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, pp. 221-225.

¹²⁴ Lettera n. 84 di Mercadante a Francesco Florimo del 14 giugno 1839, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 199.

¹²⁵ Lettera n. 86 di Mercadante a Florimo del 17 luglio 1839, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, pp. 201-202.

annoia. [...] Ciò posto, il mio caro Cammarano, fatemi il libro espressamente per me, vi prego, vi scongiuro, assistetemi, contentatemi, e le pene che vi siete dato finora pel *Monaldeschi*, per la revisione, il tempo perso, sarà mio dolce dovere di ricompensare: io voglio da voi un'opera che abbia a girare tutta Italia, come l'*Elena*, che m'abbia a dare campo all'immaginazione, alle novità.¹²⁶

Da questi passi si possono trarre alcune considerazioni:

- Cammarano è molto apprezzato da Mercadante, che si rifiuta di accettare qualunque altro «poeta»;
- In un primo momento Cammarano propone un soggetto tratto da *Stockholm, Fontainebleau et Rome, trilogie dramatique sur la vie de Christine* di Alexandre Dumas, ma Mercadante non ne è soddisfatto. Questa «trilogia drammatica», apparsa per la prima volta a Parigi nel 1830, ricostruisce la vita della regina Cristina di Svezia e ripropone tematiche tipicamente romantiche: lo scontro tra passione e dovere, la violenza e gli intrighi del potere, la forza della fede e della religione cristiana. Il compositore, però, esprime al librettista le sue perplessità e lo implora di cambiare soggetto;
- Cammarano accontenta Mercadante con un nuovo libretto, ambientato nella Roma del primo secolo a.C. A dire il vero, questo non sarà l'unico, poiché in una decina d'anni compariranno altre quattro opere che, recuperando temi neoclassici, li rielaborano con connotazioni romantiche: *Orazi e Curiazi*, *Virginia* e *Medea*;
- Mercadante non sconfessa l'intento di realizzare una «rivoluzione» e, anzi, continua a chiedere stimoli per la sua «immaginazione» e per poter introdurre delle «novità», tuttavia, dopo un anno di vita nella Napoli borbonica - ancora culturalmente, architettonicamente e pittoricamente caratterizzata dal neoclassicismo - rifiuta una fonte d'ispirazione moderna per volgersi al lontano passato di un classico.

A proposito dell'ultima lettera citata, Black scrive: «This is a remarkably revealing letter. [...] Mercadante clearly knew himself well, his gifts as well as his limitations [...]. He knew that Cammarano *could* produce a libretto in the style he needed, and in due course he received one which fitted his gifts to perfection, and one with which he expressed himself as 'contentissimo'. This was *La Vestale*, which was to become one of his most popular works and which was produced at the S. Carlo for the first time on 10 March 1840».¹²⁷ «Contentissimo» si dice Mercadante in una lettera a Florimo: «*La Vestale* è terminata e consegnata per essere spedita a Napoli - Contentissimo del Libretto, l'ho vestita di musica con amore e studio indefesso, speranzoso di felice risultato, ma siccome per ottenerlo, molto deve contribuire la buona esecuzione, a te l'affido come l'unico ch'io creda capace di leggermi in cuore e d'infondere in altri quel foco, colorito, accento che richiede un genere tanto severo, non triviale, ossia popolare».¹²⁸ Com'era successo con *Elena da Feltre*, anche per *La Vestale* Mercadante non può seguire la messa in scena poiché si trova a Novara, in quanto maestro di Cappella del Duomo. Si raccomanda allora all'amico Florimo, come sua persona di fiducia. Lo spettacolo, in effetti, è un trionfo. «The first night of *La Vestale* was very successfull. At the end of Act II all the company, including the poet, was called on to the stage twice, and this was repeated at the end of the opera. *L'omnibus* liked the libretto, and the verses, which established Cammarano as an excellent librettist who did not seem to know how to do anything badly».¹²⁹

¹²⁶ Lettera n. 87 di Mercadante a Cammarano dell'8 agosto 1839, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 203.

¹²⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 67.

¹²⁸ Lettera n. 92 di Mercadante a Florimo del 25 gennaio 1840, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 208.

¹²⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 67.

«Il grandioso successo è documentato dalla cronaca del “Lucifero” del 18 marzo ‘40. “*La Vestale* del signor Mercadante, scritta espressamente per il nostro massimo teatro, [...] ha sortito un successo pari all’aspettativa, vale a dire brillantissimo. In essa il pubblico unanimemente riconosce la mano maestra dell’autore del *Giuramento*»». ¹³⁰ «Con [...] *La Vestale*, Mercadante, aiutato da Cammarano, riprende un soggetto ricorrente nella storia del melodramma (i primi esempi risalgono alla seconda metà del Seicento), che ha conosciuto una grande fortuna nei primi decenni del secolo, dopo la celebrata partitura spontiniana (1807), fortuna di cui sono riprova i melodrammi di Generali (Trieste, 1816) e Pacini (Scala, 1823)». ¹³¹ *La Vestale* di Gaspere Spontini debutta il 15 dicembre 1807 all’Académie impériale de Musique di Parigi, è molto apprezzata e l’impresario Barbaja la fa rappresentare nel 1811 al Teatro di San Carlo di Napoli, con il libretto tradotto da Giovanni Schmidt e con Isabella Colbran come interprete: di nuovo l’opera riscuote un notevole successo. Cammarano, però, non si basa sul corrispettivo libretto composto da Étienne de Jouy, né sulla fonte originaria di questo, ovvero *Monumenti antichi inediti* (1767) di Johann Joachim Winckelmann. Nel 1825 Luigi Marchionni mette in scena a Napoli *La Vestale*, ¹³² che è un dramma teatrale reinterpretato dall’istrionico attore-drammaturgo napoletano a partire dal libretto di Jouy. La rappresentazione ha successo e il testo è il principale riferimento di Cammarano, che, tuttavia, vi s’ispira con l’abituale libertà creativa.

Il nucleo della vicenda è sempre lo stesso, ma viene ogni volta arricchito con elementi originali. La compresenza di verità storica e verosimiglianza è dichiarata esplicitamente in una premessa del libretto di Jouy:

Le trait historique sur lequel cette pièce est fondée remonte à l’an de Rome 269, et se trouve consigné dans l’ouvrage de Winckelmann intitulé: *Monumenti veteri inediti*. Sous le consulat de Q. Fabius, et de Servilius Cornelius, la vestale Gorgia, éprise de la passion la plus violente pour Licinius, Sabin d’origine, l’introduisit dans le temple de Vesta, une nuit où elle veillait à la garde du feu sacré. Les deux amants furent découverts; Gorgia fut enterrée vive, et Licinius se tua, pour se soustraire au supplice dont la loi punissait son crime.

En me proposant de transporter sur la scène lyrique une action dont le noeud, l’intérêt, et les détails me paraissaient convenir particulièrement à ce genre de spectacle, je ne me dissimulai pas les difficultés que présentait le dénouement. La vérité historique exigeait que la Vestale coupable subît la mort à laquelle sa faute l’avait exposée; mais cette affreuse catastrophe, qui pourrait, à la faveur d’un récit, trouver place dans une tragédie régulière, était-elle de nature à pouvoir être consommée sous les yeux du spectateur? Je ne le pense pas.

Le parti que j’ai pris de sauver la victime par un miracle, et de l’unir à celui qu’elle aimait, peut devenir l’objet d’une autre critique. On m’objectera que ce dénouement est contraire aux notions les plus connues, et aux lois inflexibles auxquelles les Vestales étaient soumises. Je ne croirais pas avoir suffisamment justifié la liberté que j’ai prise en m’autorisant de toutes celles du genre même auquel cet ouvrage appartient, et de toutes les concessions qui lui ont été faites; je vais essayer de prouver en peu de mots qu’en admettant, en faveur de *La Vestale* que je mets en scène, une exception à la loi terrible dont elle avait encouru la rigueur, je me suis du moins menagé des prétextes historiques.

Sans doute on ne me demandera pas compte du miracle auquel Julia doit la vie: l’histoire cite plusieurs vestales arrachées à la mort par ce moyen dont les prêtres de Rome s’étaient sans doute réservé le secret. J’ose croire même qu’on ne m’opposera pas le précepte d’Horace, *Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus*.

Mais ce n’était pas assez d’arracher la vestale au supplice, le complément de l’action dramatique exigeait qu’elle épousât son amant; et tout en m’écartant de l’histoire en ce point seul de mon ouvrage, je puis encore m’autoriser de quelques faits consacrés par elle.

Il passait pour constant chez les Romains que le fondateur de leur empire, Romulus, devait le jour à l’hymen du dieu Mars et de la vestale Ilia; on sait aussi qu’Héliogabale (en toute autre circonstance je me garderais bien d’invoquer une pareille autorité); on sait, dis-je, qu’Héliogabale épousa la vestale Aquilia Severa, et que le sénat se prévalut d’exemples anciens, qu’il supposa peut-être, pour autoriser un semblable hymen. Enfin Dion

¹³⁰ SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 132.

¹³¹ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell’opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 374.

¹³² Cfr. LUIGI MARCHIONNI, *La Vestale*, Napoli, Marotta e Vanspandoch, 1825.

Cassius parle, sans y croire il est vrai, d'une vestale Urbina qui fut relevée de ses vœux par l'ordre des décevirs et se maria peu de temps après.

J'ai pensé que ces témoignages, quelques récusables qu'ils puissent paraître, suffisaient au degré de vraisemblance qu'exige la dénouement d'un drame lyrique.¹³³

L'opera di Spontini è suddivisa in tre atti, presenta pochi personaggi, termina con un lieto fine e un ballo finale. Infatti, quando tutto è pronto per il supplizio di Giulia, un fulmine cade dal cielo, squarcia il velo da vestale di Giulia e riaccende il fuoco sacro; il gran sacerdote interpreta l'evento come l'annullamento del voto da vestale ed un rappacificamento con la divinità; di conseguenza, Giulia e Licinio possono sposarsi.

CHOEUR GÉNÉRAL ET FINAL
Chants d'allégresse,
Aimable ivresse,
Régnez sans cesse
Au séjour des mortels!
Vénus l'ordonne,
Vesta pardonne,
Son feu rayonne
Sur ses divins autels. (III, s.u.)

La Vestale di Spontini è una *tragédie lyrique* caratterizzata da una grandiosità drammatica in sintonia con il clima spirituale dell'epoca napoleonico-imperiale. Il soggetto è di aulica e sacrale nobiltà, in coerenza con i principi artistici di Winckelmann; l'opera fornisce il corrispondente musicale del neoclassicismo rappresentato nelle arti figurative da Canova, da Thorvaldsen, (da Ingres e da David. Nel dramma tragico di Marchionni si riscontrano numerosi cambiamenti. Gli atti sono cinque; i personaggi hanno nomi diversi e sono raddoppiati, inoltre ne compaiono due estremamente importanti: Onoria e Claudio, che sono rispettivamente gli amici fidati di Giulia e di Decio. Entrambi sono disposti a dare la vita pur di salvare la/il loro amica/o e, con il loro eroismo, inseriscono nel testo considerazioni sull'alto valore dell'amicizia, addirittura sulla sua «natura divina». Inoltre, la conclusione è decisamente tragica, con la morte di entrambi i protagonisti ed anche dell'amico Claudio che, non riuscendo a salvare Decio, si suicida per primo.

Cammarano s'attiene al testo di Marchionni e cala il soggetto classico in un'atmosfera fortemente passionale e radicalmente pessimista, in netto contrasto con l'equilibrio levigato dell'opera di Spontini. Alcuni nomi cambiano di nuovo. Il finale è anche qui tragico: Emilia è sepolta viva, Decio si suicida, il suo amico Publio viene ucciso mentre tenta di salvarli. Tuttavia, questa disfatta conclusiva non sorprende, poiché sin dall'inizio dell'opera aleggia un senso di malinconia e d'impossibile felicità, sia nel testo che nell'intonazione musicale.

Se si considerano i principi della «rivoluzione» mercadantiana, ci si accorge che essi vengono applicati sia dal librettista che dal musicista: «Bando alle Gabalette triviali, esilio a' *crescendo*. Tessitura corta: meno repliche - Qualche novità nelle cadenze - Curata la parte drammatica: l'orchestra ricca, senza coprire il canto - Tolti i lunghi assoli nei pezzi *[sic]* concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde, a danno dell'azione - Poca gran cassa, e pochissima banda». In effetti, Cammarano affianca al protagonista Decio l'amico soldato Publio e alla protagonista Emilia l'amica vestale Giunia, amplificando in tal modo le funzioni dei personaggi di contorno e rendendoli coprotagonisti: Giunia cerca di assumersi pubblicamente la colpa del delitto di cui è accusata Emilia, Publio dà la vita per salvare Decio. Le soluzioni formali adottate nel libretto sono funzionali a tale

¹³³ ÉTIENNE DE JOUY e GASPARE SPONTINI, *La Vestale*, Paris, Roullet, 1810, p. 9.

impostazione: per Emilia e Decio non è prevista nessuna aria solista, ma abbondano i duetti - o con gli amici o, in un caso, fra loro due -.

Ai duetti è riservato il compito di delineare la dimensione intimista e privata dell'opera, in opposizione a quella pubblica e istituzionale, ridondante nella scena del foro del primo atto, nel finale del primo quadro del secondo atto (l'imponente squarcio solistico-corale iniziato dall'assolo del sacerdote Metello "Versate amare lagrime", quando la colpa di Emilia viene scoperta) e nel finale dello stesso atto. Un duetto presenta insieme Emilia e Giunia e un duetto chiude il primo atto, quando Publio cerca di trattenere Decio, che vuole rapire Emilia. Anche nei duetti i protagonisti non svettano in primo piano: tutt'altro, quasi sempre le melodie sembrano pensate apposta per essere divise fra due voci complementari, come traduzione di una complementarità esistenziale. Giunia e Publio (gli amici-confidenti) cantano un'aria ciascuno e nell'economia della partitura risaltano più dei 'veri' protagonisti. [...]

La Vestale di Mercadante è l'opera dei duetti: lo conferma il fatto che l'ultimo quadro non offre l'occasione per un'aria di Emilia, una di quelle arie finali della prima donna che Donizetti o Bellini non si sarebbero lasciati scappare. Emilia canta il suo straziante addio a Giunia (non a Decio!) in un duetto commosso ("L'ultima volta stringimi"). La scelta formale di inserirlo al posto di un'aria varia di proposito una convenzione consolidata (l'aria della prima donna), però la mestizia accorata del duetto sottolinea anche l'assunto più generale della rilettura offerta da Cammarano e Mercadante: la loro *Vestale* è l'opera della rassegnazione, della rinuncia, dell'impossibilità di vivere amore e amicizia.¹³⁴

Con la loro seconda opera, Cammarano e Mercadante proseguono un'originale scelta di rinnovamento dei canoni del melodramma, compatibilmente con il contesto partenopeo in cui lavorano. I tratti caratteristici delle loro personalità riemergono, insieme ad una consolidata esperienza professionale che permette loro di corrispondere ai gusti del pubblico. Rispetto alle problematiche già emerse in *Elena da Feltre*, si riscontrano affinità e sviluppi. L'opera è suddivisa in tre atti, ognuno con un proprio titolo: *Il serto trionfale*, *La fiamma sacra* e *Il campo scellerato*. Procedendo per nuclei tematici, se ne analizzano quattro: la religione, la politica, la passione, la follia.

In primo luogo va ricordato che l'obiezione posta dai censori al librettista riguardava il verso contenuto in *Elena da Feltre* «(Qui m'atterro a' piedi tuoi) / Qual mi prostro innanzi a Dio», giudicato blasfemo. Elegantemente, Cammarano risponde a tale critica - e alla conseguente penalizzazione inflittagli - con un'intera opera incentrata sul rapporto tra l'amore per la divinità e l'amore per l'essere umano. Si tratta di una tematica antica, più volte riproposta in opere teatrali e letterarie. A Napoli, *La Vestale* di Mercadante debutta e trionfa senza obiezioni da parte della censura. Paradossalmente, verrà però bloccata a Roma. «*La Vestale* ran for some fifty performances at the S. Carlo in 1840 and 1841, evidence of great success. It was then produced at the Nuovo, although this theatre was too small for it, and it was performed in other theatres in Naples before returning to the S. Carlo in 1845. By this time it had been established as a popular favourite all over Italy, indeed throughout the whole of Europe. For thirty years or so it was usually to be found in the repertoire in one or other of the theatres in Italy. It ran into trouble with the censors in Rome, and was played there first with a modified libretto, as *Emilia*, and late as an oratorio with the title *San Camillo*».¹³⁵ *Emilia* è rappresentata nel 1842, *San Camillo* nel 1851. L'interesse di Cammarano per la religione, quindi, è confermato anche con la *Vestale*, seppure trasposto nell'antica Roma e in un contesto di religiosità pagana. Il successivo cambio di titolo, per quanto sconcertante nel celebrare il santo protettore degli ospedali e degli infermieri, rientra in una strategia adottata spesso dalla Chiesa cattolica fin dai primi secoli dopo Cristo, per cui i luoghi, le date, i personaggi più significativi del paganesimo vengono sostituiti da altrettanti simboli cristiani. In Europa e anche in America, *La Vestale* ha continuato per alcuni decenni ad essere un'opera applaudita ed apprezzata in quanto tale.

In secondo luogo, è opportuno sottolineare che anche le problematiche politiche risorgimentali sono ravvisabili, in controluce, in quest'ultimo libretto. L'ambientazione nell'antica Roma (come accadrà in seguito in *Virginia* e negli *Orazi e Curiazi*) è un espediente molto usato nel corso dell'Ottocento

¹³⁴ PIERO GELLI, *Dizionario dell'Opera 2019*, Milano, Baldini & Castoldi, 2018, p. 1368.

¹³⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 68.

per proporre un modello di stato in contrapposizione ai regimi assolutistici. Un altro modello spesso utilizzato è quello delle città-repubbliche medievali, come si è visto in *Elena da Feltre*. Nelle opere letterarie, pittoriche e teatrali la grandezza e la forza di Roma vengono per lo più esaltate con l'intento di esortare il popolo a contribuire alla creazione di una nuova nazione italiana. Vale a dire che, nella ricerca di un'identità collettiva, il passato glorioso viene proiettato nel futuro come una possibile meta da riconquistare. In questa prospettiva, la prima scena del primo atto della *Vestale* lancia un messaggio inequivocabile: la «prece mattutina» delle sacerdotesse innalza lodi alla dea Vesta, ma contemporaneamente celebra l'amor di patria e l'immortalità di Roma «patria d'intrepidi eroi»:

Salve, o Dea protettrice di Roma,
Nel cui foco nudrito da noi
Questa patria d'intrepidi eroi
Visse, vive, ed eterna vivrà.
Una possa che i barbari doma
Il tuo foco ai romani trasfonde
E per te della terra, e dell'onde
Nostro un giorno l'impero sarà (I, 1).

Mercadante, da parte sua, mette in rilievo questi versi, facendo cantare il coro «*fortissimo*» e con un accompagnamento orchestrale appena accennato, poi ripetendo il passaggio con toni solenni e con il coro femminile che canta polifonicamente. Nel punto cruciale del terzo verso («Questa patria d'intrepidi eroi») il canto, però, torna ad essere omofonico, favorendo la comprensibilità delle parole. Questo stesso principio, peraltro, era stato seguito da Mercadante nel musicare il coro della quinta scena del secondo atto di *Elena da Feltre*, nel punto in cui emerge lo scontro tra Guelfi e Ghibellini («Già Belluno al vento spiega»).

Nella *Vestale* si trova un altro momento di forte impatto nella quarta scena del primo atto, quando si celebra il trionfo di Decio, vincitore dei nemici e difensore della patria minacciata da invasori stranieri (in questo caso i Galli). I riferimenti alla gloria di Roma e alla sua supremazia assumono particolare rilevanza politica poiché vengono rappresentati in un momento storico in cui l'Italia cerca di affrancarsi dalle potenze straniere e di tornare ad essere una nazione indipendente. Per ribadire l'importanza della scena operistica, Cammarano scrive una lunga didascalia che specifica nei dettagli il ruolo delle numerose componenti:

Il Foro.
La scena è rigurgitante d'immenso popolo.
Difilano le vittoriose legioni: d'altra parte s'avanza il Senato ed i Consoli, quindi il Collegio de' Flamini, preceduto da Metello Pio, segue la Gran Vestale, recando il palladio, e tutto il coro delle sacre vergini: al passaggio di esse il popolo s'inginocchia, il senato s'inchina, l'esercito rende gli onori supremi, ed i fasci de' consoli si abbassano, innanzi a quelli delle vestali, portati da quattro littori: comparisce infine il carro del trionfatore; esso è preceduto da' suonatori, tibicini, etc. e tirato dagli schiavi in catene. Alcuni duci nemici e prigionieri seguono il cocchio. Decio è in abito trionfale, Publio è alla testa delle schiere (I, 4).

L'eroe Decio (che ha sempre accanto a sé l'amico Publio) viene celebrato con un grande corteo trionfale, durante il quale il coro canta:

Plauso al duce vincitore,
Lauri eterni alla sua chioma:
Egli esempio è di valore,
Scudo e brando egli è di Roma:
Parve il nume alla guerra,
I nemici debellò:
Ed ogni eco della terra
Del suo nome rimbombò (I, 4).

Mercadante pone musicalmente in risalto tali solenni festeggiamenti adottando vari accorgimenti. Sulla partitura manoscritta si legge che questo «Coro trionfale» è scandito da un tempo «allegro vivace, spiritoso» ed è introdotto da ben dodici trombe. Su un'intera pagina compare una lunga nota: «N.B. Nella disposizione scenica di questo coro che segue, la banda, la fanfara, il coro d'uomini si devono trovare in scena, attesa la rapidità del tempo che non permetterebbe di marciare [...] Si raccomanda parimente che le 12 trombe formino un corpo a parte, o siano situate di fronte alla banda, per poterne sentire il vero effetto staccato». Oggi, leggendo o ascoltando tutto ciò, sorge spontanea l'associazione con la marcia trionfale della celeberrima *Aida* verdiana. Tuttavia, se si confronta il libretto di Cammarano con quello di Jouy e con il dramma di Marchionni, si ritrova la scena del trionfo, ma con caratteri in parte diversi. Il «cortège triomphal», come l'intera opera di Spontini, pullulano di riferimenti al mondo classico e a personaggi mitologici (Cibele, Romolo, Marte):

CORTÈGE TRIOMPHAL

CHOEUR GÉNÉRAL

De lauriers couvrons les chemins;

Ornons le temple de Cybèle.

Dans nos murs glorieux la paix enfin rappelle

Le vainqueur des Gaulois, le vengeur des Romains.

GUERRIERS

Le trépas ou l'esclavage

Allait être le partage

Des enfants de Romulus;

Licinius de l'aigle altière

Ranime l'audace première:

Nos ennemis sont vaincus.

LICINIUS

Mars a guidé nos pas aux champs de la victoire,

Nos étendards sont triomphants;

Les Romains sont encor les enfants de la gloire,

L'honneur des nations, et l'effroi des tyrans.

Des succès que leur main dispense

Rendons grâce aux dieux immortels,

Et que l'encens de la reconnaissance

Brûle sur leurs autels (I, 6).

Il testo di Marchionni è più simile a quello di Cammarano, ma decisamente più lungo. Il «trionfale ingresso di Decio» è posto all'inizio dell'atto secondo. Dapprima il padre e console Licinio Murena parla con Claudio, l'amico di Decio, che riconosce d'essere unito a suo figlio da un profondo affetto: «da' più tener'anni / ci amiamo entrambi svisceratamente». Murena è felice per i successi militari del figlio, ma è preoccupato per l'ingiustificabile «malinconia profonda» che lo contraddistingueva prima di partire per la guerra e che teme di ritrovare ancora, nonostante la raggiunta gloria. Claudio lo rassicura, ma mormora tra sé che a lui è ben nota la causa: l'amore infelice per Giulia. Questo accenno alla forza invincibile della passione non è che un anticipo dei dialoghi successivi e costituisce un tema dominante dell'opera di Marchionni.

Passando, dunque, al terzo nucleo tematico, emerge chiaramente che Jouy-Spontini mettono in scena gli effetti nefasti e anti-sociali di un legame passionale illecito e, concordemente con la visione razionalistica dell'illuminismo e del neoclassicismo, insistono nell'esortazione alla temperanza, al saldo controllo della ragione sui turbamenti dell'animo. A conferma si riportano alcuni versi:

CINNA

Près de ce temple auguste à Vesta consacré,

Pourquoi Licinius devance-t-il l'aurore?

De quelque noir chagrin ton coeur est dévoré.

Confie à l'amitié ton secret qu'elle ignore. [...]

LICINIUS

[...] Suis-je assez malheureux!

[...] Eh! que me font de vains honneurs!
 De stériles lauriers, d'importunes grandeurs!
 Que me fait Rome entière, et ma gloire, et ma vie?
 [...] Eh bien! partage donc mon crime et ma fureur;
 Partage cet amour qui dévore mon âme
 Et dispute à Vesta l'idole qui m'enflamme. [...]
 CINNA
 Tout mon sang s'est glacé;
 Des plus affreux malheurs je te vois menacé.
 Quel démon t'inspira cette ardeur sacrilège?
 [...] Ne t'abandonne pas à ce fatal transport;
 Songe aux lois, songe aux dieux, que ton amour offense:
 Terrible est leur courroux, terrible est leur vengeance (I, 2).

LA GRANDE VESTALE
 Dans une paix profonde,
 Au sein du plus heureux séjour,
 Nous recevons les hommages du monde,
 Et nous bravons les dangers de l'amour. [...]
 L'amour est un monstre barbare,
 Perfide ennemi de Vesta;
 C'est dans les gouffres du Ténare
 Que Tisiphone l'enfanta:
 Par lui, de malheurs et de crimes
 Ce monde impie est inondé;
 Sur des tombeaux, sur des abymes
 Son trône sanglant est fondé.
 Ô ma fille ton coeur s'égare (I, 4).

Marchionni, al contrario, mette in luce la dimensione assolutizzante dell'amore che, per quanto sia contrastato, non può essere del tutto vinto nè interiormente sradicato. Questo si riscontra in diverse occasioni, ma se ne riportano qui solo due esempi. Durante la cerimonia pubblica d'incoronazione dell'eroe, Decio ed Emilia si scambiano alcune parole non avvertite dalle autorità e del tutto intime, come se la potente voce del sentimento fosse incontenibile:

DECIO
 Emilia, anima mia...
 EMILIA
 Voce soave!...
 DECIO
 Mi ami?
 EMILIA
 Sì... (Con trasporto involontario)
 DECIO
 Spera...
 EMILIA
 No, no... Che dissi?
 DECIO
 È tardi... (Risoluto)
 EMILIA
 Oh Dei!... (II, 3)

Come la scena del trionfo era stata interrotta dalle considerazioni di natura del tutto privata di Licinio Murena (più padre che console, in tale frangente), così nel solenne momento dell'incoronazione l'interiorità irrompe di nuovo, spontanea e precipitosa, a dispetto degli sforzi estremi di compostezza. Una situazione analoga si riscontra nel libretto di Cammarano. Mentre le autorità elogiano l'eroe, Decio ed Emilia si tormentano per la loro sorte e rimangono sordi alle esortazioni dei rispettivi amici Publio e Giunia:

LUCINIO, LUCIO, METELLO, LA GRAN VESTALE, VESTALI, POPOLO

Si sciolga, rimbombi un inno di lode
Al nume guerriero, di Roma custode,
Che strinse per noi l'acciaro tremendo,
Fra i Galli spargendo = di morte il terror.

DECIO

Per sempre m'è tolta... orribile idea!...
Ma no, che strapparla io giuro alla Dea...
Le smanie di morte nel petto mi stanno...
È troppo l'affanno, = diventa furor.

PUBLIO (A Decio.)

La tromba squillava, tu il brando stringesti,
E tutta un'armata in fuga volgesti:
Or doma te stesso, la sorte debella,
Fia gloria più bella, = trionfo maggior.

GIUNIA

O misera vieni... al tempio si corra...
Di pace al tuo spirito la Diva soccorra.
Pentita ti prostra all'ara d'accanto,
Cancella col pianto = la macchia d'amor.

EMILIA

Destini tremendi mi vogliono rea!...
Per me non v'è pace, nè speme, nè Dea...
Scampar delle furie non posso al governo;
È meco l'Averno, = lo porto nel cor! (I, 4).

Infine, nel dramma di Marchionni Emilia invoca la stessa dea Vesta di «svellere» dal suo cuore lo «spietato, orrido affetto», ma questo immane sforzo la porta al delirio:

EMILIA

In alto sonno le Vestali... in cupa
Profonda quiete giacciono le cose.
Chi veglia è il reo mio foco... io n'ardo... eppure
Con rei pensieri l'alimento, come
D'aride stipe quel di Vesta io nutro.
Ma che? Forse è impossibile al mortale
Vincer sé stesso?... Ah no... Voglio di mente,
Dal cor, spietato orrido affetto, a forza
Cacciarti, a viva forza sveltarti, se teco
Svellermi il core anco dovessi. Oh Vesta!
Sì, che il vogl'io... se di tua man m'aiti,
Lieve, ma dolce alfin par che sottentri
Alla tempesta del mio cor... la calma.
Oh sì: placato è forse il ciel... placato
L'alto suo sdegno... No la sua giustizia.
Ebben, già son tutt'altra... quasi, intera;
Non più me, fra non molto essere io spero:
Rapido assai, lento ci lascia il morbo,
Lieve ch'ei sia pensa l'amor... amore!
Nutrasi il sacro foco... Oh Dei! Ch'è questo
Che il cor mi stringe? È pianto?... Pianger io
Per chi?... No, no, per la mia colpa... Ah n'esci
Dolce conforto agl'infelici: sgorga
Pianto d'ammenda in olocausto ai Numi,
E gli occhi mi purifica e le labbra
D'insano detto e da profani sguardi,
Non ha guari rivolti, e teco n'esca
Dal cor profondo, ov'egli è sculto, il nome
Fatal di Decio... Decio!... E chi s'attenta

Tormel di qui?... Chi v'ha da tanto?... I Numi?
 Chi vien?... Chi vien?... Ah Decio!... Decio mio!
 Pur ti riveggo... Che?... S'io t'amo?... Guarda,
 Guarda crudel la smunta guancia, gli occhi
 Quasi stemprati in lacrime, la fronte
 Nuda di chiome ch'io per te mi svelsi...
 Per te... guarda e poi chiedimi se t'amo...
 Ma Vesta... Vesta; che di tu?... Rapirmi?
 Mai... Mai... oh Decio! M'ami e mi vuoi morta?
 In salvo?... Io la tua sposa?... in fra tue braccia?
 Tua sposa?... Ah sì... No... no... scostati... Cielo!
 Ah chi mi stringe?... In braccio a chi son io?
 Decio!... Che fai?... Tu a' piedi miei?... Tu piangi?
 Pietà!... Morte?... Mi lasci?... Ah più non reggo...
 Dov'è l'altar?... son tua... guidami... oh gioia!
 Ah che diss'io?... Dov'era mai?... Che feci?...
 Ahi lassa me, che mi traeva di senno
 Il mio delitto!... Chi mi svena e toglie
 All'infamia mortal?... Chi m'abbandona
 Spietatamente all'immortal vendetta?... (III, 1)

Nelle opere romantiche si riscontra spesso il passaggio da una passione amorosa frustrata al delirio incontrollabile. Marchionni costruisce la scena con grande maestria e, già alla lettura (una brava attrice avrebbe l'occasione per mostrare il suo talento), si avverte una sensazione d'inquietudine e di spaesamento poiché sfuma progressivamente la percezione di realtà. Il libretto di Jouy contiene una scena analoga, ma la compostezza dei due protagonisti trasmette la loro momentanea felicità, non l'angoscia del delirio.

LICINIUS
 Chaste divinité,
 Dissipe un sinistre présage.
 Tout mon crime, Vesta, c'est d'aimer ton image,
 Et nos feux ont des tiens toute la pureté.
 [Ensemble]
 L'amour qui brûle dans notre âme
 Ne saurait être criminel;
 Nous avons épuré sa flamme
 En l'allumant sur ton autel.
 JULIA
 La fille de Saturne entend notre prière:
 De l'autel embrasé l'éclatante lumière
 Signale autour de nous la céleste faveur.
 LICINIUS
 Ah! je ne doutais pas d'un pouvoir que j'adore.
 Quel dieu, quand Julia l'implore,
 Pourrait ne pas sentir désarmer sa rigueur!
 JULIA
 (descend de l'autel, et s'approche de Licinius.)
 Ah bonheur... Je viens de naître...
 Du passé je n'ai plus qu'un faible souvenir,
 Un nuage à mes yeux s'étend sur l'avenir,
 Et l'instant où je suis réunit tout mon être.
 [Duo]
 [Ensemble]
 Quel trouble... Quels transports... Je suis auprès de toi..
 LICINIUS
 De tes regards mon coeur s'enivre;
 Sur cet autel sacré viens recevoir ma foi.
 JULIA
 À l'amour seul mon coeur se livre:

Sur cet autel sacré viens recevoir ma foi.
 [Ensemble]
 Dans l'ivresse du bien suprême,
 J'oublie et la terre et les dieux.
 O douce moitié de moi-même!
 Le ciel est pour moi dans tes yeux.
 À l'amour mon âme se livre:
 L'univers n'est plus rien pour moi.
 JULIA
 C'est pour toi seul que je veux vivre.
 LICINIUS
 Oui, pour toi seule je veux vivre.
 JULIA ET LICINIUS
 Sur cet autel sacré viens recevoir ma foi (II, 3).

Nel libretto di Cammarano la scena corrispettiva esprime una gioia intensa ed elimina ogni accenno di follia.

DECIO e EMILIA
 Mille smanie, mille affanni
 Ricompensa un tal momento!...
 Non si dice il mio contento!...
 Io respiro, io vivo in te.
 Or la terra mi condanni,
 M'abbandoni il cielo irato.
 Io son pago/a del mio fato...
 Terra e ciel tu sei per me!... (II, 3)

Il delirio della protagonista compare, invece, nel finale, con modi che ricordano la conclusione di *Lucia di Lammermoor*. Emilia s'incammina verso il sepolcro trasfigurandolo e vedendo in esso l'altare pronto per le nozze. La forza del suo amore s'impone infine sulla realtà mediante una soddisfazione allucinatoria del desiderio. Accanto a lei non c'è Decio, che sopraggiungerà poco dopo e s'immolerà sulla sua tomba. Negli ultimi istanti Emilia ha vicino l'amica Giunia.

EMILIA
 Ove tratta son io? – Perchè s'aduna
 Popol cotanto?... Ah! sì, Decio ritorna
 Cinto di pompa trionfal!
 GRAN VESTALE

Vaneggia!

EMILIA
(Aggirandosi per la scena, s'incontra in Giunia, che piange dirottamente.)
 Giunia! *(Riconoscendola, dopo averla attentamente osservata.)*
 Piangi! e perchè? – Gli umidi rai
 Asciuga... È lieto questo dì!... Non sai?
 Dal Campidoglio all'ara
 Ei verrà d'imeneo... pria che alle pugne
 Traesse, mel promise... I numi udranno
 Il nostro voto nuzial!

GIUNIA
 Che affanno!...

EMILIA
 Ah! mira: gl'incensi già fumano intorno!
 Ascolta d'imene i grati concenti!...
 GIUNIA
 Amica infelice!... orribile giorno!...
 Il pianto mi vince... mi tronca gli accenti!...
 EMILIA

Io corro all'altare... già Decio s'appressa!...
 Per troppo contento è l'anima oppressa!
 GIUNIA
 La gioia in quel volto mi colma d'orrore!
 Non è sì funesto di morte il pallore!
 EMILIA
 La destra mi porgi... Ne avvinser gli Dei...
 Ah! stringimi al seno... mio sposo tu sei!...
 GIUNIA
 Delirio tremendo!... Immerger nel petto
 Mi sento un pugnale ad ogni suo detto!
 EMILIA
 Un riso de' numi, un sogno d'amore
 Sarà la mia vita, divisa con te!
 GIUNIA
 No, più non sarebbe, squarciato il mio core,
 Se fosse quel marmo, dischiuso per me! (III, 3).

Musicalmente, non compare un'aria da primadonna, ma un commovente duetto. «Nell'ultimo atto il Finale, vagamente ricalcato sul celebre episodio conclusivo della *Lucia donizettiana*, è la pagina migliore grazie al soave duetto bipartito del commiato nel quale Emilia, resa folle dal dolore, intreccia il suo delicato e sinuoso canto con quello dell'amica Giunia».¹³⁶

Un'ultima considerazione riguarda il libretto. Poeticamente ha lo stile raffinato ed elegante che è tipico dell'autore. La vicenda emerge nitida e immediatamente comprensibile; i personaggi sono ben delineati nelle loro differenti personalità. Un grande merito di Cammarano consiste nell'essere riuscito ad esprimere sé stesso, corrispondendo meticolosamente alle richieste del compositore. Black afferma: «*La Vestale* is on any count one of Cammarano's best libretti, though it suffers in places from excessive condensation, and it admirably fulfilled Mercadante's requirements».¹³⁷ I versi sono armoniosi, ricchi di figure retoriche e termini aulici; prevalgono i settenari e gli ottonari, ma compaiono anche decasillabi ed endecasillabi. L'ultimo duetto tra Emilia e Giunia è composto da senari accoppiati:¹³⁸

EMILIA
 Ah! mira: gl'incensi già fumano intorno!
 Ascolta d'imene i grati concenti!...
 GIUNIA
 Amica infelice!... orribile giorno!...
 Il pianto mi vince... mi tronca gli accenti!...
 EMILIA
 Io corro all'altare... già Decio s'appressa!...
 Per troppo contento è l'anima oppressa!
 GIUNIA
 La gioia in quel volto mi colma d'orrore!
 Non è sì funesto di morte il pallore!
 EMILIA
 La destra mi porgi... Ne avvinser gli Dei...
 Ah! stringimi al seno... mio sposo tu sei!...
 GIUNIA

¹³⁶ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 374.

¹³⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 67.

¹³⁸ Sulle scelte metriche del libretto e sull'uso dei senari accoppiati, cfr. CAMILLO FAVERZANI, *Il tradimento di Leporello*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 186-191 e JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 265.

Delirio tremendo!... Immerger nel petto
 Mi sento un pugnale ad ogni suo detto!
 EMILIA
 Un riso de' numi, un sogno d'amore
 Sarà la mia vita, divisa con te!
 GIUNIA
 No, più non sarebbe, squarciato il mio core,
 Se fosse quel marmo, dischiuso per me! (III, 3).

Poiché la stesura del libretto è immediatamente successiva al rifiuto censorio di *Poliuto*, alcune parti di questo sono state recuperate e inserite pressoché identiche nella nuova opera. «La strofa della cabaletta di Paolina “Perchè di stolto giubilo” (I, 5) viene integralmente ripresa da Emilia nel duetto con Giunia (I, 3), come pure il coro “Plausi all’inclito Severo” (I, 6) è trasformato in “Plauso al duce vincitor” in onore di Decio (I, 4); la preghiera di Giunia “Se fino al Cielo ascendere” (II, 1) è un calco di quella di Poliuto “D’un’alma troppo fervida” (I, 2), prima che Decio (II, 3) non riprenda la cabaletta di Severo “No, l’acciar non fu spietato” (I, 7)».¹³⁹

È interessante confrontare la differente interpretazione musicale data da Donizetti e da Mercadante. Il primo esprime maggiormente la carica emotiva di quei brani e offre ai cantanti la possibilità di esibire il loro talento durante le esecuzioni; il secondo si concentra soprattutto sull’aspetto strumentale, che risulta molto raffinato e sostituisce - come da progetto - le «Gabalette triviali», così che per i due infelici amanti protagonisti non è prevista nessuna aria solista.

In conclusione, con *La Vestale* Mercadante e Cammarano trasformano un mito classico in un’opera romantica, che presenta tratti innovativi ed avvincenti rispetto al periodo in cui è realizzata.

Questa opera andrebbe dunque sottratta all’oblio ingiusto che ha colpito quasi tutta la produzione dell’Altamurano e del quale già si lamentava Puccini [...], ricordando la viva impressione provata da giovane nell’ascoltare a Lucca *La Vestale* [...] Mercadante cercò di accordare la prosodia poetica a quella musicale e [...] gettò un ponte tra il fluente stile del belcanto e il dramma musicale psicologico verdiano. [...] Egli alterna soggetti di acceso romanticismo [...] a libretti classicheggianti [...]. Forse questo oscillare [...] tra argomenti diversi appare più comprensibile considerando che egli scrive in una Napoli borbonica nella quale il romanticismo giunge tardi e limitatamente ad una piccola cerchia di intellettuali considerati sovversivi dalla polizia (anche se poi a Milano, Mercadante ebbe la possibilità di conoscere meglio la cultura romantica).¹⁴⁰

5.5 Il proscritto: rivalità in politica e in amore

Dopo l’esperienza della *Vestale* sia Cammarano che Mercadante collaborano con partner diversi, ma nell’autunno del 1841 concordano di realizzare una nuova opera insieme: *Il proscritto*, tratto dal dramma in cinque atti *Le proscrit* di Frédéric Soulié e Timothée Dehay, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Renaissance di Parigi il 7 novembre 1839. Nella versione originale la vicenda è ambientata in Francia nei primi anni della Restaurazione; è ricca di situazioni drammatiche, costruite in modo estremamente verosimile; il pubblico può facilmente riconoscere questo recentissimo periodo storico e l’opera ottiene un buon successo.

Vari impresari pensano di introdurla in Italia:

Le proscrit certainly appealed to the impresario of the Scala in Milan, who commissioned a libretto based on the subject from Gaetano Rossi, offering it first to Verdi who - rightly - rejected it. It was thereupon set by Nicolai, who turned down *Nabucco* in its favour. It duly failed, being withdrawn after one single performance on 13 March 1841. The subject was then taken up by the Neapolitan librettist d’Arienzo, to set to music by

¹³⁹ CAMILLO FAVERZANI, «E s’ei fosse quell’Indo maledetto». *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, n. 8, p. 110.

¹⁴⁰ STEFANIA PERNA, “*La Vestale*” di Saverio Mercadante. *Approdo romantico di un mito neoclassico*, Brindisi, Schena, 1990, pp. 74-77.

Aspa, and their version was performed at the Nuovo on 2 September 1841. It ran on into 1842, achieving seventeen performances altogether - in other words, it was still running at the Nuovo when Mercadante's opera opened at the San Carlo. The D'Arienzo/Aspa opera is totally different to the crude text turned out by Rossi or the much more polished or credible Cammarano one.¹⁴¹

Alcune informazioni sulla fonte francese e sul suo principale autore permettono di comprendere e contestualizzare meglio l'opera di Cammarano e Mercadante.

Melchior-Frédéric Soulié nasce a Foix, il 23 dicembre 1800. Fino all'età di quattro anni vive con la madre, poiché il padre - professore di filosofia a Toulouse - nel 1792 s'arruola nell'esercito rivoluzionario e ritorna alla vita familiare soltanto nel 1804. In seguito, il padre entra nell'amministrazione statale, ma nel 1815, dopo la Restaurazione monarchica, viene destituito dall'incarico in quanto bonapartista. Padre e figlio si trasferiscono allora a Parigi, dove Frédéric Melchior segue dei corsi di diritto all'università. A causa del suo impegno politico in ambito liberale, viene però espulso dalla facoltà e termina gli studi all'*Ecole de Rennes*. Nel 1828 traduce e adatta per le scene *Roméo et Juliette* di Shakespeare, ottenendo un incoraggiante successo. Da quel momento, la passione per il teatro caratterizza la sua vita, anche se nel 1830, allo scoppio della Rivoluzione di luglio, egli lascia la penna ed imbraccia il fucile, partecipando attivamente ai combattimenti. Il re Luigi Filippo ne riconosce i meriti civili e gli conferisce la Croix de Juillet. Negli anni successivi Soulié si dedica assiduamente alla scrittura teatrale, fino al 1847, anno della sua scomparsa. Insieme a Honoré de Balzac, Eugène Sue e Alexandre Dumas, è considerato uno dei quattro grandi autori di romanzi e di opere teatrali della Monarchia di luglio.

L'attenzione per le problematiche sociali emerge in diverse sue opere. *Le proscrit* mette a fuoco una tematica molto originale: le drastiche conseguenze dei cambiamenti di regime politico sulla vita quotidiana delle famiglie. In parte la vicenda è inventata e presenta le caratteristiche romantiche della passionalità, del sacrificio per amore, del ricorso al suicidio come estrema via d'uscita dai conflitti. In parte i riferimenti storici sono precisi, le tensioni relazionali sono rese con verosimiglianza e, probabilmente, l'esperienza personale e familiare vissuta dall'autore contribuisce a rendere avvincente il ritmo narrativo. L'epoca dei fatti è specificata fin dalla pagina iniziale: «La scène se passe, en 1817, dans un château aux environs de Grenoble». Si tratta, quindi, del periodo immediatamente successivo al Congresso di Vienna, caratterizzato da forti contrapposizioni tra i conservatori-filomonarchici ritornati al potere ed i rivoluzionari-liberali sconfitti e costretti a vivere o in esilio perché proscritti o in patria con estrema cautela per non essere perseguitati.

Gli schieramenti contrapposti si ripropongono nei più diversi strati sociali, dai più bassi ai più alti. La prima scena del dramma si apre con una discussione tra due domestici - Nimois e Ursule -, subito dopo giunge il barone Léon e la lacerazione appare ancora più grave perché separa due fratelli, figlio e madre, rendendo astiosi i rapporti tra i membri di una stessa famiglia:

NIMOIS

Que voulez-vous? Nous ne sommes pas du même côté : vous tenez pour les bonapartistes, et moi, je puis me vanter d'en avoir mis quelques-uns de côté.

URSULE

Et vous osez dire cela ici, dans la maison de la veuve du brave colonel Bernard, assassiné par vos pareils [...] au moment où il s'échappait ? (I, 1)

URSULE

C'est que ce n'est pas seulement dans la France que la Restauration a semé la discorde... c'est jusque dans les meilleures familles.

LÉON

Et la nôtre est une preuve cruelle de ce malheur ; car ce furent ces événemens qui en 1814, il y a deux ans, amenèrent la séparation de mon père et de ma mère. Ce fut alors qu'elle le quitta et partit pour Paris, afin de présenter mon frère à la cour de Louis XVIII : et telle était déjà la différence qu'elle faisait entre lui et moi, que, quoique je fusse près d'elle à Saint-Cyr, jamais elle n'a daigné venir m'y voir.

¹⁴¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 77.

URSULE

Et ce fut alors, et pendant son absence, que, malgré tout ce qu'elle put écrire, le général donna sa fille, ma bonne Louise, au brave colonel Bernard... Le colonel et le général sont morts tous deux... Et votre mère ne leur a pas encore pardonné. (I, 3)¹⁴²

La situazione di partenza è così delineata. Le lacerazioni riemergono nel corso dell'intero dramma e tutti i tentativi di ricomposizione falliscono. La Marquise Mellisens, appoggiata dal figlio Lucien, pensano che Louise sia vedova ed esercitano pressioni per farle sposare le Vicômte Arthur. Lei dapprima non vorrebbe, ma poi s'innamora veramente e soltanto i dubbi di infedeltà nei confronti del primo marito Georges la inquietano. Suo fratello Léon la rassicura sulla dignità morale del nuovo pretendente e allora lei accetta di andare all'altare. Nello stesso giorno del matrimonio, però, Georges ritorna a casa ed è costretto a nascondersi entro le mura del suo castello, sia perché è proscritto, sia perché la moglie s'è risposata. Dopo varie vicissitudini, Louise decide di salvargli la vita rinunciando alla sua: beve nascostamente del veleno e muore tra le braccia di Georges che non permette ad Arthur nemmeno di avvicinarsi: «Morte ou vivante, monsieur, elle n'appartient qu'à moi!» (V, s.u.). Con questa affermazione, che contraddice le ultime parole di Louise : «Ni à lui !... ni à vous !... A la tombe... et a Dieu !...» (V, s.u.), il dramma si chiude.

Riletto a distanza di quasi due secoli, *Le proscrit* appare interessante come testimonianza d'un periodo storico di aspri scontri e rivolgimenti, ma risulta ancora coinvolgente per la capacità di delineare i conflitti interpersonali e i moti dell'animo di personaggi irretiti in dinamiche umane del tutto atemporali: l'amore appassionato e la gelosia, l'affetto e la rivalità tra fratelli, le interazioni tra ambito politico e privato. Cammarano e Mercadante, pur vivendo abbarbicati all'originaria scogliera partenopea, hanno lo sguardo attento alle novità d'oltralpe e decidono di trarne un «melodramma tragico». È una scelta coraggiosa, ma sembra quasi un passaggio del testimone offerto dallo stesso Soulié, che cita Napoli nel suo dramma. Infatti, raccontando le proprie dolorose traversie alla moglie, Georges rivela: «Pendant que vous pleuriez d'une douleur légitime aux yeux du monde, moi, j'étais recueilli par une barque de pecheurs italiens, jeté sur les grèves de Naples où la proscription n'était pas moins ardente qu'en France; j'y devenais un pauvre manœuvre, ramant tout le jour pour manger le soir, et n'osant dormir sous un toit de peur d'y être arrêté» (IV, 7).

Se la proscrizione non è meno feroce a Napoli che in Francia, la censura all'inizio degli anni Quaranta è certamente molto più rigida. Per poter andare in scena, sono necessari vari mascheramenti. Innanzitutto l'ambientazione: «L'avvenimento ha luogo in un Castello presso Edimburgo e nelle vicinanze di esso. L'epoca rimonta alla prima metà del Secolo XVII». Come in altre occasioni, la Scozia viene scelta da Cammarano quale paese lontano in cui possono accadere eventi che verrebbero proibiti se riferiti a tempi e luoghi più vicini. I cinque atti vengono ridotti a tre. Il contesto diventa quello del governo di Cromwell, attraversato dalla contrapposizione tra i monarchici fedeli alla Corona inglese e i repubblicani cromwelliani: i due mariti di Malvina rappresentano questi due schieramenti. Sebbene il titolo sia tradotto alla lettera, i nomi dei personaggi vengono in parte cambiati:

Personaggi principali del <i>Proscrit</i>	Personaggi corrispondenti nel <i>Proscritto</i>
Georges Bernard, colonel	Giorgio Argyll
Le Vicômte Arthur d'Avarenne	Arturo Murray
La Marquise Mellisens	Anna Ruthven
Le Marquis Lucien de Mellisens	Guglielmo Ruthven, suo figlio
Le Baron Léon Dubourg	Odoardo Douglas, figlio di secondo letto di Anna
Louise Dubourg	Malvina Douglas, figlia di secondo letto di Anna
Ursule	Clara, ancella di Malvina

¹⁴² FRÉDÉRIC SOULIÉ, TIMOTHÉE DEHAY, *Le proscrit*, in *Théâtre IV*, Paris, Souverain, 1842, pp. 220, 224.

La trama rimane per lo più uguale, anche se cambia lo stile narrativo: ora molto più rapido e conciso, con netta prevalenza degli elementi passionali e qualche fuggevole accenno alle questioni politiche. La scena d'apertura è molto più serena di quella di Soulié. Come da tradizione, si tratta di un coro, ma è un coro che canta festoso per le imminenti nozze tra Malvina e Arturo. Non c'è traccia del dissidio verbale e politico della corrispettiva scena del dramma francese. Il testo presenta termini che appartengono ad un'area semantica del tutto positiva: «amistà», «soavi», «imene», «letizia» (due volte), «gioja» e «amor». I versi sono decasillabi con accento sulla terza, sesta e nona sillaba. Il primo, il secondo, il terzo e il quinto verso sono parossitoni, il quarto e il sesto sono ossitoni. Le rime sono bacciate e alternate, secondo lo schema AABCBC.

D'amistà le soavi catene
Stringa eterne fra noi quest'imene:
Ogni volto letizia respiri,
Di letizia trabocchi ogni cor;
Nè fra l'aure una voce s'aggiri
Che non parli di gioja e d'amor! (I, 1).

Nella scena successiva Guglielmo avvisa il capo delle guardie che si sospetta di un complotto di sediziosi e che quindi è necessario stare all'erta. È la prima apparizione del perfido ed arrivista figlio di Anna, che subito si mostra guardingo e propenso a dare ordini.

GUGLIELMO
Osvaldo? Il Protettor celere avviso
Pur dianzi m'inviò: sospetto regna,
Esser le balze circostanti asilo
D'iniqua turba, che fuggita al braccio
Del manigoldo, nudre
Sediziose brame.
Uopo è vegliar! (I, 2).

Nella terza scena giunge Arturo, che esprime il suo appassionato amore per Malvina con un'aria particolarmente melodiosa ed espressiva, quasi un omaggio di Mercadante alla tradizione belcantistica: «Soffri o cor... d'un sol momento / Breve indugio a te si chiede... / D'un momento fia mercede / Una vita di piacer!» (I, 3). Alla sincera ed esplosiva gioia di Arturo si contrappone il torvo mugugnare tra sé di Guglielmo, compiaciuto per i vantaggi politici che pensa di trarre dal matrimonio forzato della sorellastra (il suo ruolo assomiglia a quello di Enrico in *Lucia di Lammermoor*): «Di sì nobili sponsali / Fama il grido intorno spande. / Il mio nome fia più grande, / Più temuto il mio poter!» (I, 4).

Nella quinta scena compare Odoardo, fratello di Malvina e benevolo nei suoi confronti. Con atteggiamento protettivo, cerca di capire se le nozze le siano gradite o se le siano state imposte dalla madre e dal fratellastro. È questa una tematica frequente nei melodrammi ottocenteschi e spesso riproposta da Cammarano. Qui la novità consiste nel fatto che Malvina dapprima è costretta a rimaritarsi contro la sua volontà ed il suo rifiuto è talmente netto che ella tenta il suicidio. In seguito, però, s'innamora veramente di Arturo e il matrimonio diventa il suo più ambito desiderio, sebbene i rimorsi nei confronti del primo marito continuino ad inquietarla. Il dialogo tra Odoardo e Malvina è schietto e permette al pubblico di venire a conoscenza di quanto è precedentemente accaduto. Musicalmente, va sottolineato che la ripartizione dei ruoli vocali nell'opera è alquanto insolita, poiché prevede per i quattro protagonisti due tenori, un soprano e un mezzosoprano. Il duetto vede dunque insieme due donne, di cui una interpreta un ruolo maschile:

ODOARDO

Da Londra

Volai... qui traggo pe 'l romito varco,
Onde veder pria d'altri
Malvina: tu che resti
Sola fra' servi dell'estinto Giorgio,
Di, lieta move all'ara,
O dalla forza oppressa
Del materno voler? (I, 5)

MALVINA

L'ignoro io stessa!

Il tempo stringe, m'odi.
Eri lungi da me, quando il proscritto
Giorgio fuggia, seguito
Dai miseri compagni
Del suo destin... ma surto
Il nembo, e spinto il suo navil dappresso
A vigil torre, fulminar sovr'esso
I cavi bronzi, e l'inghiottiro i flutti!
Sola non giunge la sciagura! Il padre
Anch'ei cessò!... La madre,
Ed il fratel che nacque
Del suo primo consorte, a me le nozze
Con aspri modi, ingiunsero d'Arturo...
[...]

MALVINA

Io vedova d'Argyll, stringer la mano
D'uom, cui legame d'amistade avvince
All'odiato Cromwell!... Gelar mi sento
Tutte d'orror le vene, e di spavento!
Il mar fremente, che rompe al lido,
Ahi! del consorte mi sembra un grido;
Che in suon di sdegno e di minaccia
L'amor novello a me rinfaccia!...
Deh! tu soccorri tremante core,
A' tuoi consigli obbedirò.
Dimmi se colpa è questo amore,
Ed io morendo l'estinguerò.

ODOARDO

Di lui che accenderti seppe d'amore,
Non ha la terra più nobil core!
Ti rassicura fra le mie braccia...
I tuoi spaventi, cara discaccia...
Non mai rimorso flagella un petto
Ove la colpa stanza non ha.
Pura è la fiamma, santo l'affetto
Che il ciel fra poco benedirà (I, 6).

«L'odiato Cromwell» è il succinto riferimento politico, sufficiente - tuttavia - per esprimere il tormento interiore della protagonista femminile. Le strofe composte da Cammarano si presterebbero ad un'aria solistica, ma Mercadante rimane qui fedele ai suoi propositi di riforma e non assegna a Malvina nessuna vera aria solistica nel corso dell'intera opera. Analogamente, anche la rassicurazione di Odoardo, strutturata in due quartine di doppi quinari rimati (AABB, CDCD), s'inserisce pienamente nell'animato duetto e non svetta come assolo. Del resto, tutta la scena successiva è

strutturata in modo che le voci dei personaggi si amalgamino con quelle del coro e con l'orchestra in un flusso melodico complesso e suggestivo.

Nell'ottava scena compare Giorgio Argyll, il proscritto che dà il titolo all'opera. Oppositore di Cromwell e fuggiasco da oltre un anno, è ancora impegnato ad organizzare insurrezioni. Innamorato della moglie, ammette però di aver consacrato la vita alla sfera politica, ovvero alla «causa [...] del prence infelice». Il suo rientro a casa, infatti, è dettato dal desiderio di rivedere Malvina, ma anche dalla speranza di ottenere da lei i finanziamenti necessari per armare i suoi uomini. Nell'aria di sortita esprime il suo amore per la consorte. Sebbene sia intrisa di mestizia per i lunghi «affanni e stenti» subiti, essa è estremamente dolce, con una linea melodica aggraziata ed intensa, resa ancor più d'effetto dall'accompagnamento orchestrale. Terminata la ripetizione dei versi iniziali, la tonalità cambia e si fa cupa: al sopraggiungere di Guglielmo, Giorgio si sorprende, s'insospettisce e, giustamente, si preoccupa:

GIORGIO
Oh! gioja estrema!...
L'aura ch'io spiro, è l'aura
Che spira il mio tesor!
Nel sen della mia patria
Io riedo, io vivo ancor!...
O del tremendo esilio
Durati affanni e stenti,
O giorni di miseria
Tratti fra ignote genti,
E notti insonni, o d'orridi
Spettri, angosciose e triste,
Come balen fuggevole
Dal mio pensier svaniste!
Nel sen della mia patria
Io riedo, io vivo ancor!...
L'aura ch'io spiro, è l'aura
Che spira il mio tesor! –
Guglielmo qui! qui l'orgogliosa madre!
Non cale! Ad essi, a' miei nemici tutti
Sconosciuto son io...
La vita, che un prodigio a me serbava,
Del mio prence infelice
Io consacro alla causa. Oro m'è d'uopo,
E l'avrò da Malvina. – Oh! chi s'appressa?...
No, non m'inganno, è dessa!...
Regga, ah! regga il tuo core all'improvviso
Assalto del piacer (I, 8).

L'incontro tra Giorgio e Malvina è shakespearianamente sospeso tra il sogno e la realtà. Lei, che è fortemente scossa per una visione apparsale durante il rito matrimoniale, non crede ai suoi occhi e teme di aver perso il senno. Lui, che finalmente la rivede accanto a sé, si sente respinto e infine comprende quanto è accaduto. Per lo spettatore si tratta di un momento commovente, nel quale tuttavia la tragedia sfuma quasi in commedia, poichè le prime parole d'accoglienza della moglie al marito sono: «Ah!», «No!», «No! No! No!».

MALVINA
Tutto è compiuto!...
Un momento di tregua, e si rinfranchi
La sconvolta ragion... Dell'ara al piede

Uno spettro m'apparve... Ahi! Giorgio egli era!
Tuttor la minacciosa
Ombra, innanzi mi sta!...
GIORGIO

Malvina, sposa...

MALVINA
Ah!

GIORGIO
Son io, che ognun finora
Ha creduto in braccio a morte.

MALVINA
No!...

GIORGIO
Son io, che vivo ancora.
Il tuo Giorgio, il tuo consorte.

MALVINA
No! no! no!

GIORGIO
Ti calma!...

MALVINA
O Dio,
Dio m'accerta che vaneggio!

GIORGIO
Donna acquetati... son io...
Mi ravvisa...

MALVINA
L'odo! il veggio!
Dunque è ver? (I, 9)

All'arrivo dei familiari, Malvina recupera il controllo di sé stessa e finge una tranquillità ben poco credibile: «Io non tremo... io son tranquilla, / Vidi... no: veder mi parve... / Ma di senno che vacilla / Sogni fur... mentite larve...». Il palcoscenico si riempie infine di cavalieri guidati da Osvaldo e pronti a catturare il proscritto. L'atto si chiude con un imponente finale che vede impegnati tutti i personaggi, il coro e l'orchestra in un massiccio concertato, che non concede spazi a esibizioni solistiche, ma che è complessivamente di grande effetto.

Il secondo atto si apre con il furioso colloquio tra i due rivali in amore e in politica. Essendo entrambi tenori, musicalmente la scena è del tutto inusuale, ma la resa è superba. Arturo attende Giorgio nel suo studio e, leggendo un biglietto di Malvina che gli chiede di salvare «un amico infelice / del mio spento consorte!», s'insospettisce. Al sopraggiungere di Giorgio, che infierisce su di lui con parole di sfida e desiderio di vendetta, la tensione diventa altissima e la musica ne amplifica l'effetto. Il momento culminante è reso con due strofe cantate a versi alternati e ripetuti dai due personaggi che sembrano uno il doppio dell'altro. Poeticamente, si tratta di due quartine di ottonari con accento fisso sulla terza e settima sillaba, con i primi tre versi parossitoni e il quarto ossitono, con schema delle rime ABBC ADDC. Dovendo esprimere passioni estreme, il linguaggio ricorre a figure retoriche: metafore, metonimie, paronomasie, allitterazioni, inversioni, oltre che ad un lessico aulico e ricercato.

ARTURO (Sorgendo smanioso.)
(Ah! perchè rovente acciaro
Non m'estinse i lumi in fronte,
Pria che tutto, a chiare impronte
Il mio scorno, ahimè! veder?)
GIORGIO
(Entro il nappo orrendo, amaro,
Che il destino a me porgea,
La vendetta alfin mescea

Una stilla di piacer!) (II, 2).

Anche la conclusione del duetto è di grande effetto, con le due voci tenorili che si rincorrono e s'intrecciano, scambiandosi le stesse furiose e minacciose parole, sull'incalzante accompagnamento orchestrale.

A DUE (Entrambi ciechi di rabbia.)
Surto appena il dì bramato
Al mio piè cadrai svenato...
Il tremendo mio furore
Nel tuo sangue io spegnerò!
(E di sangue ancor fumante
A colei ne andrò d'innante...
Del rival strappato il core,
All'indegna il mostrerò! (II, 2).

La terza scena è introdotta da uno splendido intermezzo, probabilmente funzionale al cambio di scena, ma anche appropriato per stemperare la furia sprigionatasi durante il colloquio. Quando il sipario si apre, l'ambientazione e l'atmosfera sono completamente diverse. Non si è più all'interno del castello ma all'esterno; la dimensione non è più privata ma collettiva. Protagonisti sono i compagni del proscritto, che lo attendono nascosti in un paesaggio ostile e pericoloso, nel buio della notte, consapevoli di rischiare la vita per ragioni politiche. Cammarano scrive nella didascalia: «Orride balze, alcune delle quali sporgenti a picco sul mare. È notte, la luna è coverta di nubi. Da una caverna, di cui l'entrata è nascosta da cespugli, escono molti uomini avvolti ne' loro mantelli: sono i proscritti, compagni di Giorgio». Si tratta di un paesaggio tipicamente romantico, in sintonia con gli stati d'animo dei personaggi e che trasmette, allo stesso tempo, sia la percezione dell'immensa grandezza e potenza della natura, sia una sensazione di spavento, di mistero e d'impotenza dell'essere umano al suo confronto. Il coro, uno dei tanti che l'opera presenta, esprime l'angoscia dei proscritti che, guardinghi e malinconici, sono in trepidante attesa del loro capo ed ondeggiano tra la consapevolezza dell'estrema precarietà della loro vita e lo slancio indomito, marziale alla lotta. Poeticamente, le due quartine sono formate da doppi senari con schema delle rime: AABB CDEE. I versi sono parossitoni, tranne il terzultimo che è ossitono. Il lessico rimanda ad un'area semantica cupa, di dolore e di privazione: «notte», «negro», «vedovo», «silenzio», «sonno», «torbide cure», «scura», «ombre vaganti», «spettri notturni», «taciturni». Nell'insieme, si tratta di una scena toccante e molto suggestiva.

Ha steso la notte il negro suo velo,
Di luna e di stelle è vedovo il Cielo,
Ricopre la terra silenzio profondo,
Avvolto è nel sonno lo spirto del mondo.
Sol veglia il proscritto fra torbide cure,
E sempre una scura == d'innanzi gli sta!
Quali ombre vaganti, quai spettri notturni
In traccia di Giorgio, moviam taciturni... (II, 3)

Al termine del coro, «s'ode in lontananza uno squillo di cornamusa». I proscritti sperano che sia Giorgio, invece si presenta Odoardo, che offre loro un aiuto e racconta la sua storia. Si tratta di un'invenzione di Cammarano, del tutto assente nel dramma francese. Di nuovo le vicende private sono inseparabili dalla dimensione pubblica, ma il lieto fine s'addice più alle pretese teatrali borboniche che alla realtà storica: poiché in passato Giorgio ha salvato la vita al padre di Odoardo che era già sul patibolo, ora egli è disposto a rischiare la vita per ricambiare l'amico, imprigionato

nella torre del castello. Ai proscritti dà le indicazioni necessarie per organizzare la fuga. Musicalmente, l'alternanza della voce d'Odoardo con il massiccio coro e con taluni incisi strumentali crea un'atmosfera mossa e vivace, culminante nella briosa cabaletta finale, che a sua volta si conclude con un nuovo intervento del coro e dell'orchestra. Mercadante lascia spazio qui alla tradizione e i suoi progetti di «rivoluzione» vengono momentaneamente ridimensionati.

ODOARDO

Io?... – M'udite. Sul padre
Piombò calunnia orrenda:
I giudici traditi... o traditori,
Qual reo di nere trame,
Lo dannaro a morir di morte infame.
Ahi! del giorno sanguinoso
Fosca l'alba in ciel nascea!
Come spettro minaccioso
Il patibolo s'ergera!
Nell'amplesso del terrore
Stretti al sen Malvina ed io,
Ascoltammo il genitore
Dirne il fero, eterno addio!
Già la scure la colpisce!...
Già recide la sua testa!...
Quando un grido il Ciel ferisce,
E di morte il colpo arresta!...
Era Giorgio, a cui gemente,
Prosternato innanzi al trono,
Concedeva il Re clemente
Di mio padre i giorni in dono...
Corse a noi lo sventurato
Ne covri di pianto e baci,
Dell'accento a lui vietato
Mille volte più loquaci!... –
Giorgio! ah! mai covrir d'oblio
Quell'istante io non potrò!
Tu salvasti il padre mio
La tua vita io salverò!

PROSCRITTI

Qual mai speme a te soccorre?
Onde il core hai sì fidante?

ODOARDO

Chiuso è Giorgio in una torre,
Ai giardini soprastanti:
Ivi, al bujo, inosservato
Ch'ei discenda è mio pensiero.

[...]

PROSCRITTI

Presti siamo

L'opra a compiere con te.

ODOARDO

Lo giurate.

PROSCRITTI

Lo giuriamo.

ODOARDO

Fido in voi, fidate in me.
Colui che m'ha quest'anima
Di grati sensi accesa,

Abatterà gli ostacoli,
Benedirà l'impresa...
Ma se a perir quel misero
Condanna un fato rio,
In sua difesa anch'io,
Prima di lui morirò!
PROSCRITTI
Ardir! Lo salva o giovine,
Altri salvar nol può (II, 4).

La scena successiva è introdotta da un emozionante, delicatissimo brano strumentale, che inizia con alcuni lievi arpeggi d'arpa, ai quali s'unisce per qualche istante l'intera orchestra, e sfocia poi in un ampio assolo per flauto, che crea un'atmosfera sospesa e sognante: «extraordinarily atmospheric orchestral opening of the Malvina-Giorgio duet in Act II, which illustrates Giorgio's troubled sleep»¹⁴³. Quando il brano termina, la stessa melodia viene intonata dalla voce incerta di Giorgio che, lievemente assopito, rimpiange l'amata: «Più mia non è... per sempre / io la perdei!» (II, 5). Odoardo e Malvina si recano da lui, lo svegliano e gli forniscono una scala di seta per fuggire immediatamente, protetto dal buio della notte. Lui però rifiuta di darsi alla fuga e accusa la moglie di volerlo allontanare per vivere gioiosamente con l'altro uomo. Malvina l'assicura di essere pronta a condividere la sua sorte d'esiliato e l'esorta ad affrettarsi. Ne segue un animato duetto in cui ognuno racconta le proprie disavventure. «Qual più soffrì di noi» (II, 5), si chiedono reciprocamente e allora Giorgio racconta le sue sventure in balia dell'oceano e su terre straniere, finché il richiamo della patria lo riconduce a casa («La scure, ma la patria!»), dove riceve un dolore ancora più forte: il tradimento della consorte. Commossa, lei risponde discolpandosi:

MALVINA
Fur dessi, Giorgio, ah! credilo,
Spietati furo, immensi!
La sposa tua colpevole
Non è, non è, qual pensi...
Oh! dato fosse agli uomini
Scernere altrui nel cor!
E pianto e sangue spargere
Il mio vedresti allor» (II, 5).

Quando s'apprestano a fuggire, li sorprende Arturo, seguito da Guglielmo, Osvaldo e tutti i cavalieri. Malvina è accusata di «infamia» dal geloso Arturo: «Costei / S'io non era, fuggia... / Orribil troppo a dirsi! / Coll'amante fuggia!» (II, 6). Giorgio non tollera l'offesa alla moglie e rivela la sua identità: «No: dinnanzi a lei / Abbassate le fronti. Ella fuggiva / Col suo consorte» (II, 6). Se realisticamente è poco credibile che a distanza di poco più di un anno il proscritto non sia riconoscibile dai familiari, drammaturgicamente il colpo di scena restituisce a Giorgio quella nobiltà d'animo nei confronti della moglie che era stata sacrificata in nome dei valori civici: per salvare l'immagine di lei, egli si consegna ai rivali politici. Con un crescendo di tensione, si giunge così al finale del secondo atto, di nuovo imponente e roboante, con il palcoscenico gremito di cavalieri e il coro che enfatizza la gravità del momento. In diverse occasioni i critici musicali hanno posto l'interrogativo se Mercadante sia rimasto influenzato dal periodo trascorso a Parigi e dallo stile del *grand opéra*. Scrive Giovanni Cassanelli: «Quanto resta dell'esperienza francese [...] nelle opere della riforma?».¹⁴⁴ E ancora:

¹⁴³ ROGER PARKER, *Mercadante and Il proscritto: from bel canto to reform and beyond*, in *Il proscritto*, London, Opera Rara, 2023, libretto allegato ai 2 cd dell'edizione integrale dell'opera, p. 34.

¹⁴⁴ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, p. 229.

Nel suo *An experiment in form: the Reform Operas of Saverio Mercadante*, Karen McGaha Bryan sostiene che il soggiorno parigino di Mercadante e il contatto sia pur breve avuto con il *grand opéra* meyerbeeriano siano stati determinanti ai fini dell'evoluzione della drammaturgia affermatasi nelle opere della riforma. In particolare, Bryan ritiene che Mercadante possa essere rimasto favorevolmente impressionato dalla tendenza del *grand opéra* all'ampliamento delle strutture, dal coro adoperato con valore unificante, dallo stile declamatorio che non contraddice il lirismo di alcune pagine, nonché dalla tendenza a contrapporre i solisti al coro, gli strumenti utilizzati con funzione solistica all'intera orchestra.

Diverse, in parte, sono le conclusioni cui giunge Michael Wittman. Egli [...] osserva che i contatti personali tra Meyerbeer e Mercadante sono stati in realtà limitatissimi [...]; rileva, infine, come molti degli elementi strutturali innovativi delle opere mercadantiane fossero, in realtà, già presenti in opere precedenti rispetto al soggiorno francese.¹⁴⁵

Da molti punti di vista, le conclusioni di Bryan sono confermate nel *Proscritto*. Soprattutto i finali del primo e del secondo atto appaiono veramente grandiosi e magistralmente orchestrati, con straordinari concertati che uniscono al coro i vari solisti in uno spettacolo affine al *grand opéra*.

Il terzo atto, che è il più breve, presenta invece un finale «scarno, che procede per sottrazione in una scena musicalmente anticlimatica ma dal forte impatto drammatico».¹⁴⁶ Il «tremendo Cromwell» (III, 1) si mostra clemente ed Arturo annuncia: «Nunzio son io / D'immensa gioja... per Malvina! È salvo / Giorgio, ed i suoi fuggir: pronto alla vela / Già lo attende un naviglio, / Che subita partenza / Gl'indice il Protettore: / Tu puoi... seguirlo». Malvina, però, ha già preso la sua decisione che va in ben altra direzione:

ARTURO
Non sei lieta?

MALVINA

Lieta!... Oh taci!...

Io qui resto!

ARTURO

Qui?... Che intendo!...

Lungi dunque andrà lo sposo,

Che tant'ami, senza te?

MALVINA

Che tant'amo!... – Ciel pietoso

Io son rea... perdona a me...

Amo... Arturo! e l'amor mio

Più represso, è più cocente!

Il pensier che farmi Dio

Tua doveva eternamente,

Al mio core in te rapito

Tai dolcezze concedea;

Che talvolta un sogno ardito,

Un delitto mi pareva!...

Sì, delitto: che non lice

Tanto a noi goder quaggiù!...

Tremi, ah! tremi chi felice,

Qual io fui, brev'ora fu!

ARTURO

Tu d'un raggio a me spargesti

L'avvenir... Deh! m'odi...

MALVINA

Come!

¹⁴⁵ GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, pp. 52-53.

¹⁴⁶ MARCO LEO, *A Londra rinasce "Il proscritto" di Mercadante*, in «Musica», 22 agosto 2022, <https://www.rivistamusica.com/a-londra-rinasce-il-proscritto-di-mercadante/>.

Sconsigliato! ed oseresti?... –
 Insignita io fui del nome
 E d'Argyll, e di Murray!
 Puro ad ambo il renderò!
 [...]
 A DUE
 Dovea cotanto affetto
 Sfidar di morte il gelo!...
 Sull'ara benedetto
 Fu santo come il cielo!... –
 Ah! quel ch'io parlo, accento
 Non è, non è d'amor...
 È l'ultimo lamento
 Del mio spezzato cor! (I, 3).

Non volendo deludere Giorgio e non potendo soffocare il suo amore per Arturo, Malvina cerca una via di scampo dal doloroso dilemma imposto dalla limitatezza umana, ricorrendo alla fede nell'assoluto. Poco prima, Giorgio aveva affermato: «Ah! d'insoffribil vita / Meglio è la morte!» (III, 1). Lei ripete tali parole e agisce di conseguenza: «“D'insoffribil vita / Meglio è la morte!” Un fallo / A commetter m'accingo! Ah che a me 'l possa / Il cielo perdonar!...» (III, 2). Ella beve una pozione di veleno e poi compare a dividere i due rivali che, litigando furiosamente, già «traggono le spade».

MALVINA
 Disputatevi crudeli
 Un cadavere.
 ARTURO
 Oh spavento!
 GIORGIO
 Un cadavere!...
 Ah! qual celi
 Rio mistero in questo accento?
 MALVINA
 Nel sepolcro, Giorgio, è muta
 La possanza... d'ogni affetto...
 La promessa ho... già compiuta...
 La tua compi...
 [...]
 GIORGIO
 Un soccorso...
 MALVINA
 È tardi...
 [...]
 Fui tua sposa... or più nol sono!
 Ad entrambi, eterno addio...
 Tutto è sciolto!... E solo a Dio
 Or... pentito io volgo... il cor.
 GIORGIO, ARTURO
 No, sì barbaro abbandono
 Non voler, destin tiranno!...
 Vivi, vivi ... ahi! tanto affanno
 Mi risparmi, e tanto orror...
 [...]
 GIORGIO
 Spenta, o viva è mia tuttor! (III, s.u.).

Romanticamente, si ripropone il binomio amore-morte, poiché la passione non si lascia sottomettere alla ragione e alla volontà, ma sfocia piuttosto nell'autoannientamento. Drammaturgicamente, la conclusione è circoscritta ad una dimensione intima, che coinvolge i soli tre personaggi del triangolo amoroso. Musicalmente, l'abilità di Mercadante è notevole; il duetto di Arturo e Malvina è commovente, la dignità della protagonista è massima alla fine, pur nel compiere un gesto vietato dalla morale, dalla religione e dalle consuetudini teatrali; la sua esclamazione «È tardi...» è la stessa di Violetta nel finale della *Traviata* di Verdi (1853); le parole conclusive di Giorgio sono, invece, una traduzione letterale del testo francese: «Morte ou vivante, monsieur, elle n'appartient qu'à moi!». In conclusione, è doveroso segnalare che, sebbene la bibliografia relativa al *Proscritto* sia limitatissima, negli ultimi anni (paradossalmente grazie anche al Covid che ha costretto gli artisti a percorsi solitari ed insoliti) l'opera è stata riscoperta, messa in scena e molto apprezzata. Si riportano qui brevi stralci di alcune recensioni:

Opera Rara's disinterring of forgotten works continues with this uneven gem by Saverio Mercadante, unheard for nearly two centuries but lifted from the Naples Conservatory archives by Carlo Rizzi, who conducts with pace and conviction. This studio recording was made around last summer's concert at the Barbican. [...] Opening with a bracing flurry of offstage trumpets, Mercadante gives us two big acts that finish with grand choral finales, followed by a shorter, leaner third that focuses on the private emotional wrangling of the three main characters. It all ends with a poignant yet compact death scene for Malvina, an unusually complex heroine beautifully sung here by Irene Roberts.¹⁴⁷

Phrase by phrase, Mercadante's lyrical writing might border on the ordinary. Not so some of his harmonies and orchestral detail. The brass battalion placed in the hall's circle launched the night with spectacular drama. The really winning touches, however, were the subtle colorations wending through atmospheric solos for horn [*sic*] and harp — the most obvious of the incisive beauties served up by Britten Sinfonia, conducted by Carlo Rizzi with quite adorable passion. Arias and recitatives aside, much of the musical glory came in the acts' ensemble finales, complex and fruity affairs often made richer still by the singing of the Opera Rara Chorus.¹⁴⁸

Il proscritto si è rivelato un'entusiasmante riscoperta, molto più di un pezzo da museo, elettrizzante, innovativo e avvincente. Il manoscritto era rimasto nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli fino al 2020 quando Carlo Rizzi, direttore artistico di Opera Rara, ha scoperto la partitura autografa e hanno deciso di restaurare e far rivivere l'opera 180 anni dopo la sua prima. [...] L'archeologia musicale raramente ha un successo come questo. Le melodie di Mercadante toccano il cuore.¹⁴⁹

L'edizione discografica consegnerà agli ascoltatori un nuovo titolo di Mercadante e il ricco lavoro compiuto per riportarlo alla luce, ma il vero auspicio è che, quanto a esecuzioni live, non resti tutto circoscritto a un episodio estemporaneo, dato che *Il proscritto*, anche al di là di quelle che sono le ragioni di interesse storico-musicologico, tratteggia con efficacia e perenne attualità una tormentata vicenda di affetti umani.¹⁵⁰

La successiva opera di Cammarano-Mercadante, *Il reggente*, presenta tematiche, ambienti e situazioni assai simili a questa.

5.6 *Il reggente: amicizia, amore e intrighi politici*

¹⁴⁷ ERICA JEAL, *Il Proscritto review – Opera Rara unearth an uneven gem*, «The Guardian», April 27 2023, <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/27/il-proscritto-review-saverio-mercadante-britten-sinfonia-carlo-rizzi>.

¹⁴⁸ GEOFF BROWN, *Il proscritto review — a Mercadante rediscovery raises the roof*, «The Times», June 29 2022, <https://www.thetimes.co.uk/article/il-proscritto-review-a-mercadante-rediscovery-raises-the-roof-0b56r6rcd>.

¹⁴⁹ SILVIO RAGONE, «*Il proscritto*» di Mercadante, in «AlGraMà», 14 gennaio 2023, <https://www.algrama.it/rubriche/mercadante150/il-proscritto-di-mercadante>.

¹⁵⁰ MARCO LEO, *A Londra rinasce "Il proscritto" di Mercadante*, in «Musica», 22 agosto 2022, <https://www.rivistamusica.com/a-londra-rinasce-il-proscritto-di-mercadante>.

Il 2 febbraio 1843 va in scena al Teatro Regio di Torino la tragedia lirica in tre atti *Il reggente*, tratta da *Gustave III ou Le bal masqué, opéra historique* di Eugène Scribe, rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1833 e ripetutamente riproposta anche come balletto e dramma in prosa.

Il Reggente was performed at the Teatro Regio [...] with great success, the libretto strewn with beautiful verses, and truly worthy of Cammarano. It moved on to a number of other cities, though it was some years before it was again produced in Turin, and not surprisingly it was never produced in Naples. The libretto of this opera gives rise to some textual difficulties, in that the text printed for the first performance, which may be accepted as the 'firm' version, differs from most later versions, which include up to three additional scenes at the beginning of the second act. These scenes certainly read as if they could have been written by Cammarano, and were set by Mercadante for the Trieste performance of November 1843, according to a note in the autograph full score.¹⁵¹

1843: solo un anno è trascorso dal debutto del *Proscritto* e Cammarano crea una stretta continuità tra i due libretti, apportando al testo francese numerosi cambiamenti. I cinque atti vengono ridotti a tre (*Il sortilegio, La dama velata, Il ballo in maschera*); l'epoca e il luogo della vicenda sono nettamente mutati: da Stoccolma il 15 e 16 marzo 1792 alla Scozia nel 1570 (vale a dire nello stesso paese e qualche decennio prima rispetto al libretto precedente). La diversa ambientazione è certamente dettata dalla necessità di cautelarsi rispetto alla censura, ma la scelta dello stesso contesto sostitutivo è indice di affinità. La dimensione politica è non solo presente in tutti e tre gli atti, ma è anche decisamente accentuata e nel finale s'assiste all'uccisione in scena del reggente, ovvero di colui che governa la Scozia ed è il rappresentante dell'autorità statale. Il triangolo amoroso si ripresenta, ma la rivalità che caratterizzava i rapporti tra Giorgio e Arturo nel *Proscritto* è sostituita da una salda amicizia e da un legame sia affettivo che ideologico tra i due uomini, che sono uno il governatore e l'altro il suo uomo di fiducia. La gelosia acceca quest'ultimo, ma il reggente rimane coerente nell'affetto e nella stima per lui.

Oggi è impossibile leggere il libretto del *Reggente* o ascoltarne le registrazioni discografiche senza ricordare *Un ballo in maschera*, tratto dalla stessa fonte, rappresentato per la prima volta il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma, con il libretto di Antonio Somma (che però, in tale occasione, decide di rimanere anonimo, per denunciare le forzature imposte dalla censura) e con la musica di Giuseppe Verdi. Tuttavia, il lavoro di Cammarano-Mercadante ha tanti pregi ed è opportuno analizzarlo soprattutto in riferimento al testo di Scribe, ricostruendo le tappe che hanno permesso di trasporre l'opera dalla Francia all'Italia nei difficili anni tra il 1833 e il 1843.

Destinato in origine a Rossini, *Gustave III ou Le bal masqué* di Scribe fu messo in musica da Auber in gran fretta: per buona parte fu composto quando le prove, all'*Opéra*, erano già cominciate. Andò in scena il 27 febbraio 1833, con una distribuzione di prim'ordine: Gustave III era Adolphe Nourrit, Ankastrom Levasseur, Amélie la Falcon, Oscar la Dorus-Gras, l'indovina Arvedson la Dabadie-Leroux [...]. Il successo ci fu, ma non tanto rivolto alla musica quanto allo spettacolo, che colpì sia per la qualità della scenografia (celebre rimase la scena del campo dei giustiziati al terz'atto, di Ciceri sia, soprattutto, per la messinscena del ballo al quint'atto).¹⁵²

Secondo la testimonianza della ballerina Maria Taglioni, milleseicento candele illuminavano il salone danzante del quinto atto, con un succedersi di danze a ritmi diversi e trecento ballerini in scena con costumi dai più diversi colori.¹⁵³ L'enorme successo impone numerose repliche: sessantatré complete e centosei eseguite per atti o quadri isolati, per un totale di centosessantanove recite totali. Inoltre, il

¹⁵¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 82-83. Riguardo alle successive versioni del libretto, cfr. p. 98.

¹⁵² FEDELE D'AMICO, "Il ballo in maschera" prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n. 3, dicembre 1960, Parma, Istituto di studi verdiani, p. 1251.

¹⁵³ Cfr. LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 246.

libretto di Scribe costituisce il modello per «almeno un balletto, tre drammi teatrali e altrettante opere»,¹⁵⁴ allestiti nell'arco di un trentennio. Subito dopo il debutto parigino del *grand opéra* di Scribe-Auber, Vincenzo Bellini rimane entusiasta del libretto ed esprime all'amico Florimo il desiderio di comporne a sua volta un'opera: «le situazioni sono belle, bellissime e nuove».¹⁵⁵ La sua improvvisa e prematura scomparsa, però, glielo impedisce. In realtà, «il lavoro musicale al quale Bellini faceva riferimento era un rozzo adattamento, un'opera inglese basata sul *Gustave III* di Scribe-Auber e apparsa l'anno stesso della prima, su libretto di James Robinson Planché (il librettista dell'*Oberon* di Weber), con musiche “arrangiate per le scene inglesi” da un certo Thomas Cooke».¹⁵⁶ Inoltre, l'11 novembre 1833, meno di nove mesi dopo la “prima” dell'opera di Auber, viene rappresentato «un dramma che, benché non lo si possa definire una traduzione letterale, seguì molto da vicino il testo di Scribe: *Gustavus the Third, or the Masked Ball. An Historical Drama*, in Three Acts, firmato da un certo H. M. Milner, Esq.».¹⁵⁷ Alcuni anni dopo, viene proposta a Venezia *La clemenza di Valois*, con libretto di Gaetano Rossi e musica di Vincenzo Gabussi. «Questo lavoro, ambientato non nella Svezia del XVIII secolo, ma ad Arles alla fine del XIII, ebbe la sua prima rappresentazione al Teatro La Fenice il 20 febbraio 1841 e fu replicato solo altre cinque volte».¹⁵⁸ Due anni dopo, il 2 febbraio 1843, viene rappresentato per la prima volta al Teatro Regio di Torino *Il reggente* di Cammarano-Mercadante, poi «rimesso in scena con significativi cambiamenti al Teatro Grande di Trieste l'11 novembre 1843».¹⁵⁹

Al di là della spettacolarità del *grand opéra* parigino, il successo del *Gustave III* è dovuto a vari fattori: ha «una trama accortamente costruita, in cui l'ironia segue all'ironia; abbonda di situazioni singolari e di colpi di scena; offre l'opportunità di sfoggiare le più varie e intense emozioni; è piena di *suspense*: in breve, è la materia ideale per un teatro che privilegia l'effetto sensazionale sul fedele ritratto del personaggio».¹⁶⁰ Inoltre, tratta problematiche politiche e culturali di grande attualità all'epoca: l'assolutismo monarchico, i sovrani illuminati, l'organizzazione del dissenso, il regicidio come estrema ribellione, il contrasto tra passione e morale, il conforto e le insidie insiti nei rapporti d'amicizia. In altre parole, il libretto di Scribe recepisce gli stimoli del Romanticismo, compreso l'interesse per la storia.

Il dramma di Scribe parte dalla storia: Gustavo III re di Svezia cadde effettivamente la notte dal 15 al 16 marzo 1792, durante un ballo in maschera all'Opera di Stoccolma, vittima di una congiura di nobili ostili al regime assoluto ch'egli aveva instaurato vent'anni avanti con un colpo di stato. Esecutore del regicidio fu il conte Anckarstroem, che era stato scelto, come nel dramma, da un sorteggio. Nel dramma di Scribe Gustavo muore *in loco* perdonando; nella realtà morì tredici giorni dopo; mentre Anckarstroem, dopo lunghi supplizi che non riuscirono a estorcergli i nomi dei complici, fu giustiziato. Ma Scribe s'ispirò alla storia anche per altri particolari: traendo per esempio il personaggio dell'indovina dalla voce, raccolta dagli storici, che un'indovina avesse predetto al re la sua sorte poco prima del delitto. Storico è anche il particolare del biglietto ricevuto dal re prima del ballo, coll'avvertimento che la sua vita era in pericolo. Invenzioni di Scribe sono invece l'intrigo amoroso del re con la moglie di Anckarstroem (il cui nome Scribe storpiò in Ankastrom), e il personaggio di Oscar.

Senonché l'ispirazione storica non tanto è importante per i nudi fatti quanto per il carattere del protagonista, che Scribe si sforza di delineare in rapporto a un'interpretazione della sua personalità politica. [...] Per Scribe i congiurati sono dalla parte del torto, [...] in ragione d'una qualifica politica ben determinata: essi sono cioè

¹⁵⁴ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi*, in *Un ballo in maschera*, Stagione d'opera 2021/2022, Milano, Teatro alla Scala, 2021, p. 75.

¹⁵⁵ Cfr. Lettera di Vincenzo Bellini a Francesco Florimo del 21 novembre 1834, in LUISA CAMBI (a cura di), *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943, p. 478.

¹⁵⁶ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi*, p. 75.

¹⁵⁷ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi*, p. 79.

¹⁵⁸ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi*, p. 75.

¹⁵⁹ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi*, p. 76.

¹⁶⁰ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal “Trovatore” alla “Forza del destino”*, Torino, EDT, 1986, p. 390.

esponenti d'una aristocrazia i cui privilegi sono stati scossi da un sovrano illuminato, amico del popolo, della cultura e delle arti. È insomma la vecchia interpretazione del legittimismo assolutistico come fatto democratico, in quanto promuoverebbe l'alleanza della monarchia con il popolo, contro le oligarchie nobiliari.¹⁶¹

Storicamente, Gustavo III è un sovrano dalla personalità complessa e controversa. Sale al trono con un colpo di stato, governa concentrando i poteri nelle sue mani, ma introduce numerose riforme all'insegna dell'Illuminismo. Uomo colto e amante del teatro, compone drammi, ideandone le scenografie e i costumi. Favorisce l'attività di letterati e fonda nel 1786 l'Accademia Svedese (quella che tuttora assegna il Premio Nobel per la letteratura). Collezionista d'arte, costituisce il più antico museo svedese, l'attuale Museo nazionale di Stoccolma. Avendo instaurato una monarchia assoluta, cade vittima di una cospirazione aristocratica durante una festa in maschera al Teatro Reale di Stoccolma.

L'inizio del dramma di Scribe presenta due schieramenti contrapposti, con una parte del coro che canta a gran voce gli elogi del re e un'altra piccola parte che lo critica sommessamente:

CHŒUR

Repose en paix, honneur de la Suède,
Toi, notre père et notre roi !
Qu'un doux sommeil à tes travaux succède !
Ton peuple heureux veille sur toi !
[...]

DEHORN, WARNUNG et LES CONJURÉS, à part

Toi, dont le joug opprime la Suède,
Tyran, qui prends le nom de roi...
Que la vengeance à la honte succède;
Ce fer parviendra jusqu'à toi ! (I, 1).¹⁶²

Non appena il sovrano appare in scena tra i cortigiani, alla *levée du roi*, si mostra sollecito con tutti. Scribe delinea «minutamente un ritratto del re con tutte le sue implicazioni: vale a dire, accompagnato a ogni mossa dal suo sistema planetario. L'illuminato Gustavo s'intrattiene col ministro della guerra che gli parla di guerra, con quello della giustizia che gli parla di giustizia, col paggio che sta organizzando il ballo, col giovane pittore di talento, collo scultore di genio. Mentre i congiurati precisano la loro posizione dichiarando il loro disgusto»:¹⁶³

DEHORN

Nous faire attendre ainsi, nous les grands de l'empire,
Confondus sans égards avec tous ses sujets,
Des bourgeois, des soldats, des maîtres de ballet !

WARTING

Artiste roi que le vulgaire admire,
Et qui fait, pour régir et charmer ses états,
Des conquêtes, des lois et des vers d'opéras (I, 1).

La passione per l'arte emerge sia dalle parole che il re rivolge al poeta e allo scultore presenti in sala, sia dalla prima aria che egli canta:

¹⁶¹ FEDELE D'AMICO, "Il ballo in maschera" prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, pp. 1252-1253.

¹⁶² EUGÈNE SCRIBE, *Gustave III ou Le bal masqué*, Amsterdam, A. J. Van Tetroode, 1835, p.3. Le successive citazioni sono tratte da questa edizione.

¹⁶³ FEDELE D'AMICO, "Il ballo in maschera" prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, p. 1254.

O vous qui consolez mon cœur !
 Doux charme de ma vie,
 Beaux-arts, par qui j'oublie
 Les soins de la grandeur,
 Venez ! je vous implore ;
 Que par vous seuls encore
 Je rêve le bonheur !
 [...]
 Doux charme de ma vie,
 Beaux-arts, par qui j'oublie
 Les soins de la grandeur,
 Venez ! je vous implore :
 Vous seuls pouvez encore
 Consoler ma douleur ! (I, 2).

Questa «regolare aria di bravura con da capo, dedicata al culto del re per “les beaux-arts”»¹⁶⁴ contiene anche una strofa in tonalità minore che evoca l'immagine di Amelia, la donna amata da Gustavo III:

Et toi, dont l'image chérie
 Me poursuit de son souvenir,
 Amélie !... hélas ! Amélie !
 L'honneur m'ordonne de te fuir !
 Et de mon cœur pour te bannir... (I, 2)

Nel complesso, Cammarano segue abbastanza fedelmente il libretto di Scribe, ma con i soliti margini di libertà. Oltre al luogo e all'epoca, cambia alcuni nomi dei personaggi:

Personaggi principali di <i>Gustave III</i>	Personaggi corrispondenti nel <i>Reggente</i>
Gustave III	Il Reggente Murray
Ankastrom	Hamilton
Amélie	Amelia
Oscar	Oscar
Arvedson	Meg
Dehorn	Lord Howe
Warting	Kilkardy

«Rispetto al prim'atto di Auber il primo quadro del *Reggente* è incomparabilmente più conciso. Non solo Mercadante ha lasciato da parte le scene coreografiche, com'era ovvio per un operista italiano del tempo; ma ha sveltito assai le scene d'insieme. [...] Il Reggente si presenta in veste di reduce da una guerra vinta. Il coro lo accoglie dunque in toni marziali, con ottoni in palcoscenico».¹⁶⁵

CORO NELL'INTERNO DELLA SCENA
 Viva il Reggente invitto al paro,
 Al par temuto duce, o guerrier!
 Quand'ei nel campo vibra l'acciaro,
 Alla vittoria schiude il sentier! (I, 1).

¹⁶⁴ FEDELE D'AMICO, “*Il ballo in maschera*” prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, p. 1254.

¹⁶⁵ FEDELE D'AMICO, “*Il ballo in maschera*” prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, pp. 1299-1300.

Nel frattempo, i congiurati «si aggruppano, parlando sommessamente fra loro».

LORD HOWE, KILKARDY ED ALTRI CORTIGIANI

Ascoltate: del vulgo plaudente
Fra gli evviva rimbomba il suo nome...
Nuovi lauri d'imporgli alle chiome
Ancor stanca la sorte non è!
Sì, ma trema, orgoglioso Reggente!
Dal trionfo al sepolcro t'appressi!
E gli allori ai funebri cipressi
Loco in breve daranno per te! (I, 2).

Il Reggente arriva con il suo seguito, e intona un'aria incentrata su Amelia (come accadrà nell'opera verdiana: «La rivedrà nell'estasi»).

REGGENTE

Io riedo, e non indegno
Dell'alto grado, ove m'alzò concorde
Voler de' Pari. Oh! colga
Dalla vittoria mia frutti di pace
La travagliata Scozia! (Rivederti,
Amelia, rivederti alfin m'è dato!...
Indarno m'opponi
Un severo divieto: io l'obliai...
T'amo... t'amo ancor più che non t'amai!
Se tu l'imponi, esanime
Giuro caderti al piede,
Ma ch'io non t'ami, o barbara,
Invan da te si chiede.
Il sol tuo cenno è questo
Cui d'obbedir m'è tolto...
Estinto ancor, sepolto,
Avvamperò per te!) (I, 3).

«Come in Verdi, e diversamente che in Auber, la cavatina del protagonista è tutta dedicata al pensiero d'Amelia, ossia è puramente amorosa».¹⁶⁶

La quarta e quinta scena sono dedicate all'incontro tra Hamilton e Murray. Il loro dialogo è ricalcato dal libretto francese, esalta il valore dell'amicizia e, allo stesso tempo, annuncia i complotti che minacciano il reggente:

HAMILTON

Fra quei che ti circondano
S'ordisce iniqua trama:
I giorni tuoi minacciano,
Il sangue tuo si brama...
Ma veglia l'amicizia,
Ma il ferro traditore
Piantarsi nel mio core,
Pria che nel tuo, dovrà.

REGGENTE

Son io di vili e perfidi
Al congiurare avvezzo:

¹⁶⁶ FEDELE D'AMICO, *“Il ballo in maschera” prima di Verdi*, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, p. 1301.

Bassa, codarda insidia
Non temo io, no, disprezzo!
(Tradir potrei sì nobile,
Sì generoso core?
No: del mio cieco amore
Trionfi l'amistà) (I, 4).

Nella sesta scena compare Oscar. Questo personaggio (assente nella *Clemenza di Valois* di Rossi) è presente con lo stesso nome sia nel testo di Scribe che in quello di Cammarano e in quello di Somma, ma ha caratteristiche diverse. Nell'opera di Verdi assume una fisionomia estremamente peculiare, vivacizzando l'atmosfera tragica con levità e gaiezza, con modi scherzosi e guizzanti, con una giocosità garbata ma tendente talora all'impertinenza. Egli «è in un certo senso una proiezione di Riccardo stesso, la personificazione di tutto ciò che vi è di più spensierato nel suo carattere».¹⁶⁷ Storicamente, a Gustavo III è stata attribuita una presunta omosessualità e la figura del paggio devoto al suo fianco è stata più volte interpretata come un'allusione a tale carattere, tanto che «in alcune messinscena del XX secolo [...] Gustavo appare più interessato a Oscar che ad Amelia».¹⁶⁸ Nel libretto di Cammarano Oscar non ha la rilevanza che assume nella versione di Somma, «l'Oscar di Mercadante è il tipico “musicista” mezzosoprano della tradizione italiana [...]». Tutti gli elementi comici sono concentrati nella parte di “mezzo-carattere” di Oscar, ruolo *en travesti* paragonabile a quello di Stefano nel *Luigi Rolla* di Federico Ricci. Non c'è alcuna interferenza tra i due generi. *Il Reggente* continua ad essere un melodramma serio nel tradizionale stile romantico».¹⁶⁹ Un'aria importante di Oscar (presente anche nelle versioni di Auber e Verdi) è quella della quarta scena, quando egli prende le difese dell'indovina Meg:

OSCAR

Che intendo!

L'indovina?...

HAMILTON

Io l'accuso.

OSCAR

Io la difendo.

Della notte i rai lucenti
Note cifre son per essa;
A lei parla in chiari accenti
L'uragano che s'appressa. —
La zitella sospirata,
La matrona desiosa,
Gelosia provando atroce,
Così dicon sottovoce:
“Andiamo, andiamo dalla Sibilla,
Vede il futuro la sua pupilla!
Non v'ha destino per essa incerto!
È di concerto — con Belzebù.”

CORO

Con Belzebù! (In tuono di paura derisoria.)

OSCAR

Con Belzebù!

CORO

Demonio e femmina! che il ciel ne assista!

¹⁶⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal “Trovatore” alla “Forza del destino”*, p. 404.

¹⁶⁸ DAVID ROSEN, *Da “Gustave III” di Scribe (1833) a “Un ballo in maschera” (1859) di Somma e Verdi in Un ballo in maschera*, Stagione d'opera 2021/2022, p. 76.

¹⁶⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal “Trovatore” alla “Forza del destino”*, pp. 401, 391.

Lega più trista – giammai non fu!

OSCAR

Arder fa, se alcun lo brama,
sì potente, arcana lampa,
che amor desta in chi non ama,
spegne amore in chi ne avvampa. –

Fidi amanti abbandonati,

Vecchi sposi non curati,

Ove dubbio ancor vi resta

Della sorte a voi funesta,

Andate, andate dalla Sibilla,

Vede ne' cori la sua pupilla!

Non v'ha destino per essa incerto!

È di concerto – con Belzebù.

CORO

Demonio e femmina! che il ciel ne assista!

Lega più trista – giammai non fu!

È di concerto – con Belzebù.

OSCAR

Con Belzebù! Con Belzebù.

HAMILTON

Dubbio sei? Rigor. (Al Reggente.)

OSCAR

Clemenza.

HAMILTON

No...

OSCAR

La grazia.

HAMILTON

La sentenza.

REGGENTE

Basta. Innanzi ch'io risolva,

Che la danni o che l'assolva,

Bramo addurmi fra le soglie

Di colei (I, 5).

Rispetto al libretto di Scribe le affinità sono tante:

OSCAR

Arvedson, dites-vous? La célèbre sybille
Qui voit venir chez elle et la cour et la ville !

ARMFELT

Sur le port de Stokolm je sais que sa maison

Est le rendez-vous et l'asile

De gens suspects et turbulents.

Je bannis Arvedson !

OSCAR

Et moi je la défends !

PREMIER COUPLET.

Aux cieux elle sait lire;

Et dans sa docte main

Les cartes vont prédire

L'avenir incertain.

Fillette qui désire,

Duchesse qui soupire

Pour ce qu'elle n'a pas,

Disent tout bas, tout bas :
 Allons, Allons chez la devineresse ;
 Et, par son adresse,
 Pour nous l'avenir
 Va se decouvrir :
 Elle est de concert
 Avec Lucifer!
 LE CHŒUR, en riant.
 D'honneur, c'est charmant !
 Quel rare talent !
 Elle est de concert
 Avec Lucifer!
 DEUXIÈME COUPLET.
 Chez elle on trouve encore
 Des philtres inconnus
 Qui font que l'on s'adore
 Ou qu'on ne s'aime plus.
 Amans qu'on désespère,
 Si vous doutez encor,
 Pour savoir votre sort...
 Allez, allez chez la devineresse;
 Et, par son adresse,
 Pour vous l'avenir
 Va se decouvrir !
 Elle est de concert
 Avec Lucifer!
 ARMFELT
 Il faut la condamner !
 OSCAR

Il faut lui faire grace ! (I, 3).

In riferimento a questa scena, Fedele d'Amico osserva: «Il tentativo più pronunciato di caratterizzazione che troviamo in questo prim'atto è probabilmente nei *couplets* di Oscar a difesa dell'indovina (che corrispondono al verdiano «Volta la terrea / fronte alle stelle»): di una francese gentilezza, in stile da opéra-comique». ¹⁷⁰ Quanto al corrispettivo nel *Reggente*, egli scrive: «La ballata di Oscar ha la caratteristica di essere costituita, nonostante la sua brevità, di ben tre movimenti diversi (andante mosso in mi minore – allegro non troppo in si maggiore – allegro vivace in sol maggiore), seguiti dalla risposta del coro in mi maggiore; il tutto replicato e seguito da una coda. [...] Mercadante non era incline, per temperamento, a interessarsi ad un Oscar. L'appuntamento dall'indovina, come in Auber e in Verdi, è un brillante pezzo d'insieme, in ritmo di galop». ¹⁷¹

Il personaggio della maga, qui introdotto, è importante nell'opera. Ella appare nella sesta scena del primo atto nel libretto di Cammarano, mentre in quello di Scribe l'incontro con la sibilla è collocato all'inizio del secondo atto. Peraltro, «la sceneggiatura del secondo quadro è la stessa che in Auber (secondo atto) e in Verdi: evocazione dell'indovina - profezia al soldato - scena con Amelia - vaticinio al Reggente - finale col popolo che esalta il Reggente. Manca soltanto la canzone del protagonista travestito, che qui interroga rapidamente la maga con un semplice recitativo». ¹⁷²

Alcune precisazioni sono necessarie per inquadrare meglio tale figura. Innanzitutto, essa ha un'origine storica, poiché in Svezia è effettivamente vissuta durante il regno di Gustavo III

¹⁷⁰ FEDELE D'AMICO, «*Il ballo in maschera*» prima di Verdi, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n.3, dicembre 1960, Parma, Istituto di studi verdiani, p. 1258.

¹⁷¹ FEDELE D'AMICO, «*Il ballo in maschera*» prima di Verdi, p. 1303.

¹⁷² FEDELE D'AMICO, «*Il ballo in maschera*» prima di Verdi, p. 1303.

un'indovina chiamata Anna Ulrica Arfvidsson (1734-1801). Scribe ne conserva all'incirca il cognome (Arvedson), Somma il nome (Ulrica), Cammarano introduce il nomignolo Meg. Famosa sia negli ambienti aristocratici che in quelli popolari, pare che lo stesso Gustavo III l'abbia consultata poco prima di morire, ricevendo la profezia dell'imminente assassinio da parte d'un amico. Ufficialmente, nel XVIII secolo, la religione, la morale e le leggi proibiscono e condannano simili soggetti, che tuttavia trovano clienti in vasti strati della popolazione. Il melodramma e la letteratura romantica, propensi ad indagare la sfera emotiva ed irrazionale, non disdegnano i maghi e le streghe. In vari libretti di Cammarano se ne incontrano: in *Stella di Napoli* (del 1845, con musica di Pacini), in *Medea* (del 1851 con Mercadante) e nel *Trovatore* (del 1853, con musica di Verdi). Inoltre, nello «scherzo melodrammatico» *I ciarlatani* (del 1839, con musica del fratello Luigi) i protagonisti sono due sedicenti guaritori che curano con pozioni portentose, in grado persino di resuscitare i morti. L'atteggiamento dell'autore, tuttavia, è generalmente cauto e tendenzialmente razionalistico, se non decisamente ironico-sarcastico, come nello scherzo. Similmente, anche Scribe mette per così dire in guardia gli spettatori da un'inopportuna credulità. Questo emerge in primo luogo dalle didascalie, ma anche dai comportamenti assunti dai personaggi in scena. Nel libretto francese, la prima profezia di Arvedson è per il soldato Christian che, in realtà, denuncia le ingiustizie subite stando a servizio del re: «Je veux savoir mon sort et mes chances futures, / Au service du roi j'ai bravé le trépas, / Et depuis dix-huit ans que pour lui je me bats, / Je n'ai rien reçu ! [...] Que trois larges blessures» (II, 1). Arvedson, allora, pronuncia un fortunato vaticinio: «Vous recevrez un jour, de notre souverain, / Un beau grade; et, de plus, une assez forte somme». Gustave, che assiste alla scena ma è irriconoscibile poiché veste abiti da pescatore, afferma: «Je veux qu'elle ait dit vrai»: scrive una nota di merito su carta intestata e l'infilta furtivamente in tasca al soldato che, dovendo pagare l'indovina, mette una mano in tasca, trova il foglio, lo legge ed esulta: «“Le roi Gustave, à son vieux camarade, / Christian, l'officier”. A moi de l'or !... un grade ! / O miracle ! ô bonheur ! la sorcière a raison; / Je vanterai partout ses talents et son nom !» (II, 1). Immediatamente tutti esaltano i poteri magici di Arvedson, ma Gustavo osserva: «Oui, oui... la devineresse / Sur moi n'avait pas compté; / De son art, de son adresse, / Elle doute en vérité. / Ce miracle étonnant / A doublé son talent» (II, 1). Subito dopo arriva Amelia per un consulto. L'indovina l'accoglie gentilmente e le chiede quale sia il suo problema. Lei si vergogna di confessarlo e la didascalia specifica che risponde «timidement»: «Puisque votre science est, dit-on, souveraine, / Ce qui m'amène ici, vous devez le savoir ?» (II, 2). Abilmente, Arvedson prende tempo: «Laissez-moi de mon art consulter le pouvoir» (II, 2). Immediatamente dopo, la didascalia precisa: «Arvedson, à part, réfléchissant». La maga riflette e le sue considerazioni sono di buon senso, non magiche: «C'est sans doute una grande dame : / Oui, quelque dame de la cour ; / Et le trouble agite son ame». La conclusione è quindi detta «haut»: «Il s'agit de chagrin d'amour !» (II, 2). Amelia, ingenuamente, esclama: «O ciel ! vous savez mon secret !» e l'altra, prontamente: «J'en étais sûre !» (II, 2).

Cammarano è più sintetico, ma conserva un atteggiamento altrettanto disincantato. Il soldato si chiama Scoto e ottiene un analogo vaticinio, immediatamente confermato dalla tempestiva mossa del Reggente:

SCOTO

Finor da' miei perigli
Non riportai che gloria,
E scarso pane ai figli.
Di', se più largo premio
Dal fato avrò giammai.

MEG

Ti nomi?...

SCOTO

Scoto.

MEG
(Dopo aver esaminato la di lui mano.)
Allegrati;
Oro, ed un grado avrai.

REGGENTE
(Il ver dicesti)
(Traendo di sacca un involto, e scrivendovi co' la matita qualche parola.)

SCOTO
Oh giubilo!...
O sposa! O figli miei!...

MEG
Fu lieto il vaticinio!
(Il Reggente pone di soppiatto l'involto nella tasca di Scoto, quindi torna a fumar tranquillamente la pipa.)

SCOTO
Pagarlo io vo'.

CORO
Lo déi.

SCOTO
(Tirando fuori l'involto.)
Traveggo!...
(Leggendo.)
"All'Ufficiale
Scoto, il Reggente."
I PIU' VICINI
Ah!... (Osservando lo scritto.)

GLI ALTRI
Che!... (Premendosi intorno a Scoto.)

SCOTO
(Aprendo l'involto, e guardando stupefatto le monete d'oro in esso aggruppate.)
Oro!... – No, donna eguale
Non avvi, o Meg, a te! (I, 6).

La seconda predizione di Meg è per Amelia che, di nuovo, è timorosa ed esita a prendere la parola. La didascalia è più breve, ma la conclusione è anche qui frutto di un'attenta osservazione, non di preveggenza. Dopo di che, Amelia esprime il suo tormento interiore.

MEG
Inoltra... non temer. Fra queste soglie
A che vieni?

AMELIA
Se leggi entro il pensiero,
Dillo tu stessa.
(Il Reggente ascolta in disparte.)

MEG
(Dopo averla attentamente studiata.)
Amor ti guida.

AMELIA
È vero!
Sì d'amor, d'amore insano,
Sposa iniqua, mi distruggo!...
Superarlo io tento invano...
Quei che m'arde invano io fuggo...
Egli è sempre a me dappresso!
Qui nel cor lo porto impresso!
Foschi giorni traggo intanto

Nel rimorso, nel dolor!
La mia vita è lungo pianto...
Ed è colpa il pianto ancor! (I, 8).

Nel libretto di Scribe, la corrispettiva confessione di Amélie è strutturata così:

AMÉLIE
J'ai vu briller, au rang suprême,
Un amant qui m'a su charmer.
Je lutte en vain ! hélas ! je l'aime,
Et je voudrais ne plus l'aimer !
ARVEDSON
Quoi ! vous aimez !
AMÉLIE
Sans le vouloir;
Et comment, fidèle au devoir,
De mon souvenir
Le banir?
ENSEMBLE, AMÉLIE, ARVEDSON, GUSTAVE
AMÉLIE
Mon ame émue
Résiste en vain;
Flamme inconnue
Brûle mon sein;
Hélas ! madame,
Comment guérir
Si douce flamme
Qui fait mourir ?
ARVEDSON
Son ame émue
Résiste en vain;
Feu qui la tue
Brûle mon sein.
Cessez, madame,
De tant gémir;
De cette flamme
On peut guérir.
GUSTAVE
Voix que j'adore,
Rêve enchanteur !
Je doute encore
De mon bonheur !
Ami fidèle,
Je devrais fuir;
Mais fuir loin d'elle
Serait mourir (II, 2).

La risposta di Meg (come quelle di Arvedson e di Ulrica) costituisce una messa alla prova della forza di volontà della protagonista. Questo, psicologicamente, è un primo passo essenziale poiché - pur garantendo un sostegno - la persona consultata pone come presupposto che l'impegno di trasformazione interiore cominci e sia attuato in primo luogo dal soggetto interessato. Del resto, la prova è dura poiché le due forze che si contrastano sono, romanticamente, amore e morte. L'orrore di Amelia, infatti, sorge immediato nell'udire che a mezzanotte dovrà recarsi nel luogo desolato dove vengono giustiziati i condannati; poi ella riprende coraggio, ma infine conclude tra sé che, cessando d'amare, si sentirà lei stessa morire. Quest'osservazione le giungerà in seguito, identica, dall'amato.

Drammaturgicamente, la presenza dell'innamorato che ascolta non visto preannuncia le mosse future e crea *suspence* nei lettori/spettatori.

MEG

Risanar della tua piaga

Tu vorresti?

AMELIA

E tu n'avrai

Guiderdon, potente maga,

D'oro e gemme qual vorrai.

MEG

A tal uopo un succo arcano

Comporranno i miei portenti,

Se recarmi di tua mano

Colta un'erba, non dissenti.

AMELIA

Parla: e qual?

MEG

Cercar la déi,

Fra il notturno orror profondo,

Ove giace il fral de' rei

Che la scure ha tolti al mondo.

(Amelia inorridita.)

REGGENTE

(Ciel!)

MEG

Scolori!...

AMELIA

Deh!...

MEG

Vacilli!...

Ama dunque, e parti.

AMELIA

Ah! no...

(Armandosi di coraggio.)

Sarai paga.

MEG

Come squilli

Mezzanotte!...

AMELIA

Intesi... andrò.

Quell'adorata immagine

Strappar mi vo' dal core,

Sopir la fiamma indomita

Del mio funesto amore...

Sin la memoria a spegnerne

La tua potenza invoco... (Con sforzo doloroso.)

(Estinto col mio foco

Il viver mio sarà!)

REGGENTE

(In quell'orrendo loco

Amor ti veglierà)

MEG

Ardisci, e spento il foco

Dell'amor tuo sarà (II, 8).

Il corrispettivo francese si discosta poco per quanto riguarda il rimedio consigliato dalla sibilla:

Je sais un magique breuvage,
D'un infaillible effet ! [...]
Hors des murs de la ville il est un lieu terrible,
Sauvage, épouvantable, et du peuple abhorré;
De la lois qui punit la rigueur inflexible
Au chatiment l'a consacré !
Et là, des condamnés, quand siffle la tourmente,
Se heurte dans les airs la dépouille flottante !
C'est là qu'il faut aller... ce soir, seule, à minuit !» (II, 2).

Varia la struttura musicale, che ripropone le precedenti strofe (Mon/Son ame émue...) cantate insieme da Amélie, Arvedson e Gustave. Non appena Amélie esce, si fa avanti Gustave vestito da marinaio e canta un couplet, alternandosi con il coro; poi porge la mano alla sibilla, chiedendole di predirgli il futuro. Cammarano mantiene un tono più serio e meno giocoso: entrano i congiurati con modi arroganti e sprezzanti, Meg li individua subito e dà un'ulteriore prova di acutezza psicologica, insinuando che proprio loro potrebbero impallidire ascoltando la sua profezia. Di nuovo, non si tratta di magia, ma di un attento sguardo indagatore.

MEG
O voi, che d'arroganza
Ciechi, la mia possanza
Ad insultar traeste,
Chissà! Forse potreste
Covrirvi di pallor, quando al futuro
La densa nebbia toglierà l'irrisa
Protetta dell'inferno! (I, 9).

Il Reggente, allora, si fa avanti e Meg inizia l'infausta profezia:

REGGENTE
La valorosa prova,
Anzi ogni altro mi giova
Tentar.
(In tuono scherzevole, e sporgendo la destra verso Meg.)
Parla, Sibilla

[...]

MEG

Ebben; fra poco tu morrai!

REGGENTE

Sul campo?

MEG

Misero! I giorni tuoi,
Non la guerriera spada,
Il pugnol troncherà dell'assassino!

GLI ALTRI TRANNE IL REGGENTE

Ah!

REGGENTE

Dici il ver? (Ironico.)

MEG

Tremate?

(Notando lo scompiglio di Howe e Kilkardy.)

OSCAR

Oh reo destino!...

REGGENTE

Or qual fia che il nero eccesso

Compier osi, ne predica

La tua scienza.

(Howe e Kilkardy si guardano l'un l'altro.)

MEG (Con accento grave e solenne.)

Quell'istesso,

Cui primier la mano amica

Porgerai! (I, 9).

L'indovina si dice protetta dal demonio, ma è tutt'altro che invasata. È perfettamente lucida e tiene sotto controllo tutta la situazione; nota immediatamente lo «scompiglio» dei congiurati che, essendo pronti a sferrare il colpo, si sentono, per così dire, chiamati in causa. Oscar percepisce il pericolo e perde la sua spensieratezza. L'arrivo di Hamilton allenta la tensione: egli stringe la mano all'amico e il Reggente rassicura tutti. Meg, invece, continua a scrutare i congiurati, sospettando di loro.

OSCAR

(Oh! qual vede... oh quale adombra

Il pensier funesta scena!

Della morte il gel m'ingombra,

Mi serpeggia in ogni vena!

Le parole ch'ella disse,

Come spine in core ho fisse!...

A caratteri di fiamma

Io le miro innanzi a me!)

HAMILTON

Un periglio d'annunziarti

All'inferno il ciel costringe!

Forse già per trucidarti

Una mano il ferro stringe!...

Forse a lei potere arcano

Scovre il ferro, e non la mano!

Dirlo è forza! al crudo avviso

Io tremai da capo a piè!

REGGENTE

E tu pur, tu pur paventi

La profetica sentenza?

A' suoi folli o scaltri accenti

Presterai tu pur credenza?

Di che mai temer poss'io,

Se tu vegli al fianco mio?

Son propizie le mie sorti,

Il destin m'arride in te!

MEG

Come orrendo, è certo il fato

Che il mio labbro a te favella,

Nel volume sta segnato

Ove mai non si cancella!

Non pagarmi, ingrato, a prezzo

Del tuo scherno, del tuo sprezzo!

Sei tradito; il traditore

Hai d'accanto... e sol non è!

(Volgendo un'occhiata minacciosa ai Cortigiani.)

HOWE, KILKARDY e CORTIGIANI

(Quello sguardo indagatore

Tutto il sangue agghiaccia in me!) (I, 11)

A confronto, il testo francese:

OSCAR et QUELQUES COURTISANS

O funeste pensée

Dont mon ame est glacée !

Je tremble malgré moi

De surprise et d'effroi.

DEBORN, WARTING et LES AUTRES CONJURÉS, regardant Arvedson

Malheur à l'insensée

Qui lit dans ma pensée !

Je fremis malgré moi

De surprise et d'effroi.

ARVEDSON

Sa vie est menacée,

Et son ame insensée

A mon art, je le voi,

Ne peut ajouter foi.

GUSTAVE, riant

Quelle plaisanterie!

Ah ! la bonne folie !

Ah ! je ris malgré moi

Du trouble où je les voi.

GUSTAVE, à Arvedson.

Achève alors ta prophétie !

Sais-tu quel est celui qui doit m'ôter la vie ?

ARVEDSON, lentement.

C'est celui même... à qui le premier aujourd'hui

Tu donneras la main (II, 3).

All'arrivo di Ankastrom che, ignaro, stringe la mano all'amico, tutti si rallegrano in quanto lo conoscono come suo intimo e fedele amico; i congiurati decidono persino di sfruttare il momento per colpire Gustave. Tuttavia, l'arrivo del popolo festoso che circonda il sovrano ed inneggia alla sua bontà, non permette che si svolga l'assassinio.

WARTING

Eh bien ! sans plus tarder, saisissons ce moment !

Déguisé, sans défense, il nous livre sa vie...

(A Dehorn.)

Viens, frappons !... c'est l'instant !

LE CHŒUR

Vive à jamais Gustave !

Vive notre bon roi !

Vive, vive le roi !

CHRISTIAN, apercevant Gustave.

Camarades, c'est lui ! c'est bien lui ! je le voi !

Il est l'appui du peuple, il est l'ami du brave :

Ses sujets, ses soldats diront tous comme moi :

Vive à jamais Gustave !

Vive notre bon roi !

Vive, vive le roi ! (II, 4).

A questo punto si rende necessaria una considerazione di carattere storico. La rappresentazione teatrale dell'assassinio di un rappresentante del potere politico avviene in Francia diversi anni prima che in Italia. Infatti, il 3 agosto 1829 va in scena al Théâtre de l'Académie royale de musique (Salle

Le Peletier) di Parigi l'ultima opera di Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell*: un lavoro imponente, in quattro atti, con danze, coreografie e scene spettacolari in stile *grand opéra* e con un carattere spiccatamente patriottico. Esso dedica circa cinque ore alla descrizione delle ingiustizie e delle violenze subite dal popolo svizzero sottomesso ad un tiranno, e circa tre minuti alla celebrazione della generale felicità conseguente alla raggiunta liberazione. La prima rappresentazione italiana del *Guglielmo Tell* si svolge al Teatro del Giglio di Lucca il 17 settembre 1831, con una traduzione di Calisto Bassi; il 7 aprile 1833 esso approda al Teatro di San Carlo di Napoli nella seconda versione, assai meno politicizzata. Tratto da *Wilhelm Tell* (1804) di Friedrich Schiller, il libretto di Étienne de Jouy e Hippolyte Bis contiene delle vere esortazioni rivolte al popolo perché si ribelli; inoltre, gli ultimi tre minuti del finale sono, poeticamente e soprattutto musicalmente, fortemente suggestivi e di una grandiosità estrema: l'universo stesso assume un aspetto diverso e tutta la natura pare rallegrarsi al nuovo avvento della libertà; a partire da poche note lievemente accennate dall'arpa, si ha un crescendo inarrestabile, che giunge al tripudio di coro, solisti e orchestra:

GUILLAUME

Tout change et grandit en ces lieux.

Quel air pur!

HEDWIGE

Quel jour radieux!

JEMMY

Au loin quel horizon immense!

MATHILDE

Oui, la nature sous nos yeux

Déroule sa magnificence.

GUILLAUME

À nos accents religieux,

Liberté, redescends des cieux,

Et que ton règne recommence!

TOUS

Liberté, redescends des cieux,

Et que ton règne recommence! (IV, s.u.).¹⁷³

Nella versione italiana, la gioia è molto più contenuta ed è indicibile. Questo accade sia perché la parola umana è inadeguata ad esprimere un tale eccesso, sia perché - nella realtà - la censura non lo permette:

GUGLIELMO

Tutto cangia, il ciel si abbellà,

L'aria è pura.

EDWIGE

Il dì raggianti.

JEMMY

La natura è lieta anch'ella.

ARNOLDO

E allo sguardo incerto, errante,

Tutto dolce e nuovo appar.

CORO

Quel contento che in me sento

Non può l'anima spiegar (III, s.u.).¹⁷⁴

¹⁷³ ÉTIENNE DE JOUY e HIPPOLYTE BIS, *Guillaume Tell*, <https://opera-guide.ch/operas/guillaume+tell/libretto/fr/>.

¹⁷⁴ CALISTO BASSI, *Guglielmo Tell*, <https://opera-guide.ch/operas/guillaume+tell/libretto/it/>.

Dieci anni dopo, a Napoli, *Il Reggente* non è nemmeno proponibile. Alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, Giuseppe Verdi deve combattere moltissimo con la censura partenopea e poi con quella romana per poter rappresentare *Un ballo in maschera*, che debutta infine al Teatro Apollo di Roma il 17 febbraio 1859. Scrivendo per il Teatro Regio di Torino, Cammarano deve essere cauto. La scelta del soggetto rivela già una buona dose di coraggio. Il modo in cui egli tratta l'intera vicenda mette in cattiva luce i congiurati. Essi, sin dalla prima scena in cui compaiono (I, 2), risultano cospiratori che agiscono nascostamente e intendono eliminare un sovrano che appare attento alle esigenze dei sudditi e molto apprezzato dal popolo e che in seguito confermerà di essere un personaggio dinamico, coraggioso e di saldi principi etici. Nel corso dell'intera opera le simpatie degli spettatori sono certamente per lui, mai per i suoi oppositori armati. Questo emerge anche nei libretti di Scribe e di Somma. Per quanto riguarda quest'ultimo, occorre tenere presente, però, che dopo il 1848 gli orientamenti dei liberali italiani sono nettamente cambiati: viste le sconfitte subite, essi per lo più rinunciano alle aspirazioni repubblicane e democratiche, auspicando una monarchia costituzionale. Lo stesso Verdi propende per questa prospettiva e *Un ballo in maschera* è del tutto coerente con tale posizione politica.

Cammarano, dopo aver messo in scena nei precedenti libretti degli eroi guelfi pronti a sacrificarsi in nome della patria, pare delineare nel *Reggente* un uomo di governo che - pur non essendo re - sa essere giusto, clemente e meritevole.

Il primo atto del libretto di Cammarano si chiude con una didascalia che sintetizza quella conclusiva del secondo atto di Scribe: «Il Reggente esce seguito dal popolo, che fra i trasporti della gioja manda all'aria i berretti» (I, XI). Ovvero: «Les matelots et les gens du peuple entourent Gustave; Dehorn, Warting et les autres conjurés sortent lentement et d'un air sombre au milieu des transports de joie, des chapeaux et bonnets jetés en l'air». (II, 4) In entrambi i casi, i congiurati non riescono nemmeno a tentare il colpo. Somma e Verdi non li fanno nemmeno provare, nella scena corrispondente, ed essi rimuginano sprezzantemente a parte: «Chiude al ferir la via / Questa servil genia, / Che sta lambendo l'idolo, / E che non sa il perchè» (I, XII).

Fedele d'Amico scrive: «Musicalmente il pezzo più notevole dell'atto è la scena con Amelia, che Auber tratta come pezzo chiuso, inserendo quasi tutti i tratti di recitativo su un'orchestra che mantiene saldamente la forma».¹⁷⁵ Budden, al riguardo, afferma: «Mercadante presenta l'intera scena come una cavatina in due tempi per l'eroina».¹⁷⁶

Dopo la prima, breve ma intensa scena della protagonista, ella riappare nella prima scena dell'atto successivo (il secondo nel libretto di Cammarano, il terzo in quello di Scribe). L'ambientazione è molto simile: «un site affreux et sauvage [...] c'est là qu'on suspend les suppliciés. A l'entour sont des rochers, des arbres verts très élevés, qui donnent à ce paysage une apparence lugubre; plusieurs parties en sont éclairées par la lune» (III, 1), «un luogo selvaggio [...]: in fondo ad una valle, formata da nude rocce, si vede il cimitero de' condannati all'estremo supplizio; vi serpeggia poco lungi il fiume: il cielo è coperto di spesse nubi, che mosse dal vento or mostrano, or nascondono la luna» (II, 1). È un luogo tipicamente romantico, dove la potenza della natura sfida l'animo umano, suscitando il fascino inquietante del sublime:

Vi sono luoghi che la maggior parte degli uomini ha evitato per millenni e di fronte ai quali ha provato paura e sgomento: le montagne, gli oceani, le foreste, i vulcani, i deserti. Inospitali, ostili, desolati, evocano la morte, umiliano con la loro vastità, minacciano con la loro potenza, ricordano a ognuno la sua passeggera e precaria esistenza nel mondo.

Eppure, dagli inizi del Settecento tali *loci horridi* cominciano a essere frequentati intenzionalmente e percepiti come “sublimi”, dotati di una più intensa e coinvolgente bellezza. Questa radicale inversione del gusto non ha

¹⁷⁵ FEDELE D'AMICO, “*Il ballo in maschera*” prima di Verdi, p. 1261.

¹⁷⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal “Trovatore” alla “Forza del destino”*, p. 416.

però una rilevanza esclusivamente estetica: implica un nuovo modo di forgiare e consolidare l'individualità grazie alla sfida lanciata alla grandezza e al predominio della natura.¹⁷⁷

La prova che Amelia deve affrontare pone in contrasto la sua parte razionale con quella più irrazionale; l'ambiente esterno costituisce il corrispettivo oggettivo della discesa agli inferi ch'ella deve compiere per poter giungere alla padronanza di sé: «Il sublime deve essere compreso entro l'orizzonte che gli fu proprio: quello di un'elevazione dell'umanità al di sopra di sé stessa».¹⁷⁸ L'elemento scenografico viene messo artisticamente in risalto nella rappresentazione parigina: «celebre rimase la scena del campo dei giustiziati al terz'atto».¹⁷⁹ Cammarano inserisce «paesaggi sublimi» in molti suoi libretti; in quest'occasione, la protagonista avanza sola, ma viene ben presto raggiunta dall'amato. Auber lascia in scena Amélie da sola piuttosto a lungo, assegnandole dapprima un recitativo, poi un cantabile. Mercadante le assegna un breve recitativo nella prima versione dell'opera, quella rappresentata al Teatro Regio. Per l'esecuzione di Trieste, invece, il librettista e il compositore introducono modifiche e ampliano tale strofa. La ragione è contingente: «A Trieste Amelia era la Tadolini [...] e azzardiamo l'ipotesi che Mercadante aggiungesse la scena per non lasciare in quest'atto la Tadolini senza la sua aria; giacché nel quadro del campo scellerato, contrariamente all'Amelia di Auber e a quella di Verdi, l'Amelia di Mercadante non esordisce con un'aria ma con un brevissimo recitativo subito interrotto dall'arrivo del Reggente».¹⁸⁰ Nella prima versione prevale il senso di morte, controbilanciato da un'invocazione religiosa.

AMELIA

Giunsi... Qui tutto di spavento è pieno!...

Tutto!... Financo il sordo

Mutar de' passi miei! –

L'orrendo è quello

Asil di morte!... – O ciel, tu guida il mio

Pié vacillante (II, 1).

Il sopraggiungere del Reggente cambia nettamente la situazione. Egli avanza intrepido e trasmette sicurezza. Riconoscendolo, Amelia sussulta e, nel suo animo sconvolto, il senso di colpa prevale sulla sorpresa. All'immediata euforia ed irruenza di lui, lei contrappone un atteggiamento difensivo e distaccato; poi racconta delle nozze impostele contro la sua volontà dal padre morente. Anche questa è una situazione frequente nei libretti di Cammarano, che decide quindi di non seguire alla lettera il testo di Scribe.

REGGENTE

Non temer... Son io...

AMELIA

Chi veggio!...

REGGENTE

L'uom, che ad abborrir l'aita

Dell'inferno chiedesti...

Ed ei t'adora!...

AMELIA

Ah! taci...

Taci. Son io la sposa

D'un amico leal, che i giorni suoi

¹⁷⁷ REMO BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008, p. 7.

¹⁷⁸ BALDINE SAINT GIRONS, *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 19.

¹⁷⁹ FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, p. 1251.

¹⁸⁰ FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, p. 1315.

Per te darebbe!

REGGENTE

Ingrata donna!... e puoi

La fè tradita rammentarmi?

AMELIA

Ah! lungi

Eri dal suol natio... Morendo il padre,

Il padre a te nemico,

M'ingiunse il fatal nodo... e già la destra

Su me, che udiva repugnante a lui,

Stendea per maledirmi!... E vinta io fui (II, 1).

Questa rivelazione, non presente nei versi di Scribe, né in quelli di Somma, accentua la drammaticità della realtà esistenziale di Amelia. Introducendola, Cammarano mette in risalto la netta contrapposizione tra la forza della passione soffocata e l'opprimente senso del dovere, tra la sincera intenzione di rispettare gli impegni assunti e l'impellente impulso ad abbandonarsi ad un istante di gioia condivisa. In tale contesto, il librettista s'allontana dalla fonte francese per recuperare alcune strofe dal censurato *Poliuto* ed affidare ad Amelia le parole scritte precedentemente per Paolina nel momento del colloquio con Severo:

AMELIA

(Ei non vegga il pianto mio...

Le mie smanie non intenda...

Se invocar mi lice Iddio,

Da me stessa ei mi difenda.

Tutto, ah! tutto il primo ardore

Si ridesta nel mio core!...

Io son donna! donna alfine!

Può mancar la mia virtù!) (II, 1).

PAOLINA

(Ei non vegga il pianto mio,

Le mie smanie non intenda...

Se pietoso in ciel v'è un Dio,

Da me stessa mi difenda.

Tutto, ah! tutto il primo ardore

Si ridesta nel mio core...

Io son donna, ed ha pur troppo

Un confine la virtù!) (II, 2).

Come nel libretto di Scribe, anche in quello di Cammarano la protagonista confessa infine il suo amore e per un momento l'amato è tentato di rinunciare a tutto per abbandonarsi completamente alla passione.

AMELIA

Sì... t'amo ancor... (Subito.) Ma fuggimi...

REGGENTE

Oh gioia!...

AMELIA

Udisti? Va'...

REGGENTE

(Nella più viva estasi del piacer.)

M'ami! tu m'ami! e dirmelo

Dal labbro tuo l'udia!...

Felice io son!...

Quest'anima
Quanto sofferse oblia!
Rimorso ed amicizia
Più non intende il core!...
Tutto l'inebria il giubilo!...
Tutto il riempie amore!...
La tua parola, Amelia,
Il ciel dischiuse a me! (II, 1).

Amelia però resiste e di nuovo compaiono parole che già erano state di Paolina:

AMELIA
Quest'alma è troppo debole
In così rio cimento...
Fuggi... Nol sai che perdere
Mi puote un sol momento!
Ah! d'un rimorso orribile
Non far ch'io sparga il pianto!
Lasciami, o crudo, gemere,
Ma di dolor soltanto...
Pura, innocente lasciami
Spirar lontan da te (II, 1).

PAOLINA
Quest'alma è troppo debole
In così rio cimento!...
Fuggi... nol sai che perdere
Mi puote un sol momento?
Ah! d'un rimorso orribile
Non far ch'io sparga il pianto...
Lasciami, o crudo, gemere,
Ma di dolor soltanto...
Pura, innocente lasciami
Spirar lontan da te (II, 2).

Infine, Amelia avverte dei passi che s'avvicinano («Non odi un calpestio?»); il fulmineo sogno d'amore si dissolve e la realtà s'impone, tragica e comica allo stesso tempo. Chi giunge è il marito di lei, che sta rischiando la vita per salvare l'amico, che è già nel bersaglio dei congiurati appostati sulle vicine colline.

HAMILTON
É dunque vero;
Cieco d'amor, perigli
Giorni men tuoi che della patria! – É desto
Al par dell'amistà, l'odio!
REGGENTE

Che dici?

HAMILTON
Da' tuoi ferì nemici
Sei cinto!... Chiuso nel mantello, ad essi
Un congiurato io parvi: "Ah! sì lo vidi",
Alcun dicea, "presso una donna, in mezzo
A queste rupi". Si divider quindi,
Per assalirti d'ogn'intorno!

AMELIA

(Ah!)

HAMILTON

Pure

Uno scampo riman... Destro qual sei,
A nuoto varca il fiume, e l'altra sponda
Salvo t'accolga.

REGGENTE

(Io salvo!

Ed ella?...)- No!... Giammai!
(Amelia fa un gesto di preghiera.)

AMELIA

(Sottovoce al Reggente, ma in tuono risoluto.)
Fuggi, o mi svelo!

REGGENTE

Ah! taci...

AMELIA

E mi vedrai,

Da' colpi suoi trafitta,
Innanzi a te spirar!

[...]

REGGENTE

Se vuoi ch'io fugga, d'Edimburgo, giura,
Trarla fino alle mura,
Senza parlarle, senza
Investigar chi sia! Per la tua vita
Giuralo a me!

HAMILTON

Lo giuro

Per l'amistà! (II, 2).

Il testo italiano ritorna simile alla fonte francese, ma più sintetico. Una piccola differenza consiste nel fatto che Ankastrom indica come unica via di salvezza un sentiero nascosto, mentre Hamilton suggerisce al Reggente di attraversare a nuoto il fiume. Quest'ultima, strana soluzione era stata introdotta da Cammarano anche nell'*Assedio di Calais*: «Aurelio datosi velocemente alla fuga, ed essendogli impedito d'accostarsi alle mura, si precipita fra l'onde, salvandosi a nuoto» (I, 1). Inoltre, il tema dell'amicizia, caro a Cammarano, viene posto particolarmente in evidenza: Ankastrom giura in nome del re, Hamilton in nome dell'amicizia.

ANKASTROM

Vous, sire ! dans ces lieux ! vous, auprès d'une femme !
Il est donc vrai, c'est pour un rendez-vous
Que vous risquez des jours que le pays réclame,
Des jours qui nous sont chers à tous !
Et moi qui, par devoir, sur vous veille sans cesse,
J'apprends que de Stockholm seul vous êtes sorti,
Et vers ces lieux, dit-on...

GUSTAVE

Pourquoi m'avoir suivi?

ANKASTROM

Je ne suis pas le seul; la haine vengeresse
Veille aussi bien que l'amitié !

[...]

ANKASTROM, montrant à droite un sentier parmi les rochers.
Mais vous pouvez encor par cette seule issue,
(Lui donnant son manteau.)
Sous ce déguisement échapper à leur vue.

[...]
 AMÉLIE
 Partez ! au nom du ciel !
 [...]
 GUSTAVE
 Moi, jamais ! plutôt perdre la vie
 Que de t'abandonner !
 [...]
 AMÉLIE
 Eh bien ! puisque pour vous la crainte ne peut naître,
 Pour moi, du moins, tremblez ! oui, soudain à ses yeux
 Je déchire ce voile, et me fais reconnaître
 Si vous ne partez pas !
 [...]
 GUSTAVE
 Ankastrom ! écoute-moi !
 Je connais dès long-temps ton amour pour ton roi,
 Ta loyauté, ta foi dans tes serments.
 ANKASTROM
 Ah ! Sire !...

GUSTAVE
 Aux portes de Stockholm jure de la conduire !
 ANKASTROM
 Je le promets !
 GUSTAVE
 Sans lui rien dire,
 Sans chercher même à deviner ses traits.
 ANKASTROM
 Je le promets !
 Et qu'à l'instant même j'expire,
 Si j'y manquais !
 GUSTAVE
 Tu le jures à moi
 Sur la vie et l'honneur !
 ANKASTROM
 Mieux encor ! par mon roi ! (III, 3).

È interessante notare l'insistente ricorrere del tema del mascheramento nel corso della vicenda. Sebbene il titolo dell'opera sia *Gustave III ou le bal masqué*, non solo nel ballo, ma dall'inizio alla fine s'assiste al velarsi e disvelarsi dei vari personaggi. Nel primo atto è Gustave che lancia l'idea: «Aujourd'hui, sous un déguisement, / Rendons-nous tous chez la devineresse» (I, 3); poco dopo lui e i invitati s'incontrano dalla maga travestiti. Nella notte, Amélie si reca sul monte coperta da un velo che cela il suo viso fino all'arrivo dei congiurati; nello stesso luogo, suo marito riesce ad arrivare perché, avvolto in un mantello, viene scambiato dai cospiratori per un loro complice; in seguito, egli permette a Gustave di fuggire donandogli lo stesso mantello; infine, quando un colpo di vento e un brusco movimento sollevano il velo di Amélie, tutti pensano d'avere scoperto la verità dell'adulterio, ma propriamente non è questa la verità. Il ballo in maschera che si svolge nell'ultimo atto è solo l'ultimo momento in cui tutti si nascondono dietro una maschera; in effetti, la dissimulazione nei rapporti umani è costante e la percezione della precarietà dell'identità personale e dell'inevitabilità degli scambi di ruolo permea tutta l'opera, rendendola di grande modernità, più novecentesca che ottocentesca.

Il secondo atto è il più breve del libretto di Cammarano ed è suddiviso in sole tre scene. La terza segna l'inizio della parabola discendente nella quale prevale il risentimento di Hamilton che, da amico

devoto, diventa un marito prepotente, geloso e vendicativo; egli invita i cospiratori a casa sua per l'indomani e loro, che hanno capito la situazione, accettano. Da questo momento, i rapporti tra i vari personaggi cambiano e soprattutto si trasformano gli equilibri nelle alleanze. Avendo ambientato l'azione in Scozia, Cammarano escogita come parola d'ordine dei congiurati: «Maria Stuarda, e Scozia!» e poiché è in corso un tentativo di regicidio, il nome della regina giustiziata è estremamente pertinente. Il testo di Scribe è meno sintetico, ma sostanzialmente simile a quello di Cammarano. L'atto si conclude con Amelia che implora la protezione divina per salvare non la sua vita, ma quella del Reggente, diventato l'obiettivo dell'odio congiunto di Hamilton, Howe, Kilkardy e di tutti coloro che le sono accanto in quel funereo luogo.

HOWE

(Omai suonata è l'ora!)

(A questo grido i Congiurati scendono rapidamente.)

KILKARDY

Mora l'indegno!... (II, 3)

[...]

HAMILTON

(Qual rifulse baleno tremendo!...

Qual pugnale mi scese nel cor!...

Con la mia la sua vita io difendo,

Ei mi toglie l'onore... – l'onor!)

AMELIA

(No, d'istanti sì lunghi, sì crudi

Non è morte supplizio maggior!...

Dura terra, perché non ti schiudi,

E m'involi a cotanto rossor?)

HOWE

Una guancia si è tinta di foco!

(Guardando ora Hamilton, ora Amelia.)

KILKARDY, CORO

Tinta un'altra è d'estremo pallor!

Amistà nel suo petto dà loco

Del tradito consorte al furor!

HAMILTON

È mestier che al nuovo giorno

Io vi parli.

HOWE, KILKARDY

Noi t'udremo.

HAMILTON (Andando ad Amelia.)

La promessa io ben rammento!

AMELIA

Deh!... (Amelia fa qualche passo, ma vacilla e s'arresta.)

HAMILTON

Mi segui... Udisti?...

AMELIA

(Ahimè!...)

HAMILTON

Guai chi scorda un giuramento!

Chi tradisce la sua fé!

HAMILTON, HOWE

Lo sguardo d'ognuno in cor mi discende!

KILKARDY, CORO

E scorge l'insulto che impresso vi sta! –

D'un sangue la brama qui tutti ne accende...

Quel sangue versato fra poco sarà!

AMELIA
(Del prode la vita difendi, Signore...
Invoco per esso l'eterna pietà...
La prece che intendi, è prece d'un core,
Che gelido in breve la morte farà!) (II, 3).

Anche Amélie intona un'analogia preghiera:

O Céleste justice !
Que ta loi me punisse !
Mais fais à tous les yeux
Que ce voile propice
Dérobe mon supplice
Et mes tourments affreux ! [...]
De honte et d'infamie
Je sens rougir mon front !
Grand Dieu ! prenez ma vie
Pour venger son affront» (III, 5).

Nell'opera di Scribe-Auber, questa scena alterna mestizia, furia ed ironia. Cammarano e Mercadante rendono invece più cupo e tragico questo momento. Al contrario, Somma e Verdi mettono in evidenza l'atteggiamento sarcastico e ridanciano dei cospiratori che cantano baldanzosi «Ve', se di notte qui colla sposa» (II, 5) su un ritmo di rondò e infine, quando le loro risate di scherno si sono allontanate, il coro canta «Ve', la tragedia mutò in commedia» (II, 5).

Il terzo atto del *Reggente* è composto da otto scene ed è diviso in due quadri, ciascuno dei quali corrisponde al quarto e al quinto atto del libretto di Scribe. Le prime quattro scene sono ambientate nel palazzo di Hamilton, le ultime in quello del Reggente.

All'aprirsi del sipario, Amelia è sdraiata su un sofà, svenuta. Mentre riprende coscienza, entra il marito e pronuncia la sua condanna a morte; ella cerca di dichiarare la sua innocenza, ma lui è dominato dall'ira e dalla gelosia e non l'ascolta. Allora lei prega di poter vedere per l'ultima volta il figlio e le sue accorate parole ricordano ad Hamilton che, uccidendo la moglie, il loro bambino rimane senza madre. Nel suo animo, il furore lascia momentaneamente spazio alla pietà: egli acconsente alla richiesta della moglie e decide di uccidere soltanto il Reggente. Scribe-Auber strutturano tutto questo in un duetto; Cammarano predispone i versi per un iniziale recitativo, seguito dall'aria di Amelia, alla quale segue quella di suo marito, che musicalmente sfocia nella conclusione a due del malinconico brano. Anche nel *Ballo in maschera* lo schema è affine, ma spicca l'aria del soprano «Morrò, ma prima in grazia» e, successivamente, quella del baritono: «Eri tu», «che è un'aggiunta portata da Verdi al testo di Scribe ma non è pura innovazione di Somma-Verdi, già si trova in Mercadante».¹⁸¹ Al riguardo, Budden afferma: «Fin qui Verdi ha seguito Auber quale fonte principale. Ora salda il suo debito maggiore verso Mercadante e Cammarano: un'aria baritonale al punto cruciale».¹⁸²

AMELIA
Pria che mi chiuda il gelido
Sonno di morte il ciglio,
Deh! riveder concedimi
L'ultima volta il figlio!
Lascia che al sangue mio
Dica l'eterno addio!...

¹⁸¹ FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, p. 1281.

¹⁸² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal "Trovatore" alla "Forza del destino"*, p. 436.

Pensa che in breve il misero
 Più madre non avrà!
 HAMILTON
 (A quale orrendo strazio
 È condannato un padre!... –
 Nega la man trafiggere...
 La sciagurata è madre!
 Arcano turbamento
 Io provo al suo lamento!
 Sugli occhi miei di lagrime
 Ha steso un vel pietà!) (III, 1).

La corrispettiva cavatina di Amélie è, al solito, più lunga e intrisa di dettagli affettuosi della madre al pensiero del figlio. Nella risposta del marito emerge un senso di pietà, anche se egli rinuncia poi agli ideali politici che erano stati il perno della sua esistenza precedente.

AMÉLIE
 Oui, de vous j'implore
 Un dernier bonheur:
 Que je presse encore
 Mon fils sur mon cœur !
 Mon fils ! Mon fils !...
 Que je jouisse encore
 De ses baisers chéris !
 Prête à quitter la terre,
 A mon heure dernière
 N'ôtez pas cet espoir !
 Qu'il ferme ma paupière;
 Qu'il sourie à sa mère
 Qu'il ne doit plus revoir !
 Oui, de vous j'implore
 Un dernier bonheur:
 Que je presse encore
 Mon fils sur mon cœur !
 [...]

ANKASTROM
 Oui, sa voix qui m'implore
 (Malgré moi j'en rougis),
 Sa voix émeut encore
 Tous mes sens attendris.
 Relève-toi, tu le verras.
 [...]
 Pour elle ma pitié réclame;
 Ce n'est point une faible femme
 Sur qui doit tomber mon courroux.
 Et pour me venger de son crime
 C'est une plus noble victime
 Qui doit expirer sous mes coups (IV, 1).

Nella scena successiva di Scribe i tre congiurati si presentano da Ankastrom ed accettano di collaborare con lui per eliminare Gustave. Poiché ognuno di loro vuole essere colui che sferra il colpo mortale, decidono di estrarre a sorte un nome ed invocano tutti il destino affinché li favorisca: «Destin qui favorises / Les nobles entreprises, / Ne m'abandonne pas ! / Toi qui sais mon offense, / Permits que la vengeance / Soit remise à mon bras !» (IV, 2). Cammarano rimanda quest'incontro e dedica invece una scena all'arrivo di un servo del Reggente, che consegna l'invito per il ballo che si terrà in

serata. Hamilton ribolle d'ira ed ordina alla moglie di parteciparvi. Lei intuisce i suoi propositi e ne soffre.

HAMILTON

Rivederlo tu potrai!

Ed io pur colà sarò! –

(Prorompe.)

Trema, trema!... in me lo sdegno

Quasi adegua il rio trascorso!...

Va, per ora io ti consegno

A te stessa, al tuo rimorso.

Non t'uccido, ma ti serbo

A supplizio ancor più acerbo;

Ma gl'istanti che vivrai

Tante morti fian per te!

AMELIA

Ah! crudele! intendo, intendo

Ove accenna il tuo furore!...

D'un sol guardo io veggo, io scendo

Negli abissi del tuo core!...

I destini aver nemici

Colpa è dunque agl'infelici?

Ah! Purtroppo in questa terra,

Più giustizia no, non v'è! (III, 2).

L'amaro sconforto di Amelia è lo stesso di altre eroine di Cammarano e, ancor prima, dell'Ermengarda manzoniana. Per tutte, l'estrema speranza è oltre la vita terrena.

La terza scena è interamente incentrata su Hamilton che, ritiratosi in una «stanza segreta, o gabinetto d'armi», è assalito da angosce e sospetti. Cammarano dimostra qui una profonda sensibilità umana, unita ad una notevole finezza psicologica.

HAMILTON

Muoia. – Su questa fronte

Il disonor stampò!... Muoia – Qual vita

A me stesso preparo!

Un'ombra insanguinata

Turberà le mie notti!... ed omicida

M'udirò chiamar da spaventose grida!...

Inorridisco! – E non potrei?... Che l'aura

Il detto non ascolti! E non potrei

A tutti ignoto, fra lontane balze,

Le mie vendette abbandonando a Dio,

Col figlio mio fuggir?...

(S'arresta ad un tratto.)

Col figlio... mio!...

(Il fremito convulso onde pronuncia queste parole, ed i suoi lineamenti sconvolti palesano quale orrido sospetto agita l'animo suo; egli si copre il volto con le mani tremanti, ed un sordo gemito fugge dal suo petto.)

Nuova ferita, cruda, profonda

Un rio sospetto in sen m'apri!...

Dell'atra notte che mi circonda

L'ultima stella impallidi! –

Ai neri eccessi d'ire tremende

Ah! non avea formato il cor!

M'astringe al sangue, crudel mi rende

Un'empia donna, un traditor! (III, 3).

Il corrispettivo della seconda scena di Scribe si trova nella quarta scena. Giungono Kilkardy ed Howe, s'accordano con Hamilton e procedono all'estrazione del nome, che qui avviene per mano di Howe, mentre nel testo francese è la stessa Amélie che, sopraggiunta casualmente, riceve dal marito l'ordine di scegliere un biglietto: «Je veux que la coupable elle-même choisisse / Le bras vengeur qui doit immoler son complice !» (IV, 3). Cammarano ha eliminato, invece, il coro dell'invocazione al destino (come accade anche nel *Ballo in maschera*) ed ha aggiunto una cabaletta di «impetuoso furore» per il baritono.

HAMILTON

Già scaglio il ferro vindice
In sen di quel perverso...
Lo veggio nella polvere
Tutto di sangue asperso...
Ecco già spira l'anima
Infida, maledetta...
Piacere della vendetta
Io già ti sento in me!
È giunta, è giunta, o perfido,
L'ora fatal per te (III, 4).

Le ultime quattro scene sono dedicate al ballo. Nell'opera di Scribe-Auber si tratta della parte più spettacolare e suggestiva. Nella tragedia lirica di Cammarano-Mercadante il finale si svolge in un'atmosfera diversa. Dapprima il coro inneggia alla festa: «Apra il varco all'esultanza / Ogni labbro ed ogni cor: / Nell'ebbrezza della danza / Fugge il tempo, e ride amor!» (III, 5). Poi arriva Oscar vestito da negromante: «Piazza, o maschere, al veggente, / Che del fato il vel squarciò, / Che ne' cori della gente / A sua voglia legger può» (III, 5); risulta piuttosto insolente con gli invitati e qualcuno osa togliergli la maschera e deriderlo. Subito dopo arriva il Reggente, si toglie lui stesso la maschera e si mostra «immerso in cupi pensieri».

REGGENTE

Qui tutto è gioja!... Un cor soltanto... il mio
È come tomba, ove il sorriso muore
D'ogni letizia – I dritti suoi riprenda
L'amistà che oltraggiai...
Ambasciator n'andrai,
O duca, sul Tamigi.
Ella ti seguirà... Debil mio core
Indarno gemi: lo comanda onore!
È forza, è forza estinguere
La fiamma rea, funesta...
L'ultima volta è questa,
Donna, ch'io penso a te!
Copia il passato agli uomini
Eterno vel d'oblio...
Spento per te son io!
Tu spenta sei per me! (III, 6).

Razionalmente egli ha deciso di rinunciare alla passione colpevole, di far trionfare l'amicizia e i principi di lealtà, rispetto, onore; ma è la realtà stessa che glielo impedisce, poiché il pugnale di Hamilton l'uccide. Tuttavia, le sue ultime parole rivolte all'amico testimoniano una virtù eroica: «Ella è pura... ed innocente / Come... un angelo... del ciel...! / [...] Io vi lascio eterno... addio... / E... perdono... all'uccisor...» (III, s.u.).

In conclusione, si riportano qui le considerazioni di Fedele d'Amico.

Mentre Verdi mantiene il ballo come sfondo all'azione [...], Auber lo tratta separatamente come *divertissement*, salvo un ritorno del ballo alla fine. In Mercadante, che scriveva per l'Italia, il ballo ha naturalmente un luogo incomparabilmente minore che nell'opera francese; tuttavia la sua separazione dall'azione è anche più netta che in Auber, perché la breve scena del protagonista solo, che in Auber e in Verdi precede la festa da ballo, è spostata *dopo* il ballo, e si svolge nella stessa sala, non in un'altra appartata. Il ballo subisce solo la brevissima interruzione di un recitativo, durante il quale Amelia chiede e apprende da Oscar il travestimento del Reggente [...] ma fa assolutamente corpo a sé, col risultato, tra l'altro, di liquidare ancora una volta la presenza di Oscar; il quale scherza fra le maschere, ma senza alcuna relazione coll'azione principale. [...] Il Reggente dice in un recitativo e cavatina la sua decisione di troncare con la moglie dell'amico e subito dopo incontra Amelia, a cui comunica d'aver disposto per la partenza di lei e del marito per Londra. Li raggiunge allora Hamilton, che lo pugnala. E qui nel libretto di Cammarano c'è un'anticipazione di quello di Somma, avvivata per di più da una trovata teatrale tutt'altro che spregevole. Come nell'opera di Verdi infatti, e diversamente da quella di Auber, il morente parla all'assassino assicurandolo dell'innocenza della moglie e mostrandogli il foglio del trasferimento; ma qui fingendo che l'assassino sia un altro, il che è possibile perché l'assassino è rimasto ignoto alla folla, accorsa solo a fatto compiuto, e il Reggente ha impedito a Hamilton di confessare. [...] Cammarano [...] aveva avuto un'idea davvero degna di Scribe. Ed è superfluo sottolineare certe somiglianze dei versi con quelli di Somma [...]. Anche il finale commento del coro «Ahi qual notte, quale orror!», è pressappoco quello di Somma [...]: «Notte, notte d'orror!».¹⁸³

Con l'attenzione rivolta a Verdi, ma con la consapevolezza dell'ampio orizzonte storico-musicale in cui le sue opere s'inseriscono, Fedele d'Amico conclude con un auspicio che, anche a distanza di sessant'anni è tuttora condivisibile riguardo al *Reggente*:

Nonostante il suo vivissimo ingegno musicale, Mercadante [...] compose un Gustavo III senza canzone del pescatore, senza risate, senza invito al ballo, senza ironie [...]. Non per questo *Il Reggente* è opera da guardare con sufficienza. Non solo la costante nobiltà della sua magistrale fattura musicale c'impone di rispettarla: *Il Reggente* contiene non poche bellezze autentiche; e ci aiuta a comprendere più di un aspetto di quel processo di maturazione storica, tuttora assai malnoto, che dall'opera seria di Rossini condusse a Verdi. Una sua riesumazione non è indispensabile, ma neanche sarebbe inopportuna.¹⁸⁴

5.7 *Il Vascello de Gama: un viaggio dalla storia alla pittura al teatro*

Il Vascello de Gama è la quinta opera di Cammarano-Mercadante ed è la meno nota. Ad oggi, non ne esiste alcuna registrazione, né integrale né di singole parti. Composta nel 1844, è stata presentata ai censori il 30 ottobre ed ha ottenuto l'approvazione il 15 novembre. Il 6 marzo 1845 ha debuttato al Teatro di San Carlo, è stata rappresentata soltanto otto volte, poi ha subito una drastica *damnatio memoriae*. I motivi di questa condanna all'oblio vanno cercati, probabilmente, in direzione del contesto politico-sociale, più che sul versante musicale. Il libretto è tratto dal dramma *Le naufrage de la Méduse* (1832) di Charles Desnoyers, che a sua volta s'ispira al quadro di Théodore Géricault *Scène de Naufrage*, esposto al Salon de Paris nel 1819, che rielabora artisticamente un evento realmente accaduto: nel giugno 1816 la fregata francese *Méduse* intraprende un viaggio diplomatico-militare che in pochi giorni termina con un tragico naufragio. Questa terribile vicenda ha un forte effetto sull'opinione pubblica, scatena un animato dibattito politico, cui fa seguito un'eccezionale eco sulla creatività di pittori, letterati, commediografi, musicisti e artisti negli anni successivi. Cammarano è molto audace nel proporre a Napoli un'opera che fa riferimento a tali avvenimenti e, per tutelarsi, cambia i tempi, i luoghi, il titolo e i nomi dei personaggi, delineando una trama

¹⁸³ FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, p. 1322.

¹⁸⁴ FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, p. 1328.

verosimile ma inventata. In questo modo, egli rende apparentemente innocuo lo spettacolo, ma di fatto ripropone una riflessione sulle ingiustizie, l'incompetenza e l'arroganza di chi detiene il potere ed impartisce ordini *ad libitum*. Dapprima i censori autorizzano la rappresentazione, ma successivamente la bloccano.

Nell'analisi che segue viene ricostruito a grandi linee il contesto storico in cui è avvenuto l'effettivo naufragio della *Méduse*; successivamente vengono delineate le principali caratteristiche della rielaborazione artistica dell'evento nel quadro di Géricault; infine l'attenzione si concentra sul libretto di Cammarano, messo a confronto con il dramma di Desnoyers e con altre opere poetiche e teatrali.

Il Congresso di Vienna (1814-1815) segna per tutta l'Europa l'inizio della Restaurazione. Le principali potenze europee cercano di cancellare i cambiamenti introdotti dalla Rivoluzione francese e dalle guerre napoleoniche e s'adoperano per ripristinare l'Ancien Régime. Per la Francia questo comporta l'esilio di Napoleone, il ritorno sul trono della monarchia borbonica con Luigi XVIII (fratello del decapitato Luigi XVI), il rientro in patria di molti membri della nobiltà fuggiti all'estero. Il Trattato di Parigi (1814) aveva stabilito che il Senegal - che era diventato colonia inglese durante le guerre napoleoniche - ritornasse un dominio francese. Fin dal Seicento questo stato africano era stato un nodo strategico nel commercio degli schiavi e ripetutamente l'Inghilterra e la Francia se l'erano conteso. Sebbene il Congresso di Vienna decreti ufficialmente l'abolizione della schiavitù, la tratta degli schiavi continua e, per verificare se l'Inghilterra sta rispettando gli accordi, il governo francese decide di inviare una spedizione in Senegal.

Vengono allestite quattro navi: *Méduse*, *Loire*, *Argus* e *Echo*; e viene nominato comandante Hugues Duroy de Chaumareys, un militare di nobili origini, fuoriuscito durante il periodo rivoluzionario. Nel giugno 1816 la spedizione parte da Rochefort ma, dopo quattordici giorni di navigazione, il 2 luglio 1816 la fregata *Méduse* - che si era distaccata dalle altre navi, aumentando la velocità - si incaglia su un banco di sabbia al largo della Mauritania. Vari tentativi di salvataggio permettono di mettere in salvo sulle scialuppe solo una parte dell'equipaggio (circa 250 persone), poi la nave affonda inesorabilmente. Per la ciurma e per le persone più povere rimane soltanto una zattera troppo piccola rispetto al carico. Il 17 luglio il battello *Argus* soccorre i sopravvissuti: delle 152 persone salite sulla zattera soltanto 15 riescono ad arrivare a casa. Tra questi vi è il medico Henry Savigny che, il 13 settembre, pubblica sul «*Journal des débats*» una relazione dettagliata dell'accaduto. La sua testimonianza provoca grande scalpore in Francia poiché egli racconta che, oltre ai gesti suicidi dovuti alla disperazione, tra i naufraghi si erano scatenati comportamenti violenti e cannibali.

L'opinione pubblica francese dà una lettura politica del caso. Gli avversari della monarchia borbonica condannano innanzitutto la nomina a comandante di Chaumareys che, poco esperto di navigazione, ha come unici "meriti" l'antica nobiltà e l'essere espatriato durante il periodo repubblicano-napoleonico. Inoltre, denunciano il trattamento ingiusto che tale comandante ha tenuto nei confronti delle persone più povere, lasciate in balia dell'oceano. I giornali dell'epoca alimentano il dibattito e il comandante viene sottoposto alla corte marziale. Nonostante la legge 22 agosto 1790 preveda la pena capitale per i capitani che non siano gli ultimi ad abbandonare la nave, Chaumareys ottiene una lieve condanna: viene cancellato dalla lista degli ufficiali, radiato dalla Marina, condannato a tre anni di prigione e al pagamento delle spese processuali. L'esito del processo aumenta l'indignazione di molti cittadini.

Il naufragio della Méduse inizia un lungo viaggio dalla dimensione storica a quella artistica, fino a diventare un'icona della modernità, quale è tuttora.

Nel 1816 Théodore Géricault è un pittore ventisettenne ancora alla ricerca di sé stesso e del proprio stile. Discendente di una famiglia facoltosa, ha studiato al Lycée Imperial, ha lavorato nell'atelier di Carle Vernet e poi di Pierre-Narcisse Guérin e ha completato la sua formazione presso l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il viaggio in Italia, che all'epoca è tipico di artisti,

letterati e aristocratici, gli permette di affinare le sue capacità artistiche: a Firenze studia intensamente Tiziano e Tintoretto, imitando magnificamente alcuni loro quadri; a Roma rimane incantato dagli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina.

Sensibile alle problematiche sociali e difensore dei ceti più deboli, appena rientra a Parigi nel 1817, decide di intervenire a suo modo nel clima surriscaldato del dibattito sul caso Chaumareys: immortalando l'evento in un grande quadro. Per oltre un anno si dedica all'ideazione e alla realizzazione della sua opera. Legge e rilegge gli articoli giornalistici e il resoconto del Dottor Savigny. Prende uno studio vicino all'ospedale di Parigi e studia dal vivo malati, moribondi e cadaveri. Realizza numerosi disegni di copie di pezzi anatomici (teste, braccia, piedi). Chiede ad alcuni amici di posare per lui e tra questi vi sono anche un ammalato di itterizia e il pittore Eugène Delacroix (l'uomo morto in primo piano sulla sinistra).

Nel 1819 il quadro viene esposto al Salon de Paris con il titolo generico di *Scène de Naufrage*, ma il pubblico e la critica lo collegano immediatamente al naufragio della *Méduse*. Come l'autore aveva previsto, le reazioni del pubblico e della critica sono contrastanti: è un'opera di forte impatto emotivo, elogiata entusiasticamente da alcuni e aspramente disprezzata da altri. Gli ammiratori esaltano l'audacia di rendere protagonisti della scena gli umili, coloro che l'aristocratico comandante Chaumareys aveva impietosamente condannato ad una straziante agonia. I detrattori accusano Géricault di aver messo in scena gli orrori più ripugnanti, trascurando il primo compito dell'arte: la ricerca della bellezza.

La struttura dell'opera è piramidale ed evoca un moto ascensionale. Osservando più attentamente, s'individuano tre piramidi: la prima è di cadaveri, la seconda si colloca tra la vita e la morte, la terza è protesa verso la vita e la speranza. Nell'insieme, l'immagine è sconvolgente, o per lo meno inquietante: alla base della tela, in primo piano, appaiono dei corpi seminudi, pallidi ed esangui, riversi su una zattera, lambiti dalle onde che stanno per trascinarli via; sulla sinistra, un uomo anziano seduto a terra trattiene con un braccio il cadavere di un giovane che pare scivolare verso l'acqua che gli scorre sui piedi; alle loro spalle, una vela incurvata dal vento si staglia tra nere nubi; alla stessa altezza, più verso destra, alcune persone vestite sollevano un braccio o sventolano drappi verso l'orizzonte, dove s'intravede un puntolino bianco che potrebbe essere una vela lontana. I corpi scultorei trasmettono un'angoscia di morte, ma alcune persone resistono e tra loro spicca un ragazzo dalla pelle scura, posto di schiena, che si erge più in alto di tutti. Questo giovane (del tutto realistico e il cui nome è Jean-Charles), posto al vertice della piramide umana e vitale, suscita lo sdegno di vari critici, che accusano l'autore di aver dato troppa importanza a una persona di colore e di essere quindi abolizionista. In effetti, Géricault ha più volte dimostrato nelle sue opere una grande sensibilità per le problematiche sociali. È possibile che, nella contesa tra l'impero coloniale francese e quello inglese, la sua simpatia vada ai nativi colonizzati e che il mulatto Jean-Charles rappresenti un omaggio agli schiavi di Haiti, che hanno combattuto per oltre dieci anni contro i Francesi durante la Rivoluzione Haitiana, iniziata nel 1791 e terminata nel 1804 con la dichiarazione d'indipendenza di Haiti. Anche l'uomo attempato che cerca di trattenere il giovane morto per evitare che il mare lo ingoi rappresenta un episodio realmente accaduto: un padre s'era imbarcato insieme al figlio e gli era sopravvissuto. Nel quadro, il volto del figlio ha i tratti del pittore Eugène Delacroix, che ha posato come modello e che in un diario confesserà: «Il me permit d'aller voir sa *Méduse* pendant qu'il l'exécutait dans un atelier bizarre qu'il avait près des Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive, qu'en sortant je revins toujours courant et comme fou jusqu'à la rue de la Planche que j'habitais alors».¹⁸⁵

¹⁸⁵ EUGÈNE DELACROIX, *Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres*, Paris, J. Claye, 1865, p. 61. Per ulteriori approfondimenti, si veda JONATHAN MILES, *The Wreck of the Medusa: the Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*, Washington, Atlantic Monthly Press, 2008.

Inizialmente Géricault pensa di rappresentare varie scene del naufragio, per riuscire a coglierne in successione le diverse fasi, senza trascurare gli episodi di disperazione, di follia e di cannibalismo. Molti disegni e studi preparatori lo testimoniano. Infine opta per un unico grande quadro che concentra in sé il passato, il presente e il futuro della catastrofe della *Méduse*. La morte è già passata tra i marinai e chissà quanti si sono già inabissati; un barlume di speranza, però, sopravvive.

Al termine dell'esposizione di Parigi la giuria assegna una medaglia d'oro al quadro, ma non lo seleziona per la collezione stabile del Louvre. Nel 1820 il dipinto viene esposto a Londra e nel 1821 a Dublino, raggiungendo uno straordinario successo. Nel 1824, poco dopo la morte dell'autore a soli 32 anni, è acquistato dal Museo del Louvre, dove è tuttora custodito. Gli echi di tale capolavoro sono moltissimi: in pittura ispira opere di Eugène Delacroix, di William Turner e altri. Nel 1832 il commediografo e direttore teatrale Charles Desnoyers pubblica il dramma *Le naufrage de la Méduse* e nel 1835 *La Traite des Noirs*, riscuotendo un discreto successo. Nel 1839 *Le naufrage de la Méduse* viene rappresentato per la prima volta a Parigi in una versione teatrale in cinque atti e nel 1841 va in scena al Teatro alla Scala di Milano in forma di balletto, strettamente fedele al testo originario, ma con l'azione che si svolge nel Siam. Sicuramente, Desnoyers si era accuratamente documentato prima di comporre il suo dramma, ma i soli dati storici non erano sufficienti per creare un'opera teatrale d'impatto sul pubblico. Occorreva integrarli con una storia d'amore appassionata, contrastata e possibilmente a lieto fine, in modo da compensare l'atrocità del naufragio. Tra i capolavori del teatro occidentale ve n'era uno che poteva fornire molti spunti: *The Tragoedy of Othello, The Moore of Venice* di Shakespeare, che era stata composta più di due secoli prima, era stata recitata «nella “Banqueting House del palazzo reale di Whitehall il 1° novembre 1604»¹⁸⁶ ed era stata tradotta successivamente in vari paesi europei, compresa la Francia. Desnoyers non dice d'essersi ispirato ad *Otello*, ma numerosi elementi rendono ragionevole tale ipotesi.

Innanzitutto, «Shakespeare attinse la trama direttamente dalla settima novella nella terza decade degli *Hecatommithi* di Giovan Battista Giraldis Cinzio (1504-1573) raccontata da tale Curzio alla brigata che ascolta storie il cui tema generico, nella decade in questione, è l'infedeltà di mariti e mogli».¹⁸⁷ Nel 1584 era apparsa una traduzione francese di quest'opera firmata dallo storiografo ed erudito Gabriel Chappuys. Il tema dell'infedeltà coniugale appare nel dramma di Desnoyers in una canzone dai toni ironici, inserita nel terzo atto:

PARISIEN

Il était un matelot

Qui partait pour le Congo.

CHOEUR

Il était etc.

PARISIEN

A terre il avait laissé

Son tendre objet (*bis*),

Margot, Margot, femme adorée:

Et vous allez voir comment

Le bien vient en naviguant.

CHOEUR

Et vous allez voir, etc.

PARISIEN

Le jour qu'à la voile il mit,

Faut-il partir? Qu'il lui dit...

¹⁸⁶ MASOLINO D'AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, in *Tutte le opere*, vol. I, *Le tragedie*, Milano, Bompiani, 2020, p. 1050.

¹⁸⁷ MASOLINO D'AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, p. 1046.

CHOEUR
 Le jour qu'à la voile, etc.
 PARISIEN
 Sans t' laisser à mon départ,
 Un p'tit moutard (*bis*).
 Qu'ait ma tournure et mon regard,
 Qui m'appelle à sa maman,
 Si j' trépasse en naviguant!
 CHOEUR
 Qui m'appelle, etc.
 PARISIEN
 Margot répond : Beau mat'lot,
 Pars bien vit' pour le Congo.
 CHOEUR
 Margot répond, etc.
 PARISIEN
 Va gagner l'or du Pérou:
 Adieu, bijou, (*bis*).
 Au retour tu s'ras mon époux,
 Tu s'ras l' père' de mes enfants.
 Le bien vient en naviguant.
 CHOEUR
 Tu s'ras l' père', etc.
 PARISIEN
 La belle attendit tro's ans,
 Il revint en lui disant :
 CHOEUR
 La belle, etc.
 PARISIEN
 Me revoilà, Margoton,
 Embrass'-moi donc (*bis*),
 Et plus de navigation.
 Car j' n'ai pas un sou vaillant.
 L' bien n' vient pas en naviguant.
 CHOEUR
 Car j' n'ai pas, etc.
 PARISIEN
 Mais réponds-moi donc, Margot...
 Qu'est-c'que c'est qu'ces deux marmots?
 CHOEUR
 Mais réponds-moi, etc.
 PARISIEN
 La belle lui dit : Pour ta part,
 A ton départ (*bis*),
 Tu ne voulais qu'un p'tit moutard :
 En v'là deux, mon cher amant ;
 Le bien vient en naviguant.
 CHOEUR
 En v'là deux, etc. (IV, 1).

L'*Otello* shakespeariano offre però stimoli ancora più importanti, poiché presenta alcune tematiche socio-politiche decisamente in sintonia con il dibattito sul naufragio della *Méduse*. Il 26 novembre 1792 era stato rappresentato per la prima volta a Parigi, al Théâtre de la République, l'adattamento teatrale *Othello, ou le More de Venise* di Jean-François Ducis (poeta, drammaturgo e membro dell'Académie française). Lo spettacolo, ripetuto anche negli anni successivi ma con il lieto fine, era stato messo in scena come omaggio alla Repubblica Francese nel suo primo anno di vita. La tragedia,

infatti, è ambientata nella Repubblica di Venezia ed ha come protagonista il «sans-culotte Othello, [...] bon et fier African»,¹⁸⁸ che garantisce la stabilità politica alla capitale della veneta laguna minacciata dagli ottomani, pur essendo lui stesso un «moro». La fiducia accordata ad Otello dai senatori veneziani rende l'opera un potente atto d'accusa contro i pregiudizi razziali e sociali, oltre che contro i favoritismi di casta: dinamiche determinanti nel naufragio della *Méduse*. Il dramma di Ducis mette in risalto l'elemento passionale e dà scarso rilievo alla truce personalità di Jago che, invece, emerge già nettamente nel capolavoro shakespeariano (soprattutto nel primo atto, negli interventi in cui egli descrive sé stesso) ed assumerà particolare risalto nell'omonima opera verdiana. La presentazione che il perfido Mathieu dà di sé stesso nel terzo atto assomiglia molto a quelle fornite dallo Jago di Shakespeare: l'egoismo, la falsità, lo spirito di vendetta, la volontà di rivalsa e il disprezzo di ogni principio morale sono alla base del modo di essere e d'agire di entrambi i personaggi.

Infatti, Jago afferma:

Were I the Moor I would not be Iago.
In following him I follow but myself;
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so for my peculiar end.
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In compliment extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at. I am not what I am (I, 1).

Analogamente, Mathieu esclama:

MATHIEU

Ah ! ah ! pauvres sois que les honnêtes gens ! en vérité, il y a trop peu de mérite à se jouer d'eux... Oui, c'est bien pour le lieutenant de la *Méduse* que cette jeune fille est conduite à bord ; mais ils ne savent pas que bientôt, tout à l'heure, ce lieutenant, ce sera moi... oui, moi, on me l'a promis ; moi, qui plus adroit et plus souple que tant d'autres, ai su me ployer aux exigences d'un nouveau règne et d'une nouvelle bannière... moi qui ai su profiter habilement des fautes de mon ennemi, des paroles séditeuses proférées par les siens et par lui le jour où l'on fêtait le bâtiment. Mon brave ennemi Pierre, ce jour-là vous avez occupé une place que j'avais désirée, moi... aujourd'hui, à moi cette place et votre fiancée... Ainsi je marche autravers de tout ce monde qui ne demanderait pas mieux que de s'aimer et de s'entendre... je marche avec bonheur, moi qui les déteste tous, et je les mets en guerre les uns contre les autres, officiers et soldats, bonapartistes et royalistes, profitant de tout, arrivant par le malheur et les querelles de tous à mon but et à ma fortune (III, 7).

Se le rivalità tra gli aspiranti capitani di una nave sono ovunque possibili, un soggetto come Jago, che rappresenta la malignità stessa, costituisce un elemento caratterizzante dell'opera shakespeariana e, verosimilmente, ad esso s'ispira Desnoyers.

Alcune ipotesi si possono formulare prendendo in considerazione i nomi dei personaggi. «La novella contiene la maggior parte degli elementi fondamentali della *pièce* [...] ma gli interventi di Shakespeare sul materiale sono importanti».¹⁸⁹ mentre in Giral di Cinzio i personaggi «sono indicati solo con le loro funzioni (l'«alfiero», il caporale) tranne Desdemona (veramente, Disdemona, con l'osservazione che si trattava di un nome sfortunato, in quanto in greco significante «infelice»,

¹⁸⁸ JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Lettres*, Paris, Paul Albert, 1879, p. LIV.

¹⁸⁹ MASOLINO D'AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, p. 1046.

“disgraziata”)),¹⁹⁰ nella tragedia inglese sono introdotti i nomi di tutti i personaggi e «questi nomi sono vagamente allusivi al destino di chi li porta nel caso di Cassio, che verrà “cassato”, *cashiered*, “degradato”, e soprattutto di Iago, come il santo spagnolo noto con l’appellativo di Matamoros, grande avversario degli invasori islamici».¹⁹¹

Desnoyers cambia i nomi dei personaggi principali e mantiene per lo più la caratteristica di *nomen-omen*. Otello, in quanto tale, scompare, ma il suo ruolo viene assunto in buona parte da Pierre. Di per sé il nome «Pierre» proviene dal greco Πέτρος (Petros), passato in latino come Petrus, e significa letteralmente «pietra», «roccia»; nel Nuovo Testamento è l’appellativo dato da Gesù (in Mt 16,13-20) all’apostolo Simone. Ha quindi una valenza fortemente positiva. «Desdemona», che etimologicamente proviene dal greco e significa «dal destino avverso», cioè «nata sotto maligna stella», come canta Otello nel finale dell’opera verdiana, nella storia d’amore a lieto fine creata da Desnoyers si chiama Marie, nome che proviene dal greco biblico Μαρία (María), la madre di Gesù. Poiché nel dramma il cambio di grado assume valenze positive per il rispettivo personaggio e per l’esito conclusivo della vicenda, il nome di Cassio diventa Arthur, che rimanda a re Artù, protagonista del ciclo bretone. «Jago», ovvero Matamoros, diventa Matteo (possibile francesizzazione di «Mata», del tutto confacente a chi ammazza ogni virtù ed ogni slancio generoso od onesto). «Emilia» è il secondo personaggio femminile della tragedia inglese ed è la moglie di Jago, solidale con Desdemona. Nel dramma la seconda donna è Geneviève, madre di Pierre, di Arthur e della figlia adottiva Marie, materna e protettiva con tutti. Il suo nome è di origine germanica e rimanda alla santa patrona di Parigi. Nella tragedia compare una terza donna, Bianca, innamorata di Cassio, che ha un ruolo marginale e che non è presente né nel *Naufrage de la Méduse* né nel *Vascello de Gama*.

Cammarano, che proviene da una famiglia di artisti teatrali ed è un lettore appassionato, poteva ignorare le opere del bardo inglese? Oltretutto, il 4 dicembre 1816 aveva debuttato al Teatro del Fondo *Otello ossia Il moro di Venezia*, dramma tragico composto da Gioachino Rossini su libretto di Francesco Maria Berio di Salsa. Quest’opera (la seconda creata da Rossini per Napoli) ha un grande successo e negli anni successivi viene riproposta non solo al Teatro di San Carlo, ma anche in molti teatri europei, fino a quando è sostituita nei gusti del pubblico dall’*Otello* di Boito-Verdi, che trionfa clamorosamente al Teatro alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Il librettista rossiniano aveva scritto i suoi versi basandosi non sulla tragedia di Shakespeare, ma sull’adattamento teatrale *Othello, ou le More de Venise* di Jean-François Ducis.

È dunque ragionevole supporre che Cammarano sia consapevole dei riferimenti shakespeariani contenuti nell’opera di Desnoyers e che, nel trarne un libretto, anche lui cambi i nomi, riadattandoli al nuovo contesto. Innanzitutto, trasforma «Pierre» in «Rodrigo», recuperando cioè il «Roderigo» presente nella tragedia inglese e corrispondente al giovane innamorato di Desdemona, da lei respinto e in seguito ingannato da Jago. «Marie» diventa «Rosalia», un nome proprio femminile molto diffuso nell’Italia meridionale, ricollegabile a Santa Rosalia e recante in sé la radice di «rosa», fiore per eccellenza. Cassio-Arthur si chiama Fausto, che in latino significa favorevole, felice, fortunato e quindi è il nome adatto a colui che, nel finale dell’opera, può realizzare il sogno di sposare Rosalia, che lo ricambia. Jago-Matamoros-Matheus nel libretto italiano diventa Bruno, che è una possibile traduzione di «moro». Infine, il secondo personaggio femminile del libretto è Amalia, ovvero «colei che ama», un nome che, poeticamente, è in consonanza con Emilia e che è di per sé adatto a colei che sembra il prototipo dell’amore materno. Oltre a ciò, l’epoca in cui Cammarano ambienta la vicenda (1565-1580) corrisponde agli anni cruciali della lotta tra l’Occidente e l’Impero Ottomano e,

¹⁹⁰ MASOLINO D’AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, pp. 1046-1047.

¹⁹¹ MASOLINO D’AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, p. 1047.

verosimilmente, anche al periodo in cui si svolge l'azione dell'*Otello* shakespeariano, che non riporta alcuna data, ma è ragionevole pensare che la vittoria di Otello sui Mori e la sua nomina a governatore di Cipro alludano alla battaglia di Lepanto (1571) e alla guerra di Cipro (1570-1573).

La prima rappresentazione del *Vascello de Gama* si svolge il 6 marzo 1845 al Teatro di San Carlo di Napoli. Il titolo dimostra un'attenta dissimulazione delle effettive origini, dato che la censura borbonica non avrebbe mai approvato un'opera di critica sociale e politica com'è *Le naufrage de la Méduse*. Il vascello è di per sé una nave da guerra a vela, la principale nave da battaglia delle marine militari nel XVII e XVIII secolo. Sebbene storicamente esistano vascelli noti con il loro nome proprio, non si riscontra traccia di alcun vascello nominato come l'opera di Mercadante. Vasco da Gama è un esploratore portoghese, il primo europeo che doppia il Capo di Buona Speranza e raggiunge Calcutta, cioè l'India, tracciando una nuova rotta delle spezie che permette di importare direttamente dall'Asia prodotti ricercati (pepe, noce moscata, chiodi di garofano...) a prezzi più contenuti, poiché elimina l'intermediazione di commercianti arabi, turchi, veneziani... Partito nel luglio 1497, Vasco da Gama sbarca a Calcutta nel maggio 1498 e rientra a Lisbona nel settembre 1499, dove viene accolto trionfalmente ed insignito del titolo di Ammiraglio dell'Oceano Indiano. Negli anni successivi ottiene altri titoli onorifici, tra cui quello di Vicerè delle Indie Orientali. È possibile che la trasformazione del nome «Vasco» in «vascello» sia un gioco linguistico (assonanza/paronomasia) scelto da Cammarano per attirarsi le simpatie del pubblico e, soprattutto, per non insospettire la censura con un'opera che, in realtà, è carica di rimandi artistici e politici molto audaci.

D'altra parte, nel 1843 va in scena a Dresda *L'Olandese Volante*, opera nota anche come *Il vascello fantasma*, composta da Richard Wagner a partire da un racconto di Heinrich Heine che recupera un'antica leggenda nordica: secondo il folclore nordeuropeo, l'Olandese Volante è un vascello fantasma che, a causa di una maledizione, è costretto a navigare ininterrottamente per l'eternità; pur essendo visibile ai marinai in distanza e avvolto in una nebbia e in una luce spettrali, è simbolo di disgrazia e chi lo vede è destinato a rapida morte. L'opera di Wagner segna il punto di rottura con la tradizione operistica e presenta i tratti caratteristici della musica wagneriana (abolizione delle forme chiuse, melodia che procede senza interruzioni, Leitmotiv legati ai personaggi).

Cammarano è solito adattare i testi letterari di riferimento secondo le esigenze sceniche e teatrali, difendendo strenuamente la propria libertà creativa. I cinque atti della commedia teatrale di Desnoyers gli sembrano troppi per un'opera lirica e quindi struttura il suo libretto in un prologo e tre atti. Inoltre, cambia il luogo e il tempo degli avvenimenti. In apertura del dramma compare la didascalia: «Le premier acte se passe en 1809; le deuxieme acte, en 1814, et les suivants, en 1815 et 1816»¹⁹². Quindi, riassumendo, Géricault non specifica né il luogo né il tempo; Desnoyers esplicita l'epoca e soltanto nel corso della vicenda fa riferimento alle località: «en route pour le Sénégal» (III, 1) e «à cette heure la frégate n'est pas bien loin de toucher le banc de sable d'Arguin» (IV, 9); Cammarano indica il tempo e il luogo sin dall'inizio: il prologo presenta l'antefatto che si svolge in Portogallo nel 1565; l'intera vicenda accade 15 anni dopo, nel 1580, ed occupa i tre atti, ambientati in tre luoghi diversi: il primo atto a Coimbra (importante città commerciale e universitaria portoghese, nel medioevo capitale della nazione), il secondo e il terzo nell'Oceano Atlantico. Estremamente metodico, Cammarano dà un titolo ai singoli atti, così da delineare una struttura ben evidente: il prologo è intitolato *La nave africana*, il primo atto *L'imbarco*, il secondo atto *Il naufragio* e l'ultimo *La zattera*.

L'opera è quindi il resoconto di un viaggio per mare. Viaggio che termina male, cioè con un naufragio, ma l'opera si conclude con un lieto fine, ovvero con il ricongiungimento dei legami affettivi tra i personaggi principali. La dimensione intima, i legami genitoriali e passionali assumono

¹⁹² CHARLES DESNOYERS, *Le naufrage de la Méduse*, Paris, Barbré, 1864, p. 1.

un'importanza maggiore delle questioni politiche e sociali. Alcuni riferimenti alla fregata *Méduse* sono rimasti, ma del tutto privi di spunti critici e di polemica sociale. Poiché i Borboni, discendenti della casata Borbone di Spagna e di Francia, regnano a Napoli per un secolo e mezzo, dal 1700 al 1861, l'ambientazione dei fatti trasposta a quasi tre secoli prima permette a Cammarano di evitare la scure censoria e di accennare alla tematica religiosa che, come è emerso più volte in altri libretti, per lui è importante.

Nel Cinquecento la Spagna degli Asburgo vive il *Siglo de oro*: ha la supremazia politica sull'intera Europa, è una potenza commerciale mondiale, è all'apice del potere militare e culturale. Alleata della Chiesa, è impegnata in varie guerre a carattere religioso: contro i protestanti in Olanda, Danimarca e Fiandre, contro i musulmani che, nella fase di massima espansione dell'impero Ottomano, avanzano via mare e via terra nel tentativo di conquistare e convertire l'Europa.

Nel 1565 la flotta spagnola impedisce lo sbarco ottomano a Malta e nel 1571 una spedizione navale mista (Spagna, Genova, Venezia, Papato) vince la battaglia di Lepanto, ponendo fine definitivamente ai tentativi espansionistici ottomani. Nel 1580 il re Filippo II di Spagna, approfittando di una crisi dinastica in Portogallo, rivendica il trono vacante, invia le sue truppe guidate dal duca d'Alba e inizia l'Unione Iberica. Il Portogallo era diventato un impero nel 1415 e aveva conosciuto un periodo di splendore nel Quattrocento grazie ai viaggi di esplorazione e di conquista di grandi navigatori: il principe Enrico il Navigatore aveva esplorato la costa occidentale dell'Africa, Bartolomeo Diaz aveva doppiato il Capo di Buona Speranza, Vasco da Gama aveva raggiunto l'India via mare.

Inserita in questo contesto storico, la vicenda della *Méduse* assume tutt'altro valore del quadro di Géricault: non c'è alcuna critica dell'Ancien Régime e nessuna denuncia dell'assolutismo monarchico. Va sottolineato che già il dramma di Desnoyers aveva ridotto gli spunti critici rispetto alla drastica denuncia sociale espressa da *Scène de Naufrage*. Per esempio, sulla copertina di una edizione dell'opera teatrale del 1864 compare la riproduzione di un'incisione ritoccata del quadro di Géricault, nella quale Jean-Charles non c'è e, del resto, anche dal dramma egli è stato espunto. Cammarano, comprensibilmente, non allude nemmeno alla problematica della schiavitù, ma recupera invece quella dell'espansionismo musulmano, già presente nella tragedia di Shakespeare e di grande attualità nella seconda metà del Cinquecento.

Protagonista del *Vascello de Gama* è Rodrigo. Dapprima pilota marittimo, in seguito viene nominato luogotenente di vascello e infine è ingiustamente destituito da tale carica. Accanto a lui compaiono le due figure femminili dell'opera: Amalia, sua madre, e Rosalia, sua figlia adottiva. Rosalia è dolce e premurosa ed è un fulcro d'affetti. Allevata da Amalia come se fosse davvero sua figlia, le è affezionata come se fosse la sua vera madre. Marco, Bruno e Fausto (altri piloti in viaggio sulla stessa nave) vogliono bene alla ragazza ma con atteggiamenti diversi: Marco la rispetta e le è sinceramente amico, Bruno nutre sentimenti di vendetta da quando le si è dichiarato ed è stato rifiutato, Fausto ne è profondamente innamorato. Rodrigo è il personaggio che maggiormente si trasforma nel corso dell'opera. Dapprima è padre adottivo amorevole e protettivo, in seguito si rende conto di nutrire per la figliastra una passione esclusiva e totalizzante, ma rimane fedele ai principi morali e infine benedice la felicità di Amalia insieme a Fausto (che si rivelerà essere fratello di Rodrigo).

Altri personaggi sono: Gianni (marinaio e pilota imbarcatosi sul *Vascello de Gama*), un comandante portoghese, Guludda (comandante della nave moresca) ed infine un proscritto incatenato sulla nave moresca con accanto a sé una bambina che è sua figlia (ovvero Rosalia).

Il prologo (*La nave africana*) si svolge su una nave moresca che naviga lungo le coste del Portogallo. Incautamente, si è allontanata dalle altre navi con le quali navigava e rischia di essere attaccata dai Portoghesi. Questa caratteristica è presente sia nel dramma di Desnoyers, sia nell'effettiva vicenda storica ed è anche una delle cause del naufragio. Sulla nave è incatenato un prigioniero portoghese con accanto sua figlia bambina ed è appena stato catturato un uomo (Rodrigo) insieme ad un bambino

che è suo fratello. Quando si apre il sipario, Guludda - il comandante della nave - è riunito con i Mori e pronuncia la sentenza di morte per la supposta spia (Rodrigo). Come da consuetudine, la scena iniziale è corale.

GULUDDA e MORI

Se il nemico raggiunge il naviglio,
Se fuggir non potremo al periglio,
Quel ribaldo, da' nostri sorpreso,
Che spiava, e tradirne tentò,
Abbia morte, alle antenne sospeso,
Morte infame, qual ei provocò (Prologo, 1).

Poeticamente, si tratta di sei versi di decasillabi anapestici a rima baciata e alternata. I primi tre e il quinto sono parossitoni, il quarto e il sesto sono ossitoni. Lo schema delle rime è AABCBC. Nei primi due versi compare un'anafora; la sintassi mostra tante inversioni; il lessico è aulico e letterario (naviglio, periglio, ribaldo, qual, ei). La prima scena del dramma di Desnoyers, invece, allude ad un dato storico (l'alternarsi di Francia e Gran Bretagna nel controllo del territorio del Senegal) e rivela un certo orgoglio nazionalistico nell'autore, che fa pronunciare al capitano della nave le seguenti parole: «Faites arborer le pavillon français à la place de celui de la Grande-Bretagne; c'est une humiliation qu'il nous faut subir pour échapper aux suites funestes que peut entraîner une imprudence» (I, 1). La spia è presente anche nel dramma ed ha con sé un bambino di cinque anni: la differenza consiste nella nazionalità, poiché si tratta di un francese salito a bordo della nave inglese: «cet espion français qu'on a saisi se dirigeant sur les vaisseaux de guerre qui nous menacent de toutes parts [...]. On a pris avec lui un jeune enfant à peine âgé de cinq années» (I, 2).

Tornando all'opera, non appena Guludda esce dalla stanza, riferisce a Rodrigo il suo destino e questi risponde eroicamente di aver agito in difesa della patria e di essere pronto a morire.

GULUDDA

A me rispondi,

E non mentir.

RODRIGO

Mentir! Sì vil m'estimi?

Odi, e che tal non son dirai tu stesso.

A questa nave appresso,

Qual io m'infinsi, pescator non venni,

Ad esplorarla io venni, ed opportuni

Segnali avea trasmessi

Quando sorpreso fui: l'onda che varchi

Meglio di te conosco; il tuo naviglio

Tal corso ha preso, che raggiunto in breve

Da' portoghesi fia. (In tuono di trionfo.)

MORI

Perfido!...

GULUDDA

Avrai

Premio condegno all'opra tua.

RODRIGO

Vedrai

Qual muore uom che servia

La sua patria, il suo re (Prologo, 2).

La struttura poetica è tipica del recitativo, con l'alternanza di endecasillabi e settenari sciolti, tutti parossitoni tranne l'ultimo che è ossitono. Le tematiche dell'amor di patria e dell'eroismo impavido

caratterizzano diversi protagonisti dei libretti di Cammarano e sono evidenti in Rodrigo sin dalle prime scene. Il lessico è ricercato e letterario (m'estimi, appresso, m'infinsi, naviglio, fia, condegno); con numerosi fenomeni di apocope (mentir, vil, tal, qual, uom, pescator, tal corso, da' portoghesi) e di caduta della consonante finale nei verbi all'imperfetto (avea, servia); la sintassi presenta moltissime anastrofi.

Guludda allude allora al bambino che era con lui e Rodrigo inorridisce tra sé all'idea che un innocente possa essere perseguitato: «Contro innocente pargolo ardirebbe / Quella tigre?» (Prologo, 2). Con questa metafora Cammarano pare riproporre i pregiudizi europei sulla ferocia dei musulmani: barbari e brutali senza limiti. A tale spietatezza Rodrigo contrappone l'etica degli affetti familiari e dell'amore cristiano, ricordando il momento in cui sua madre, vedendolo partire, gli aveva affidato il fanciullo nella speranza che lui potesse essere più prudente e meno coinvolto in situazioni pericolose.

RODRIGO

Oh mia

Tradita Madre!...

PROSCRITTO

Calmati...

RODRIGO

Lo pose

Tra le mie braccia la meschina, ed ora

Che a te l'affido, ella dicea, men presto

Ad incontrar perigli

Sarai!... Barbaro! i figli

Ambo le tolsi! (Prologo, 2).

L'accorato lamento commuove il proscritto, che propone a Rodrigo un patto di reciproco aiuto: se nell'imminente battaglia lui verrà ucciso, Rodrigo abbia cura di sua figlia, se invece i Mori uccideranno Rodrigo, sarà lui stesso ad accudire suo fratello. Rodrigo accetta e, a suggello della promessa, dona al portoghese un medaglione da consegnare al fratello (si tratta del riconoscimento al merito che il Re aveva inviato a suo padre per aver salvato due naufraghi e che suo padre gli aveva donato in punto di morte). Spari d'artiglieria annunciano l'inizio del conflitto. Dapprima i Mori poi i Portoghesi irrompono sulla nave e sono questi ultimi a trionfare. Nello scontro il proscritto viene colpito e buttato in mare da Bruno e anche il fratello di Rodrigo cade tra le onde insieme a lui. La bambina Amalia viene soccorsa da Marco e affidata a Rodrigo, che giura d'accoglierla con affetto paterno, mentre piange il proprio fratello creduto morto.

RODRIGO

È vero... è ver!...

Il dolor mi fea demente;

Oh promessa; oh mio dover!...

(Egli si volge alla bambina, i suoi occhi si riempiono di lagrime.)

Deh! mia virtù soccorrimi in questa orribil ora...

Ah sì per te di vivere

Avrò coraggio ancora.

O Re del firmamento,

Ascolta il giuramento:

(Ponendo la destra sul capo alla fanciulla)

Io protettor dell'orfana,

Io padre a lei sarò (Prologo, 5).

Tra la fine del prologo e l'inizio del primo atto, nel tempo della storia trascorrono quindici anni, sui quali non è data alcuna notizia. Narrativamente, quest'ampia ellisse è coerente con i nuovi canoni

romantici e con l'abbandono del principio aristotelico dell'unità di tempo e luogo. La didascalia posta in apertura del dramma di Desnoyers specifica che «la scène se passe en 1814 à Rochefort» e poi il dramma prosegue con riferimenti storico-politici:

JEAN

Quinze ans [...] nous étions à la fin de mil sept cent quatre-vingt-dix-neuf [...] et le brick anglais [...] avait arboré sur tous ses mâts le pavillon tricolore [...] J'te dis qu'il s'est passé quinze ans, c'est-à-dire qu'il s'est éclipsé une république et un empire; ce qui fait qu'à présent [...] nous v'là redevenus bel et bien le royaume de France et de Navarre, par la grâce de Dieu; ce qui fait encore qu'on va nous envoyer aujourd'hui à Rochefort des officiers tout nouveaux, tout frais fabriqués, à qui le pied trébuchera et qui auront le mal de mer à la première mise à la voile; ce qui fait enfin que je suis forcé, dans ton intérêt, de te défendre de parler tout haut de rien qui soit tricolore; ne perds pas ça de vue, blanc-bec, et tâche d'amarrer ta langue, si c'est possible, et si tu ne veux pas recevoir de tes nouveaux chefs une gratification de coups de pied dans ton gaillard d'arrière. [...] Les Anglais sont nos alliés, à ce qu'on dit, [...] Ah! mille sacrés tonnerres!... si j'osais parler politique; mais je ne l'ose pas. Je suis comme toi, Grainesel, j'ai peur des gratifications (II, 1).

Il tono ironico conclusivo e l'antifrasi della gratificazione a calci rendono leggera e scherzosa una critica politica decisa e mirata, che denuncia in modo talora diretto talaltra metaforico quanto era realmente accaduto nel 1816, nel periodo della Restaurazione, con il ritorno sul trono dei legittimi sovrani e con la nomina a comandante del nobile, ma incompetente, Hugues Duroy de Chaumareys. Nel libretto, invece, la prima parte (*L'imbarco*) si apre con i festeggiamenti per la partenza del vascello. I brindisi sono un elemento ricorrente nelle opere liriche e, d'altra parte, Cammarano conosce bene i pericoli insiti nella navigazione per mare: le tempeste, la pirateria, gli ammutinamenti... Dopo il brindisi al vascello tutti inneggiano «al prode Rodrigo».

CORO

Brindisi, brindisi al gran vascello
Dell'oceano signor novello. –
Per te la sorte non abbia oltraggi,
Il vento ognora ti sia fedel:
D'acque propizie a' tuoi viaggi,
A noi di vini sia largo il ciel.

MARCO

Brindisi, amici, al prode
Rodrigo io porto: del vascello un giorno
Ei condottier divenga;
E noi tornati al freno
De' nostri antichi re, guidi a novelle
Gloriose conquiste.

GIACOMO e CORO

Viva Rodrigo!

BRUNO

Ei viva! (I, 1).

Poeticamente, il coro è composto da sei versi di doppi quinari, con rime bacciate e alternate (AABCBC). I primi tre versi e il quinto sono parossitoni; il quarto e il sesto, ossitoni. I successivi interventi hanno la struttura tipica del recitativo, con l'alternanza di settenari ed endecasillabi sciolti. Il lessico è piuttosto ricercato, con latinismi e termini letterari: novello, largo (con il significato di prodigo, generoso), prode, condottier. La sintassi presenta frequenti inversioni; le principali figure retoriche sono due personificazioni (il vascello signore dell'oceano, il vento fedele) e una metafora (tornati al freno de' nostri antichi re). I versi finali sono costruiti a chiasmo («Viva Rodrigo! / Ei viva!»).

Nel seguito della scena, tra l'euforia generale degli uomini pronti a salpare, si presenta il primo personaggio femminile: Amalia. È una figura materna, che esprime subito la preoccupazione per il figlio Rodrigo, prossimo a partire, e il rimpianto per l'altro figlio, scomparso in mare quando era ancora bambino.

AMALIA

Un'altra volta dunque

Separarci dobbiam!

RODRIGO

L'impone, o madre,

Il dover mio.

AMALIA

Non obbliar che solo

A me tu resti, che il destin mi tolse

L'altro mio figlio!...

BRUNO

Volse

Il terzo lustro ch'ei perì, nè cessi

Dal rammentarlo ancor?

AMALIA

S'io lo potessi,

La tua presenza men farebbe, o crudo,

Risovvenir! (I, 1).

Nella seconda scena appare Rosalia, angosciata per l'addio, ma affettuosa:

ROSALIA (Correndo verso Amalia, e Rodrigo)

O madre mia!...

O mio fratel d'amore!...

AMALIA

Figlia!... (Abbracciandola)

ROSALIA

Qui... sul tuo cor.

(Ponendo un mazzettino di fiori sul petto di Rodrigo)

RODRIGO (Guatandola colla più viva passione)

(Povero core!)

ROSALIA

Esulta ognor quest'anima

Quando fra voi mi trovo!...

Ognor soavi palpiti

Di tenerezza io provo!...

(Ma un altro affetto ignoto

M'inspira un vago oggetto!...

Ah! quell'ignoto affetto

S'appella forse amor!)

RODRIGO

Qual dolce, arcano moto

Ella mi desta in cor!

GLI ALTRI

(Per lei pietoso moto

Si desta in ogni cor!) (I, 2).

Poeticamente, si tratta di tre quartine di settenari, per lo più parossitoni, ma con l'ultimo, il terzultimo e l'ultimo della seconda quartina ossitoni e in rima, mentre il primo e il terzo sono proparossitoni. Lo schema delle rime è ABCB DEEF DFDF, con paronomasia tra B e D. Al suo primo apparire in scena,

Rosalia mostra d'essere una giovane graziosa e garbata, che conserva tratti infantili e che è prossima alla sua prima esperienza d'innamoramento. Rodrigo manifesta già il cambiamento emotivo avvenuto in lui rispetto a quindici anni prima: il suo affetto sembra assumere tratti passionali e non più solo paterni. Il linguaggio permane ricercato e letterario; la sintassi presenta costanti inversioni; l'esordio di Rosalia è costruito a chiasmo («O madre mia! / O mio fratel»).

Nella scena successiva emerge che «l'ignoto affetto» di Rosalia non è rivolto a Rodrigo, ma a Fausto. Infatti, il segnale della partenza disperde il gruppo di invitati, Fausto rimane solo, Rosalia gli s'avvicina e, dopo un momento d'imbarazzo, entrambi si dichiarano il reciproco amore.

FAUSTO

I giorni miei

Son tutti una sciagura. – Quel pietoso
Che mi scampò da morte, e più di padre
Amo, e rispetto, m'apprende ch'io nacqui
Portoghese; bollente
Di gloria, trassi al patrio lido, e speme
Di veleggiar su quella nave io certa
Nudria, ma d'inesperta
Giovinezza notato,
Ch'io rimanga s'impon... L'onore ad altri!
A me l'inerzia, e questa ignobil spada...
Che forse in me rivolgerò!

ROSALIA

Deliri!

Sì vivo abborrimento
Provi a restar?

FAUSTO

Qui forza, ed alimento

Alle mie pene aggiunge un altro affetto,
Che più m'infiamma della gloria!... e ch'io
Debbo... ahi! crucio tremendo!
Chiuder nel petto, e soffogar gemendo!
Un destin... destin tiranno!
Mi persegue dalla cuna!...
La mia vita è lungo affanno,
Senza gioja, o speme alcuna!
Tu non sai che acerbo duolo,
È penar tacendo, e solo,
Quando un cor non havvi in terra
Che si dolga al tuo dolor!

ROSALIA

Sul mattino della vita,
Nell'età quand'uom più spera,
Hai tu l'anima vestita
Di tristezza così nera!
Qual pietade in sen m'hai desta
Il mio pianto manifesta...
Ah! non dir, non dire almeno
Che per te non gema un cor!

FAUSTO

Il tuo core? Oh qual baleno!...
(Come animato da una speranza.)
In te stesso, ahi! folle riedi...
Esso è d'altri!
(Ricadendo nella sua mestizia.)

ROSALIA
D'altri!...

FAUSTO
Appieno
Te felice ch'il possiedi!...

ROSALIA
Tu favelli?

FAUSTO
Ahimè! favello
Di Rodrigo, e ben lo sai!

ROSALIA
Io!...

FAUSTO
Non l'ami?

ROSALIA
Qual fratello.

FAUSTO
Qual consorte l'amerai.

ROSALIA
Ah! nol posso!
(Accompagnando la parola con un guardo, che rivela il suo cuore.)

FAUSTO
Che dicesti?...

ROSALIA
Io nol posso!

FAUSTO
Ciel!... Perchè?...

D'altro foco avvamperesti?...

Parla... parla...

ROSALIA
Sì... per te!...

FAUSTO
(Qual uomo tratto in delirio vivissimo di amore, e di giubilo.)
È di gioja il mio core inondato!...
D'una gioja che labbro non dice!...
Quell'accento mi rese felice!...
Quell'accento il mio fato cangiò!

ROSALIA
Sì dal giorno... dal giorno beato,
Ch'al mio sguardo s'offerse il tuo viso,
L'universo mi parve un sorriso,
Il mio cor da quel giorno t'amò! (I, 3).

Nel melodramma romantico il tenore ha spesso il ruolo dell'eroe sensibile ma infelice, audace ma perseguitato da un destino crudele. Fausto, al suo primo apparire in scena, si presenta tale. Il suo sfogo ha inizialmente i toni lamentosi adolescenziali che ben s'addicono ai modi talora infantili della donna amata. Le sue parole, però, sono poeticamente appassionate e conservano reminiscenze dei canti leopardiani, nella desolata constatazione dell'inesorabile infelicità della vita: «Forse in qual forma, in quale / Stato che sia, dentro covile o cuna, / E' funesto a chi nasce il dì natale».¹⁹³ Frequenti sono le figure retoriche: attribuire alla spada "l'ignobiltà" costituisce una metonimia; la disposizione incrociata dei termini onore-inerzia è un chiasmo, che di per sé ribadisce la contrapposizione tra la gloria concessa ad altri e l'interiore percezione di viltà; un altro chiasmo compare poco più avanti

¹⁹³ GIACOMO LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Canti*, Napoli, Saverio Starita, 1835, p. 113.

(«Non l'ami? - Qual fratello. / Qual consorte l'amerai»); per descrivere i turbamenti del proprio animo, Fausto utilizza diverse metafore (Bollente di gloria, altro affetto più m'infiama, chiuder nel petto...). A sua volta, Rosalia ricorre a varie espressioni metaforiche (Sul mattino della vita, l'anima vestita, tristezza così nera!...).

L'iniziale recitativo, metricamente condotto in un'alternanza di endecasillabi e settenari sciolti terminanti con due versi in rima baciata, s'anima nel duetto, costituito da due quartine di ottonari dall'esordio perentorio: «Un destin... destin tiranno!», al quale rispondono in perfetta simmetria le due quartine di Rosalia. Le rime creano ulteriori intrecci sonori: ABABCCDE, FGFGHHIE, con paronomasia tra D e G. I versi, in tutte quattro le strofe, sono parossitoni, tranne l'ultimo che è ossitono. Il duetto si conclude con due quartine di decasillabi anapestici con schema delle rime ABBC, ADDC. Sono presenti iterazioni in entrambi i primi versi (È di gioja/D'una gioja, dal giorno/dal giorno) e c'è un'anafora nel terzo e quarto verso cantati da Fausto. L'immagine del «cuore» inondato di gioia è una metonimia ed è metaforico l'uso del verbo inondare. Analogamente, «l'accento» che rende felice è una metonimia che scambia la concretezza fonica della voce con il significato delle parole. «L'universo che pare un sorriso» ha valore metaforico-iperbolico e, nella conclusione, il «cuore» che ama riprende la metonimia iniziale.

Il dialogo tra i due innamorati, però, non è rimasto segreto: Marco e Bruno, non visti, hanno ascoltato tutto e si preparano subito ad intervenire. Bruno medita un piano di vendetta, Marco si rivolge amichevolmente a Rosalia per metterla in guardia.

MARCO

Non perchè dalla morte
I tuoi giorni scampai, perchè d'affetto
Paterno io t'amo, lice a me, qual figlia
Rimproverarti. – Amore,
Segreto amor ti strugge!

ROSALIA

(Ah!...)

MARCO

La tua fiamma

Funesta esser potrebbe
A Rodrigo!

ROSALIA

Funesta!...

MARCO

Ei t'ama... ei pensa

Recarti all'ara un dì!

ROSALIA

Che parli?...

MARCO

E guai,

S'egli apprendere giammai
Potesse!... Ah! ne morrebbe!

ROSALIA

Ne morrebbe!

Il mio benefattor, quello cui deggio
Più della vita? ed io, spietata, ed io:
L'ucciderei!

MARCO

La mal destata fiamma

Spegner devi (I, 5).

Rosalia si rivolge a Marco per avere consigli su come comportarsi e lui le suggerisce di chiedere a Rodrigo di portarla con sé in viaggio. Lei ubbidisce, ma Rodrigo è irremovibile: «Ai venti infidi, all'onde / I giorni tuoi commettere / Io stesso, io, che giurai / Al padre, al ciel difenderli? / Giammai!» (I, 6). Il lungo recitativo si conclude con un duetto composto da due quartine per ogni personaggio, cantate con linee melodiche intrecciate e sovrapposte. I versi sono settenari, con il primo, il terzo e il quinto proparossitoni; il secondo, il quarto, il sesto e il settimo parossitoni; quello conclusivo ossitono. Lo schema delle rime è ABCB, DEEF. Strutturalmente, Rodrigo esordisce con una serie di esortazioni che creano un climax e che alternano puntini di sospensione e punti esclamativi per indicare la forte carica emotiva sottesa alle parole. L'iterazione dell'aulico «potria» accentua la nobiltà d'animo del personaggio e la solennità del momento. La risposta di Rosalia è caratterizzata da apostrofi, anastrofi, enumerazioni, metafore e si conclude con due imperativi altrettanto carichi di *pathos*.

RODRIGO

Cessa... mi lascia... involati...

Pietà d'un core infranto!

Un detto non aggiungere...

Nascondimi quel pianto...

Vincer potria quest'anima...

Esser potria fatale...

Alfin son'io mortale!...

Confini ha la virtù!

ROSALIA

La tua seguir concedimi

Lieta, o nemica stella...

M'avrai, qual più desideri

Figlia, consorte ancella...

Quest'alma, e nembi, e fulmini,

E venti, e mar disfida...

Sempre con te mi guida!...

Non mi lasciar mai più (I, 6).

Rodrigo s'allontana, Rosalia torna a consultarsi con Marco, Bruno interviene per suggerirle di partire di propria iniziativa. Lei scrive allora un biglietto di saluto per Amalia e Bruno se ne impossessa per mettere in atto la sua vendetta.

MARCO

Ebben?

ROSALIA

Commosso al pianto mio Rodrigo

Parea... ma trarmi seco

Gli vieta un giuro.

BRUNO

Un giuro

A te non vieta di seguirlo.

ROSALIA

E come

Potrei?...

MARCO

Lasciane tutto

A me l'incarco. Dell'antica moglie

Che parte meco, all'amorosa cura

Io t'affido.

BRUNO

Coraggio!

ROSALIA

Ah! brevi accenti

Ch'io scriva, concedete, alla diletta

Madre.

MARCO

Sì, Sì...

BRUNO

T'affretta...

[...]

La contrastata

Donzella, è mia Rodrigo! è mio quel grado

Che possedesti! Egli era

A me promesso... a me, che seppi il falso

Mescendo al ver, dall'imprudenza altrui

Un util trarre! Io fui

Ricusato, deriso... Io? La vendetta

È giunta alfin! (I, 7).

È interessante notare che Cammarano ha ricreato in Bruno il profilo del corrispettivo Mathieu delineato da Desnoyers, ma ridimensionandone la malvagità. Nell'opera Bruno appare un istigatore a delinquere ed un soggetto falso e subdolo, ma non dà presentazioni di sé stesso né esprime a parole la sua natura diabolica (sarà Boito ad attribuire a Jago il memorabile «Credo»).

Improvvisamente giunge il comandante insieme ad alcuni soldati ed ufficiali che consegnano a Fausto un foglio, invitandolo a leggerlo: Rodrigo è stato destituito e sostituito da Fausto. Quest'ordine giunge inesorabile, è il comando di chi detiene il potere e non è tenuto a dare spiegazioni. Mentre Amalia cerca di consolare il figlio, Bruno infierisce su di lui, consegnandogli il biglietto di Rosalia e convincendolo che la ragazza, innamorata di Fausto, s'accinge a partire con lui. Al colmo dell'ira e dello sdegno, Rodrigo decide di partire come nocchiero per potersi vendicare. Addolorato al pensiero della madre che teme di non rivedere mai più, si toglie la divisa da luogotenente per indossare l'umile vestito da marinaio del padre e stringe in mano la daga paterna con la quale intende uccidere Fausto. Il finale del primo atto è costituito da un animato duetto tra Rodrigo e Bruno, che accentua la dinamica di perversa manipolazione da parte di quest'ultimo sull'inconsapevole amico-rivale.

RODRIGO

Dolci affetti più non sento!...

Non ho madre!... non son figlio!...

A me stesso io fo spavento!...

Negro vel mi sta sul ciglio!...

Tutto a me rapia l'indegno!...

Non m'avanza che il mio sdegno!

Trucidar, squarciare a brami

Giuro il vile, il traditor.

BRUNO

O Rodrigo, il tempo affretta...

Nel destin confida, e parti...

Deggio, ah! deggio alla vendetta

Mio malgrado stimolarti!

T'ha quel perfido tradito!

Quell'infida t'ha schernito!

Giusta è l'ira, che divampa,

Sì tremenda nel tuo cor! (I, 9).

Poeticamente, anche queste quattro quartine sono di ottonari, con schema delle rime identico a quello precedentemente analizzato: ABABCCDE, FGFGHHIE, con paronomasia tra D e G. In tutte quattro le strofe i versi sono parossitoni, tranne l'ultimo delle seconde quartine che è ossitono. Letterario e ricercato il lessico, complessa la sintassi. Il confronto con il corrispettivo finale del terzo atto del dramma rivela che Cammarano ha inteso mettere maggiormente in evidenza la figura di Bruno, abile mentitore che tiene in pugno il valoroso ma ingenuo Rodrigo, mentre Desnoyers ha riservato maggiore visibilità al protagonista e ha dato spazio al lamento della madre Geneviève.

PIERRE

Loin de moi, loin de moi cet uniforme que j'ai couvert de quelque éclat, et qu'ils m'ont défendu de porter !... A moi, ma mère, à moi la veste de matelot que portait jadis Jacques le pilote, Jacques le pilote, mon père, qui m'a appris qu'à un homme de coeur il faut du sang pour laver une injure !

GENEVIÈVE

Du sang !

PIERRE

Oui, le sien ! le sien !... De tous mes insignes d'officier de marine, je ne garde que ce poignard !...

GENEVIÈVE

Ce poignard !

MATHIEU

Me voilà prêt... partons !

GENEVIÈVE

Ah ! mon fils... arrête, je t'en conjure... Pitié, pitié pour moi !

PIERRE

Ma mère !.

GENEVIÈVE

Il faut bien qu'une pauvre femme comme moi ne reste pas seule au monde [...] Pierre, oublie, il le faut, oublie une ingrate qui t'abandonne... après tout ce que tu as fait pour elle !... après que nous lui avons donné la place de ce pauvre Marcel !... après que tu lui as servi de père !

PIERRE

De père !... oui, vous avez raison, et c'est pour cela même que je veux, que je dois partir... Ce n'est plus un amant, un époux outragé, c'est un père... un père qui va demander compte à cet infâme de la séduction, du déshonneur de sa fille !

MATHIEU

Partons !... partons !

PIERRE

Adieu, adieu, ma mère !... Arthur, malheur à toi ! (III, 9).

Tra la prima e la seconda parte del libretto vi è uno stacco temporale: se di giorni o di settimane non è specificato. È notte e il vascello è in alto mare. Il cielo stellato suscita una forte nostalgia negli animi dei naviganti. Sebbene la seconda parte s'intitoli *Il naufragio*, essa si apre con un lirico notturno cantato dal coro dei marinai.

Seminato è il ciel di stelle,

Tace il vento, e posa il mar:

Non ha tema di procelle

Il marinar.

E perché la fronte mesta

Egli abbassa, e guarda il mar?

Che mai turba, che molesta

Il marinar?

Ah! Che ai figli, ed alla sposa,

Cui lontana tanto mar,

Volge l'alma desiosa

Il marinar!

E una lagrima d'amore
Dal suo ciglio cade in mar!
Chiude anch'ei nel petto un core
Il marinar! (II, 1).

Anche nel dramma è presente una canzone, (quella riportata sopra) che ha però toni ironici, dissacratori e popolareschi, molto distanti dalla delicatezza del notturno, che appare tendenzialmente leopardiano e liricamente romantico.

Dalle parole di alcuni personaggi si deduce che sono accaduti fatti importanti. Rodrigo si è imbarcato in incognito, contravvenendo agli ordini ufficiali e ha rischiato la vita per spegnere un inizio di incendio divampato alla carena della nave poco dopo la partenza. Come «gratificazione», Bruno lo ha catturato e incatenato. I marinai sono rimasti all'oscuro di tutto ciò. Marco, invece, è al corrente dei fatti, ne è molto dispiaciuto e chiede a Bruno perché abbia agito in modo così crudele. Costui mente, dicendo di aver agito per «sincera amistà»: poiché alcuni marinai avevano riconosciuto Rodrigo, minimizzando l'accaduto, lui gli ha evitato il castigo degli Spagnoli e gli ha salvato la vita. Marco gli crede e accetta di bere in nome della ritrovata amicizia. Bruno però gli offre un vino in cui ha versato un narcotico e l'altro cade a terra al secondo bicchiere, mentre lui gli sfilava dalla tasca la chiave della stanza dove è ospitata Rosalia e va da lei per costringerla a firmare un foglio che attesta le loro nozze. In tutta questa parte Bruno si dimostra molto simile a Jago. Non solo per l'indole malvagia, calcolatrice e manipolatrice, ma anche per la capacità di presentarsi per ciò che non è, per la straordinaria abilità di convincere tutti della sua generosità. L'aggettivo che Otello attribuisce più frequentemente a Jago è «onesto», dall'inizio alla fine della tragedia shakespeariana. Analogamente, Bruno agisce qui con premeditazione e la sua «parola serve a confondere e indurre in errore, invece che a chiarire e liberare».¹⁹⁴

Nel frattempo Fausto segnala al comandante spagnolo che la nave si è allontanata troppo dalle altre e rischia di incagliarsi su un basso fondale sabbioso. Il comandante lo zittisce, rimproverandolo di presunzione per aver osato opporsi alle sue decisioni, poi dà ordine di liberare i prigionieri e di prepararsi a un giorno di festa poiché l'indomani la nave varcherà l'equatore. A questo punto nel dramma di Desnoyers compare una parte allegra e scherzosa, con una parodia marinaresca del battesimo d'un giovane ed inesperto marinaio che viene preso in giro dagli altri, desiderosi di versargli un bicchiere d'acqua in testa per ridere e deriderlo. Nel libretto questa parte scompare, sostituita dalle meditazioni di Fausto che, ritenendo imminente il naufragio, dà voce alle sue inquietudini e poi «resta cogitabondo».

FAUSTO

Giorno
Di festa?... No, di lutto,
Di morti orrende! Ahi! tutto
Perirà forse l'equipaggio, e nullo
Fia che riporti questo sacro pegno
(Traendosi dal petto una medaglia)
A lui, che ne fregiava
Il mio collo infantil, quel dì che salvo
Me dall'onde traeva...
Dall'onde, in cui la figlia, ohimè! perdea!
(Resta cogitabondo)
— Qual fior, che solitario
Sorge in alpestri rive

¹⁹⁴ MASOLINO D'AMICO, *Nota introduttiva* a WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, p. 1054.

E a tutti ascoso vive
 La vita d'un sol dì,
 Brevi, ed oscuri passano
 I giorni miei così!
 Sparso di luce vivida
 Gloria un sentier m'offerse!...
 Di lieto amor s'aperse
 Alle speranze il cor...
 Ma un lampo fu la gloria!
 Un lampo fu l'amor!
 GLI UFFICIALI, DI DENTRO
 Ognor sia grande il nome ispano.
 Salute al duce! salute al re!
 FAUSTO
 Voci di gioja, mentre lontano
 Il fatal punto forse non è!
 Non rivedrò più mai
 Le mie native arene!...
 Lungi da te mio bene
 Il tuo fedel morrà!
 Ma tu il pensier sarai
 Dell'ora mia suprema...
 La mia parola estrema
 Il nome tuo sarà! (II, 3).

Poeticamente, si tratta dapprima di endecasillabi e settenari, tipici del recitativo; i versi sono liberi, ma con due rime baciata iniziali (la terza, propriamente, è un'assonanza) e le due canoniche finali. Seguono due sestine di settenari parossitoni con quarto e sesto verso ossitoni e con schema delle rime ABBCDC, EFGHGG. A queste s'aggiungono tre quartine così caratterizzate: la prima alterna un decasillabo parossitono e uno ossitono e ha rime alternate (ABAB); la seconda e la terza sono di settenari, con i primi tre versi parossitoni e l'ultimo ossitono, mentre lo schema delle rime è CDDE CFFE. L'aria di Fausto ha un carattere fortemente lirico. Sulla partitura, Mercadante ha apportato lievi modifiche: ha sostituito l'aggettivo «alpestre» con «campestre» e «ascoso» con «oscuro». Probabilmente, in questo modo ha voluto facilitare il cantante. Tuttavia, il testo originario appare più raffinato e si potrebbe aggiungere che il riferimento ai campi è più vicino alla sensibilità di chi vive nell'area di Napoli, mentre l'accento alle Alpi potrebbe alludere alle teorie del sublime e al cambio d'immagine che questa catena montuosa ha subito dalla seconda metà del Settecento fino a tutto l'Ottocento: non più luoghi aspri e ostili da evitare, ma tangibili manifestazioni dell'estrema potenza della natura, che suscita in chi l'osserva sia sentimenti d'orrore che d'attrazione, simboli d'una bellezza che ammalia e spaventa. La *Ricerca filosofica sull'origine delle idee del sublime e del bello* di Edmund Burke è del 1756; il quadro di William Turner *Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi* è del 1812; la poesia di Percy Bysshe Shelley *Mont Blanc* è del 1816; il *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich è del 1818. Per un poeta appassionato d'arte e curioso delle novità d'oltralpe come è Cammarano, è ragionevole supporre che l'aggettivo «alpestre» corrisponda ad una scelta ben motivata. D'altra parte, il rimpianto di Fausto per la terra natale reca reminiscenze petrarchesche (*Passa la nave mia colma d'oblio*) e foscoliane (*A Zacinto*). L'intero testo è costruito con un lessico e una sintassi molto raffinati, con numerosi latinismi e troncamenti, innumerevoli versi terminanti con il punto esclamativo o i puntini di sospensione; alla similitudine principale del fiore solitario, s'affiancano altre figure retoriche (la personificazione della gloria che apre il sentiero, le metafore del lampo). Poeticamente il testo è indicativo della perizia raggiunta dall'autore.

Ritornando alla vicenda, mentre Fausto invoca Rosalia, sente delle urla e riconosce la voce di lei che, inseguita da Bruno, chiede aiuto. Sopraggiunge anche Rodrigo e i tre si trovano inaspettatamente riuniti, mentre Bruno si rifugia furtivo nella stanza del comandante. Alla vista di Fausto, l'ira di Rodrigo è incontenibile: inizia ad insultarlo ed entrambi sono pronti a sfidarsi in duello. Rosalia si frappone tra loro, il frastuono attira gli ufficiali e il comandante che, vedendo i due uomini con la spada in mano, li condanna a morte. Fausto, allora, supplica i presenti affinché consegnino al Conte di Lerma il medaglione che gli era stato donato da chi gli aveva salvato la vita quando era bambino. Rodrigo scruta quel pegno e capisce di trovarsi davanti a suo fratello. È il momento dell'agnizione, intenso e commovente per tutti, ma è anche l'inizio di una suggestiva scena corale che conduce al finale della seconda parte. Violini e viole, clarini, fagotti, corni e timpani danno l'avvio a un adagio sul quale s'inserisce Rodrigo, accompagnato dai contrabbassi. A lui s'aggiungono gli altri personaggi e, infine, il coro dei marinai.

RODRIGO

Detti orribili, funesti
Una voce in cor mi grida!
Tu due volte l'uccidesti!
Tu due volte fratricida! –
Ah! respingi dal tuo petto...
Ah! discaccia un maledetto...
Del carnefice l'amplesso
Men crudel saria per te!

FAUSTO

Te non dei, la fera sorte
Incolpar tu dei soltanto...
Ah! s'io piango, è la tua morte,
Non la mia cagion del pianto...
Deh! fratel, moriamo almeno
L'un dell'altro avvinti al seno...
Stretti ancor nel santo amplesso
Del Signor voliamo a piè –
ROSALIA (Al Comandante.)
Sul mio labbro il cor gemente
Come il ciel, signor, t'invoca;
Come il ciel, tu pur clemente
Deh! quel cenno, deh! rinvoca...
Ah! me viva, no, giammai
Tanto scempio non vorrai...
Grazia... grazia... o qui m'uccidi
Qui... prostrata innanzi a te...

BRUNO

(Alta meta io vagheggiai:
Or m'è dato alfin toccarla!
Spargi invan di pianto i rai,
Qui rigor, pietà non parla.
I rivali, amica sorte,
Ambo spinse in braccio a morte!
Donna, ognun s'arrende al fato...
Ora il fato io son per te!) (II, 5).

Alcuni marinai annunciano che la nave rischia d'inabissarsi e la seconda parte si conclude con l'intero equipaggio che invoca il Signore.

TUTTO L'EQUIPAGGIO

Oh ciel!...

Ah! nella folgore, nel mar, ne' venti
Rugge di morte la cruda voce!...
Non fu mai guerra tra gli elementi
Orrida tanto, tanto feroce!
Ad ingojarne s'aprono i flutti!...
No, di salvezza scampo non v'ha!...
Perduti siamo!... spenti siam tutti!...
Dell'alme nostre, Signor, pietà!... (II, 6)

Poeticamente, le due quartine sono composte da doppi quinari a rime alternate: ABAB CDCD. Tutti i versi sono parossitoni tranne il secondo e il quarto della seconda strofa, che sono ossitoni. Nel primo verso c'è un'elencazione costruita a climax e culminante con una personificazione nel secondo verso, per sottolineare l'insieme di circostanze avverse (i vari elementi che assumono un aspetto ostile e che sembrano infierire ad una sola «voce»). Un chiasmo compare nel quarto verso. Il lessico è letterario, con latinismi; la sintassi è complessa e con molte anastrofi. L'ultimo verso, ripetuto più volte nella partitura, anticipa il finale dell'opera, ovvero lascia emergere una visione cristiana.

La terza parte (*La zattera*) è la più breve dell'intero libretto.

Al contrario di Géricault, Cammarano non enfatizza i tormenti degli ultimi uomini rimasti sulla zattera. Anzi, minimizza i danni del naufragio, poiché tutti i personaggi sono presenti. La didascalia iniziale definisce precisamente la scena, mentre il lamento corale dei sopravvissuti dà voce ai loro sentimenti e alle loro interiorità sconvolte.

Pochi naufraghi, scampati alla morte, son radunati sopra una grande zattera. Rodrigo, e Fausto stanno l'uno accanto dell'altro: Rosalia è giacente, con la testa appoggiata alle ginocchia di Marco: più in fondo presso un piccolo albero, sormontato da una vela, Bruno, e Gianni. Sul volto d'ognuno è dipinto il pallore, lividi ne sono i labbri, e spirano dagli sguardi la più cupa disperazione.

Or l'uno, or l'altro, con voci rotte, e lamentevoli.

O sposa diletta!... – O vecchio mio padre!... –

Miei poveri figli!... – Mia tenera madre!... –

Mai più rivederci... mai più... non dobbiamo!...

Nel libro de' fati sta scritto così!...

È morte ogn'istante che... ancora... viviamo!

O lor più felici... cui l'onda inghiotti!

ROSALIA

(Sollevando con pena la testa.)

Tre giorni, omai... tre giorni

Di sì crudo supplizio!... Un guardo, o Padre

Degl'infelici... un guardo

Di tua clemenza!

FAUSTO

É troppo a giunger tardo

Il punto estremo... deh! Signor l'affretta...

Pria che a tentar ne venga

Del suicidio il reo pensier (III, 1).

Le parole di Rosalia sono assai simili alle corrispettive di Marie, all'inizio del quinto atto. «Mon Dieu ! quatorze jours de cet épouvantable supplice !... nous sommes épuisés par la soif et la faim... nos âmes abattues ne trouvent même plus assez de force pour implorer votre clémence... On souffre et l'on se meurt ici... Un regard de pitié et de miséricorde, mon Dieu ! [...] Ah ! ce supplice est trop cruel...» (V, 1). Nel seguito, Marie sviene, Pierre la sorregge, ma è Arthur che la riporta in vita, fornendole la sua ultima razione di acqua. Il commento di Pierre anticipa il finale: «Ah ! Marie !... Il t'aimait plus que moi, lui !». Cammarano, invece, rende la sua eroina forte in virtù della fede: Rosalia

invoca Dio e prega; gli altri marinai s'uniscono alla sua preghiera, tranne Bruno che pare cadere in un delirio distruttivo e cerca di strappare i cordami per porre fine all'agonia. Fausto e Rodrigo cercano di fermarlo e, nella lotta corpo a corpo, Bruno cade in acqua e annega, trascinando Fausto con sé.

ROSALIA

Resta la prece ancora.

(Ella si pone in ginocchio: la di lei rassegnazione si trasfonde negli altri, che ne imitano l'esempio, tranne Bruno, il quale siede in fondo, con le braccia conserte, e gli occhi immobili.)

Ad implorarti... O Nume...

Abbiam vigore appena...

In tanto orror n'è lume

Speranza... non terrena...

Pietà Signor ti muova...

Cessi la dura prova...

Di questa... orribil vita

L'avanzo a noi si tolga

E tutti ne raccolga

Vita migliore in ciel!...

GLI ALTRI

Morte a soffrir ne aita

Sì lunga... sì crudel...

BRUNO

(Sorgendo impetuoso, e come tratto in delirio.)

Nulla dunque, nulla speme

Più di vita? Ebben, moriamo

D'un sol colpo, tutti insieme!...

ROSALIA

Ah!...

GLI ALTRI

Che parli!...

BRUNO

Distruggiamo

Un sostegno, che ne rende

Lunga, eterna l'agonia...

(Percotendo i cordami con la sua scure.) (III, 1).

In questi versi affiorano le tematiche più scottanti delle memorie pubblicate da Henry Savigny: gli impulsi suicidi e quelli distruttivi, i comportamenti violenti e irrazionali. Cammarano, però, accenna a queste atrocità con estrema discrezione, poi dà spazio al conforto della fede. Rosalia che prega nel momento di maggior pericolo ha come antecedenti diretti sia Ermengarda dell'*Adelchi* sia Lucia dei *Promessi Sposi*. E del resto Manzoni era stato il riferimento fondamentale di Cammarano nel suo giovanile dramma in prosa *Carlo Magno*. Anche la morte di Bruno, cioè del personaggio più negativo e immorale, si può interpretare come il trionfo del Bene sul Male.

Il seguito della vicenda è abbastanza simile nel dramma e nel libretto. Marco scorge una vela all'orizzonte, che dapprima scompare e poi s'avvicina. Fausto vien salvato per primo e dopo di lui tutti gli altri. Rodrigo benedice l'unione tra Rosalia e Fausto e i tre s'abbracciano. Nel dramma il riconoscimento del legame di fratellanza tra Pierre e Arthur avviene immediatamente prima della fine (quando appare il medaglione, dono del padre comune). Nel libretto, invece, questo è già avvenuto nella seconda parte. Inoltre, Cammarano introduce un voto a Dio compiuto da Rodrigo (di nuovo in stile manzoniano: come accade a Lucia nei *Promessi Sposi*). L'opera si chiude con un canto corale di devozione al Signore.

TUTTI, TRANNE RODRIGO, e ROSALIA

Noi siam risorti
Dalla tomba! (Cadendo ginocchioni.)
ROSALIA

Salvi! ed egli!...

RODRIGO
Non traveggo... Ciel pietoso!...
Nella barca... È desso! è quegli!...

ROSALIA
Tuo fratello?...

RODRIGO

Ed il tuo sposo.

ROSALIA
Sposo!... Come?...

RODRIGO

Io ne formava

Sacro voto nel mio cor,
Se da morte ne scampava
La potenza del Signor.

ROSALIA
Salvi tutti?... A stento il credo!...
Egli mio?... Celeste incanto!
Ah! non puote un cor soltanto
La mia gioja contener!
Dalla morte, a vita io riedo!
L'alma vola in un momento,
Da un abisso di tormento,
Ad un cielo di piacer!

FAUSTO

Rosalia!... (Balzando sulla zattera.)

RODRIGO

Fratel...

ROSALIA

Mia speme!...

FAUSTO

Un amplesso... tutti insieme...

TUTTI

Porge il cor, nol può l'accento,
Lodi, o Nume, al tuo poter (III, s.u.).

Concludendo, si può affermare che il *Vascello de Gama* testimonia la grande perizia nell'arte poetica raggiunta dal librettista. L'opera mette in scena un viaggio per mare, ma soprattutto segue la *navigatio vitae* dei personaggi. I riferimenti storici al naufragio della fregata Méduse vengono fortemente attenuati e spogliati di ogni accenno polemico. Le differenze di ceto sociale tra i vari soggetti coinvolti (dai comandanti alla ciurma, dagli ufficiali dell'esercito ai soldati) sembrano del tutto innocue e non provocano alcuna ribellione o rivendicazione politica. Storicamente, dal Cinquecento all'Ottocento, Francia, Inghilterra, Spagna e Portogallo creano immensi imperi coloniali. Cammarano non denuncia né enfatizza tale fenomeno: ne trae spunto per la messa in scena, ricostruendo situazioni verosimili e teatralmente efficaci. Per trasmettere agli spettatori l'immediata percezione delle vicissitudini del viaggio la scenografia è importantissima, ma nelle otto rappresentazioni dell'opera al Teatro di San Carlo si verificano problemi: le onde burrascose, i lampi, gli assalti armati, il naufragio della nave sono resi maldestramente e con goffaggine. Gli spettatori e i critici s'indignano e dopo quegli otto spettacoli l'opera non viene più rappresentata. Tuttavia, è improbabile che questa sia l'unica causa della *damnatio memoriae*. Centottant'anni dopo la prima rappresentazione sarebbe interessante - e civicamente doveroso - recuperare il *Vascello de Gama* e poterlo almeno conoscere musicalmente

poiché, anche se non dovesse raggiungere la genialità del capolavoro, certamente si tratta di un melodramma romantico significativo e ricco di rimandi storici, artistici e letterari.

5.8 Gli Orazi e i Curiazi: ardente amor di patria, ossia di gloria

All'inizio del 1846 Cammarano e Mercadante concordano di realizzare una nuova opera insieme: la tragedia lirica *Orazi e Curiazi*, che debutta al Teatro di San Carlo il 10 novembre 1846. Il librettista cesella minuziosamente i versi, creando un testo poetico elegante ed intenso.

It is certainly a fine libretto, well constructed and showing signs that Cammarano had lavished unusual care on it (the vocabulary is richer and more judiciously employed than in many of his texts), perhaps because with no other libretto being required of him during the first part of 1846 he was able to work without a feeling of pressure. There is no doubt it suited Mercadante's current style, since the composer had by that time lost sight of the good resolutions he had adopted at the time of his earlier tragic masterpieces such as *Il bravo* and *Il giuramento*. His serious operas had become static and grandiose, though his lighter ones, such as *Leonora* (Teatro Nuovo, Naples, 1844), remained popular over many years.

Cammarano was called onto the stage along with everyone else at the first performance, and *l'Omnibus* noted that even having studied the text with icy severity ('con freddezza e severità'), they found it perfect: beauty poetry, sublime thoughts which recalled the austere times of ancient Rome, the restrained and resolute conduct.¹⁹⁵

Sin dal debutto, l'opera ha uno straordinario successo e viene messa in scena in moltissimi teatri italiani ed europei per una ventina d'anni. Il felice esito delle rappresentazioni di Venezia e di Trieste è testimoniato dalle lettere inviate dal musicista ad alcuni amici:

Ieri sera prima rappresentazione degli *Orazj e Curiazj* in questo gran Teatro della Fenice - L'aspettativa era immensa e se devo giudicare dai giornali, e dimostrazioni di approvazione date dal pubblico, devo credere che fu soddisfatta ragionevolmente in tutto quello che poté sentire eseguito approssimativamente all'effetto da me immaginato per le tre principali voci.¹⁹⁶

Ieri sera si diedero per la prima volta sulle scene di questo gran Teatro (di Trieste) i nostri *Orazj e Curiazj*, ottenendo il più clamoroso successo che si possa dire - Il numerarti le interminabili chiamate che il Pubblico si compiacque di fare agli esecutori principali ed a me non è affare mio, ma soltanto ti dirò che la Gazzaniga fu ispirata nella parte di Camilla, superando di molto ogni aspettativa e che meritamente venne distinta con maggiori applausi, benché il Ferretti e Superchi ottenessero anco con giustizia la loro parte. [...] Se ugual sorte avessimo alla Scala ne sarei felice.¹⁹⁷

Ritornando un poco sull'esito de' *Curiazj ed Orazj* in Trieste, che la seconda e terza recita crebbe sino al fanatismo, da condurmi con le torce in processione sino a casa e non volere che partissi subito come avevo fissato.¹⁹⁸

Il soggetto dell'opera è tratto da Tito Livio (*Ab urbe condita*, I, 24). La vicenda è di per sé semplice: nei primi anni della monarchia romana, un conflitto oppone Roma ad Albalonga e, per stabilire quale delle due città debba avere il predominio sul territorio, il re Tullo Ostilio e il dittatore di Albalonga Mezio Fufezio decidono che a sfidarsi siano i tre fratelli romani Orazi contro i tre fratelli alban

¹⁹⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 105.

¹⁹⁶ Lettera n. 125 di Mercadante a Tomaso Persico del 6 settembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, p.243.

¹⁹⁷ Lettera n. 128 di Mercadante a Giovanni Ricordi del 7 novembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, pp. 247-248.

¹⁹⁸ Lettera n. 130 di Mercadante a Tomaso Persico del 16 novembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, p. 251.

Curiazi; il combattimento vede inizialmente in vantaggio i Curiazi, ma infine vince Orazio e Roma ottiene la supremazia politica; tuttavia, al rientro a casa trionfante, l'eroe si sente offeso dalle accuse di sua sorella che piange la morte del fidanzato Curiazio ed egli, indignato e impietoso, uccide anche lei; il popolo e il re s'interrogano su come punire tale crimine e infine impongono all'eroe il rito d'espiazione della trave sororia. Le implicazioni morali, penali e politiche di tali azioni sono molteplici e la vicenda degli Orazi e Curiazi entra nella leggenda e, nel corso dei secoli, viene reinterpretata da storici, giuristi, filosofi, letterati, drammaturghi e pittori. Indicativamente, si possono ricordare alcuni nomi: Dionigi di Alicarnasso, Cicerone, Quintiliano, Agostino, Dante, Petrarca, Machiavelli, Guicciardini, Pietro Aretino, Lope de Vega, Montaigne, Bodin, Helvétius ed anche Diderot e d'Alembert (che vi accennano più volte nell'*Encyclopédie*) e, tra i tanti pittori, Jacques Louis David.

Il testo di riferimento per Cammarano è la tragedia *Horace* di Corneille, pubblicata per la prima volta nel 1641 con un discreto successo di critica e una strepitosa accoglienza da parte del pubblico. All'epoca, Corneille era già famoso per il *Cid*, ma con la nuova tragedia dimostra una grande abilità di scrittura ed un'eccellente inventiva, poiché, pur rispettando gli avvenimenti narrati da Tito Livio, aggiunge un personaggio femminile: Sabina, sorella dei Curiazi e moglie di Orazio. In questo modo, i legami affettivi tra le due famiglie diventano più stretti e la problematica morale appare più pressante. Se il racconto di Livio dimostra che la maggiore forza dei due popoli consiste nel senso dello Stato, ovvero nel netto predominio che la dimensione pubblica ha su quella privata sia nell'animo dei tre Orazi che nei tre Curiazi, il dolore delle due donne rivendica l'ineliminabile legittimità della sfera affettiva. La narrazione di Livio coglie diversi aspetti della psicologia dei personaggi, sia individuali che collettivi, cioè sia dei singoli soggetti coinvolti che dei due popoli, ma i patimenti delle due donne innamorate amplificano la problematica relativa alla gestione degli affetti e alle responsabilità che un cittadino deve avere in ogni circostanza: diversamente, l'eccessiva dedizione al bene comune può comportare atroci sacrifici umani. Nel corso dei secoli, queste problematiche vengono trattate in prospettive diverse, più o meno favorevoli al culto dello stato messo in luce da Tito Livio. Cammarano non lascia testimonianze al riguardo, né vi accenna in una prefazione al libretto. Certamente, scegliendo tale soggetto per il palcoscenico partenopeo, compie un gesto coraggioso e di forte valenza civica. A sua volta, Mercadante valorizza il libretto con una musica appassionata e fortemente ispirata, coinvolgente e trascinante per gli spettatori. In questo modo egli ribadisce la sua sensibilità per le irrisolte questioni storico-civili risorgimentali ed esalta l'amor di patria, come già era accaduto nel 1826, quando aveva musicato *Caritea, Regina di Spagna*, su libretto di Paolo Pola. Per circa vent'anni quest'opera aveva ottenuto una calorosa accoglienza in molti teatri italiani, accendendo entusiasmi patriottici. Essa è incentrata sull'assedio di Toledo da parte del re del Portogallo, don Alfonso, dopo che la sua proposta di matrimonio alla regina spagnola è stata rifiutata; contemporaneamente, il campo di battaglia offre al nobile Diego, innamorato della regina e assassino pentito del suo precedente amante, la possibilità di conquistare l'amore della combattiva Caritea, di sconfiggere il rivale e di ristabilire la pace. Il libretto di Pola presenta molti versi che inneggiano alla lotta per la patria:

RODRIGO

Misera patria nostra,
chi mai ti salverà!
Propizio Dio, ti mostra,
abbi di noi pietà (I, 1).

CARITEA

Sotto alle mie bandiere
militerà il valor, ch'ove si pugna

pei santi lari e per le patrie mura
di novello vigor ci arma natura (I, 1).

DIEGO

Ti son vicino, amata patria: oh quanto
sul cor mi pesa il tuo periglio estremo! (I, 8).

DIEGO

Tuo figlio vedrai
col brando suo vindice
la patria salvar (II, 1).

CORO

A sì felice evento
esulti ogni bell'anima,
la patria in tal momento
felice appien sarà (II, s.u.).

Il connubio risorgimentale tra melodramma e patriottismo si riscontra in tutta l'opera, ma soprattutto nel coro dei guastatori:

CORO

Aspra del militar
bench'è la vita,
al lampo dell'acciar
gioia l'invita.
Chi per la gloria muor
vissuto è assai;
la fronda dell'allor
non langue mai.
Piuttosto che languir
per lunghi affanni
è meglio di morir
sul fior degli anni.
Chi muore e che non dà
di gloria un segno
alla futura età
di fama è indegno (I, 9).

Sintetizzato e ritoccato, questo brano diventa un inno patriottico:

Il passo più popolare dell'opera è il coro dei guastatori «Chi per la gloria muor», il quale, con un testo opportunamente modificato (l'incipit diviene «Chi per la patria muor / vissuto è assai»; e più avanti recita «Piuttosto che languir sotto i tiranni» anziché «per lunghi affanni») si trasforma in un inno risorgimentale. Il motivo facile e immediato, con i suoi ritmi marziali e i suoi squilli di tromba, diviene uno dei numerosi canti della rivoluzione italiana, ricavati da partiture di Rossini, Bellini, Verdi e altri. La leggenda racconta che venne intonato perfino dai fratelli Bandiera prima di essere fucilati, in Calabria, nel luglio 1844.¹⁹⁹

Un processo analogo avviene anche agli *Orazi* e i *Curiazi*.

Interestingly *Orazi e Curiazi* was caught up in the patriotic and revolutionary fervour of the late 1840s – according to the Roman journal *Pallado (sic)* when produced in Parma in February 1848, the words ‘Guriamo (*sic*) per la patria o vincer o morir’ emptied the theatre into the streets – the sort of situation we are apt to associate with the patriotic chorus of Verdi’s earlier operas.

¹⁹⁹ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 300.

These words are interesting: the Neapolitan libretto prints 'gloria' not 'patria'. As will be seen later, Cammarano's original text probably read 'patria' and the Neapolitan censors changed it to 'gloria'. Other similar expurgations can be found in this libretto.²⁰⁰

Prima di analizzare il libretto di Cammarano, è doveroso ricordare che sui palcoscenici italiani ed europei erano andate in scena pochi anni prima due opere quasi omonime: il 4 novembre 1795 aveva debuttato al Teatro di San Carlo *Gli Orazi* di Nicola Antonio Zingarelli su libretto di Carlo Sernicola e il 26 dicembre 1796, al Teatro La Fenice di Venezia, era andata in scena per la prima volta *Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa, su libretto di Antonio Simeone Sografi. Quest'ultima aveva come fonte originaria la stessa tragedia *Horace* di Corneille ed aveva ottenuto un grande successo.

Nel 1792 Domenico Cimarosa fece ritorno a Napoli, dopo alcuni anni trascorsi prima a Pietroburgo come Maestro di cappella di Caterina II e quindi a Vienna. All'inizio di quello stesso anno *Il matrimonio segreto* aveva riscosso un tale trionfo presso il pubblico viennese, che l'imperatore Leopoldo II ne aveva ordinato la ripetizione integrale nella stessa sera della prima rappresentazione. All'apice della fama, Cimarosa assunse l'incarico di Maestro della cappella reale di Napoli. Erano gli anni in cui l'Europa era sconvolta dagli eventi postrivoluzionari: nel 1796, proprio l'anno in cui l'esercito francese scriveva la parola fine alla gloriosa storia della Repubblica Serenissima, il Teatro La Fenice di Venezia commissionava una nuova opera a Cimarosa. Le virtù patriottiche della Roma pre-imperiale, che costituiscono il cardine della tragedia di Corneille, rappresentarono lo stimolo ideale per un compositore i cui sentimenti repubblicani gli avrebbero in seguito fatto conoscere addirittura l'onta del carcere. Il successo degli *Orazi* fu clamoroso: nel giro di sei anni, nella sola Venezia si contarono oltre 130 repliche e l'opera fu inserita nel cartellone di numerosissimi teatri per diversi decenni, fatto più unico che raro in un'epoca in cui il melodramma viveva quasi esclusivamente di nuove produzioni e il moderno concetto di repertorio praticamente non esisteva. Prediletta da Napoleone Bonaparte, per l'interpretazione che dava di Orazia Giuseppina Grassini, il celebre soprano che fu a lungo amante dell'imperatore, l'opera ebbe, certo anche per questo gradimento tanto altolocato, il rarissimo onore di una pubblicazione a stampa della partitura (Imbault, Parigi 1802).²⁰¹

Cimarosa, autorevole rappresentante della scuola musicale napoletana, è tuttora noto innanzitutto come autore di opere buffe e *Il matrimonio segreto* viene ancora messo in scena. Con *Gli Orazi e i Curiazi*, egli dimostra non solo di saper entusiasmare il pubblico con tematiche tragiche, ma anche di condividere gli ideali liberali che a fine Settecento cominciano a diffondersi. Inoltre, l'opera ha notevoli influssi sulla produzione melodrammatica dell'epoca:

L'impatto degli *Orazi e i Curiazi* sul mondo operistico fu enorme. Oltre all'insolita durata della sua permanenza nei cartelloni dei teatri, vanno considerati gli innumerevoli adattamenti dei quali l'opera fu oggetto (di particolare importanza quello veneziano del 1798, curato dal compositore Marcos António Portugal, le cui arie aggiunte divennero un cavallo di battaglia della Grassini), nonché la parodia che ne fece Francesco Gnecco, su libretto di Giulio Artusi, nell'opera comica *La prima prova dell'opera Gli Orazi e i Curiazi* (Venezia, 1803), in seguito ribattezzata *La prova di un'opera seria*. A questo successo non fu certamente estraneo il contesto storico postrivoluzionario, che non poteva che apprezzare gli ideali e le virtù della Roma antica.²⁰²

Come accadrà in seguito a Mercadante, anche Cimarosa dapprima trionfa in Europa e poi decide di tornare a Napoli. Tale rientro coincide con un'accentuazione dei temi neoclassici, ovvero con la ripresa di soggetti attinti dal mondo antico: *Penelope* (1794), *Attilio Regolo* (1797), *Achille all'assedio di Troia* (1797). Tra le opere degli ultimi anni di Cimarosa «*Le astuzie femminili* (1794), *Penelope* (1794) e *Gli Orazi e i Curiazi* (1796) restano tra i lavori più apprezzati. Quest'ultima, in particolare, evidenzia le convinzioni repubblicane del compositore».²⁰³ Più

²⁰⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 104.

²⁰¹ PIERO GELLI, *Dizionario dell'Opera 2019*, pp. 932-933.

²⁰² PIERO GELLI, *Dizionario dell'Opera 2019*, p. 933.

²⁰³ PIERO GELLI, *Dizionario dell'Opera 2019*, p. 1469.

precisamente, *Gli Orazi e i Curiazi* testimoniano un forte spirito patriottico: Orazio è disposto a sacrificare tutto allo stato, e proprio questa sua incrollabile determinazione lo rende astuto e vincente. Curiazio, invece, è animato dall'amore di patria, ma mostra sin dall'inizio una maggiore inclinazione a rispettare i legami affettivi ed amicali: durante la sfida, tale sensibilità umana lo rende più vulnerabile e, infine, perdente.

ORAZIO

Numi, se mai
supplice e riverente
per la gloria di Roma io vi pregai,
in sì tremendo istante,
per lei, per me, dinanzi a voi mi prostro:
fate, pietosi numi,
che possa in campo e in sì bel giorno anch'io
per la patria versar il sangue mio.
Se alla patria ognor donai
il sudor de' giorni miei,
fate ancor ch'io possa, o dèi,
in tal dì per lei pugnar (I, 7).

CURIAZIO

Puoi tu scordar i vincoli soavi
di natura, d'amore,
la sposa, il genitore,
i congiunti, gli amici!...

MARCO ORAZIO

E padre e sposa
e congiunti ed amici
più non vivon per me; gli affetti miei
tutti ha la patria e tutto io trovo in lei.

CURIAZIO

Fasto crudel d'una virtù tiranna.

MARCO ORAZIO

Che un cor d'amante e non d'eroe condanna.

CURIAZIO

Amo io pure la patria e l'onor mio.

MARCO ORAZIO

Ma roman tu non sei come son io.

CURIAZIO

Dunque?...

MARCO ORAZIO

A pugnar...

CURIAZIO

Almeno
in quest'ultimo istante
riconoscimi, e allora...

MARCO ORAZIO

Tu sei albano, io più non ti conosco.

CURIAZIO

Roman tu sei, ma ti conosco ancora (I, 12).

AUGURE

Gli dèi, gli dèi
forse sdegnan che voi, congiunti e amici,
per la patria dobbiate
con inumano esempio

oggi pagnar (II, 7).

CURIAZIO

Versar un caro sangue
si doveva in tal dì. Patria ed onore
chiedeano il bel cimento,
ma natura ed amore
l'alme tutte ingombrar d'alto spavento (II, 12).

CURIAZIO

e l'universo apprenda
dalla nostra costanza
che il patrio amor ogni altro affetto avanza... (III, 2)

Come si evince da questi versi, lo spirito patriottico e gli interrogativi etici animano i dialoghi tra i personaggi. Allo stesso tempo, il dissidio tra la sfera privata e quella pubblica assume toni drammatici e autenticamente vissuti. Cimarosa non subisce ritorsioni o limitazioni dalla censura borbonica in riferimento a quest'opera, ma viene incarcerato per un esplicito avvicinamento agli ambienti politico-culturali della Repubblica partenopea:

Sull'onda dei moti rivoluzionari francesi, nel 1799 nasce la Repubblica partenopea e i Borbone abbandonano Napoli. Anche Cimarosa, come Paisiello, rimane in città, anzi, compone un inno patriottico, su parole di Luigi Rossi, per accompagnare il rogo del vessillo reale. Quando la repubblica cade e l'esercito borbonico fa ritorno, Cimarosa è costretto a lasciare Napoli. Nel tentativo di riguadagnare il favore del re, scrive una cantata celebrativa ed encomiastica, ciononostante Ferdinando IV lo fa arrestare. Scampa il patibolo e viene rilasciato solo grazie all'intervento di amicizie influenti. Moralmente prostrato e ormai malato di cancro, nel 1800 si trasferisce a Venezia, dove inizia a comporre il dramma tragico *Artemisia*, ma la morte, sopraggiunta l'11 gennaio 1801, gli impedisce di completarlo.²⁰⁴

Proponendo al pubblico napoletano una nuova versione degli *Orazi e i Curiazi*, Cammarano e Mercadante compiono, quindi, una scelta coraggiosa e di indubbia valenza civica. La tematica trattata riguarda direttamente l'ambito pubblico: ci sono contrasti e rivalità tra due popoli confinanti e spesso con famiglie imparentate, è quasi una guerra fratricida; il tentativo di mediazione attuato dai due capi di governo mira a contenere i danni causati dall'uso delle armi. Le conseguenze che ne derivano sono morali, giuridiche e persino religiose, ma tutte nell'ambito di un contesto politico estremamente critico. Dante, che per Cammarano è una fonte d'ispirazione, cita la sfida fra i tre fratelli nel sesto canto del Paradiso, quello politico per antonomasia. Protagonista dell'intero canto è Giustiniano che, da grande imperatore, racconta le vicissitudini del «Sacrosanto segno» dell'aquila imperiale. Il suo lungo discorso ha, inizialmente, un carattere storico ed autobiografico, ma poi assume una prospettiva metastorica: gli eventi terreni seguono la volontà divina, ancor prima di quella umana. Di conseguenza, gli Orazi e i Curiazi sono strumenti della Provvidenza divina e la loro vicenda rappresenta il momento di passaggio della sede dell'impero da Albalonga a Roma. Né Giustiniano né Dante esprimono giudizi in merito ai loro comportamenti che, in tale prospettiva, risultano del tutto irrilevanti. «Tu sai ch'el fece in Alba sua dimora / per trecento anni e oltre, infino al fine / che i tre a' tre pagnar per lui ancora»²⁰⁵. Dante prende in considerazione lo scontro fratricida anche nel *Convivio* (IV, 4-5) e nel trattato *De Monarchia* (II, 9), ribadendo la visione provvidenzialistica: «E manifesto esser dee, questi eccellentissimi essere stati strumenti, colli quali procedette la divina provvidenza nello romano Imperio, dove più volte parve le braccia di Dio essere presenti. E non pose Iddio le mani

²⁰⁴ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 212.

²⁰⁵ *Par.*, III, 37-39.

proprie alla battaglia dove gli Albani colli Romani dal principio per lo capo del regno combattero, quando uno solo Romano nelle mani ebbe la franchigia di Roma?».²⁰⁶

Questa interpretazione, che peraltro è condivisa anche da Petrarca, come si legge nel libro *De viris illustribus* (III. *De Tullio Hostilio tertio Romanorum rege*), non è però quella che emerge dal libretto di Cammarano. Egli, che è profondamente religioso, ma anche uomo del suo tempo e poeta intriso di ideali romantico-risorgimentali, s'avvicina, piuttosto, al giudizio espresso da Agostino sugli Orazi e i Curiazi nel *De civitate Dei*: «humanior huius unius feminae, quam universi populi Romani, mihi fuisse videtur affectus»²⁰⁷ Il filosofo e Padre della Chiesa cattolica elogia la sorella di Orazio e ne apprezza l'atteggiamento pietoso: unico esempio di un lodevole affetto umano all'interno di un popolo dedito alla ricerca del potere terreno.

Le interpretazioni critiche che si sono avvicendate in epoche molto distanti tra loro, rivelano ciascuna una propria originalità, ma si muovono entro questi due estremi: da un lato l'apprezzamento della virile virtù d'Orazio e la conseguente condanna della femminile debolezza di sua sorella, dall'altro l'elogio dell'umanità di costei e quindi un implicito o esplicito biasimo dell'impetosa ferocia di lui. Questo dualismo si riscontra anche nella scelta dei titoli delle opere imperniate sugli Orazi e Curiazi. Corneille sceglie il nome del protagonista maschile come titolo della sua tragedia: *Horace*; analogamente, Pierre de Laudun d'Aigaliers pubblica nel 1596 la tragedia *Horace trigémine*; Lope de Vega attua invece una mediazione, poiché la sua tragedia, pubblicata a Madrid nel 1622, è dedicata ad Orazio, che però viene definito come fratello: *El Honrado hermano*. Già nel 1546, il nome al femminile era comparso nel titolo dell'unica tragedia composta da Pietro Aretino e pubblicata a Venezia: *Orazia*. In questa versione, la vicenda rimane uguale a quella narrata da Livio, ma il finale cambia: il gesto violento di Orazio su sua sorella scatena un'indignata reazione nel popolo romano, che pretende che egli venga processato; l'eroe viene quindi portato in tribunale, è proclamato colpevole dai giudici ed è condannato a morte. Storicamente e culturalmente, tale impostazione è riconducibile alle interpretazioni in chiave eminentemente giuridica della vicenda degli Orazi e se ne trovano testimonianze autorevoli in Cicerone (*De inventione*, II, 78-80), in Machiavelli (*Discorsi sulla prima Deca di Tito-Livio*, I, 21-24) e in Guicciardini (*Considerazioni intorno ai «Discorsi» del Machiavelli «sopra la prima deca di Tito Livio»*, I, 23-24).

L'opera di Cammarano-Mercadante presenta un titolo apparentemente neutrale: *Gli Orazi e i Curiazi*, ma se si analizzano il libretto e la struttura musicale, ci si rende conto che il ruolo principale è riservato ad Orazia, come già nella precedente opera di Cimarosa. Complessivamente, il librettista è abbastanza fedele alla tragedia di Corneille, pur ritagliandosi ampi spazi di autonomia creativa. I cinque atti del testo francese vengono ridotti a tre, intitolati *Alba e Roma*, *L'oracolo* e *La pugna*; il quinto atto, che è successivo alla morte di Camilla Orazia, è del tutto eliminato. I personaggi sono leggermente ridotti di numero e in parte cambiati: il vecchio Orazio, i suoi figli Orazio e Camilla, Curiazio e Sabina sono comuni ai due testi; il re Tulle, il cavaliere Valère innamorato di Camilla, la dama confidente Julie e i due soldati Flavian e Procule compaiono solo nella tragedia; nel libretto vengono aggiunti: il Gran Sacerdote, i due fratelli Orazi e i due Curiazi. Corneille, scrivendo nel 1639, rispetta le unità aristoteliche: «La scene est à Rome dans une salle de la maison d'Horace»,²⁰⁸ nel 1845 Cammarano procede con una discreta libertà e, pur specificando in apertura che «l'avvenimento ha luogo in Roma, e fuori le sue mura, declinando il primo secolo dalla sua fondazione», di fatto distribuisce l'azione in sette luoghi diversi (ed uno di questi -la casa degli Orazi- si ripete in ogni atto): le prime quattro scene sono ambientate in una «parte di Roma in vicinanza delle mura: nel prospetto il tempio di Giano

²⁰⁶ DANTE ALIGHIERI, *Il Convito*, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. III, Firenze, Barbèra, 1893, IV, p. 263.

²⁰⁷ AGOSTINO D'IPPONA, *De civitate Dei*, III, 14.

²⁰⁸ PIERRE CORNEILLE, *Horace*, Paris, Courbé, 1641. Le citazioni sono tratte da questa edizione, le cui pagine iniziali (epistola dedicatoria ed elenco dei personaggi) non sono numerate. PIERRE CORNEILLE, *Horace*, Paris, Courbé, 1641.

aperto»; la quinta e sesta scena si svolgono nel «vestibulo nelle case degli Orazi»; la settima, l'ottava e la nona sono nell'«interno del tempio di Venere»; nel secondo atto, le prime due scene si svolgono di nuovo nel «vestibulo nelle case degli Orazi»; la terza e la quarta in una «vasta pianura fuori le porte di Roma, e limitrofa ai due accampamenti»; la quinta e la sesta in una «orrida caverna a' piè dell'Aventino, a cui si discende per lunga serie di scalini incavati nel vivo masso: le dense tenebre che vi regnano son qualche tratto rischiarate appena da incerta luce, che penetra da un forame praticato nell'alto: in fondo una porta di bronzo chiusa»; le prime scene del terzo atto sono ambientate in un «luogo presso l'esterno delle mura di Roma: vedesi nel fondo parte dell'accampamento albano: la notte è vicina al suo termine»; la quarta, quinta e sesta sono di nuovo nel «vestibolo nelle case degli Orazi»; la settima e l'ultima scena sono nella «piazza contigua alla porta Capena».

Le prime due scene di Corneille sono al femminile e in un'atmosfera confidenziale, con un dialogo dapprima tra Sabine e Julie e poi tra quest'ultima e Camille. Cammarano mantiene la dimensione al femminile, ma struttura la prima scena con un coro di «matrone e donzelle» inneggianti alla vittoria, mentre Camilla e Sabina rimangono in disparte e si consolano reciprocamente. La contrapposizione tra la loro dimensione interiore e quella dell'intera collettività è già ben delineata; l'animo forte ma tormentato di Camilla si scorge già nella cavatina «Qual prece o voto formar potremo?», che racchiude in sé sia un esempio di dilemma corneliano (due alternative altrettanto dolorose poiché dalle conseguenze funeste) sia un tema fortemente leopardiano come quello della rimembranza:

DONNE

La spada formidabile
Impugna or tu Quirino,
Della città Romulea
Tu veglia il gran destino:
Sperdi l'albano esercito,
Vinci per noi la guerra...
L'impero della terra
Il Ciel ne presagì:
Parte di tanto oracolo
Si compia in questo dì.

CAMILLA

Come sul labbro mio, gli accenti agghiaccia
Sul tuo labbro il terrore!

SABINA

Tu nascesti romana, io tal divenni;
Eppur non lice a noi
Pregar con esse! Fra le schiere d'Alba
Pugnano i miei fratelli!...

CAMILLA

E fra le schiere

I miei pugnan di Roma!...

SABINA

È quinci il mio consorte!...

CAMILLA

Ed è quindi il mio ben!... Strazio di morte!
Qual prece o voto formar potremo?
A chi fra numi l'innalzeremo,
Se a noi qual perdita cruda, mortale
Può la vittoria esser fatale?
A quel fra' numi il cor volgiamo,
Che più somigli alla pietà:
» E quanto chiedergli nemmen sappiamo,
» E esso concedere a noi saprà.

Ah! che al pensiero il dì richiamo,
 Quando Curiazio mi disse: io t'amo!
 Quando il suo labbro fè mi giurava,
 E più del labbro il cor parlava!
 » Oh cari giorni avventurati!...
 » Oh dolci e caste gioje d'amor!...
 Ah! rammentarsi tempi beati
 Rende l'affanno più crudo ancor!
 DONNE
 Dopo il fragor terribile
 Delle guerriere trombe
 Lungo regnò silenzio,
 Qual regna fra le tombe! (I, 1).

Black osserva che, in questo inizio, la capacità di condensazione del librettista è massima:

The most economical explanation of a complex situation is probably the opening of *Orazi e Curiazi*. The audience must know that Rome is at war with Alba, and that the two families, the Roman Orazi and the Alban Curiazi are related by marriage. [...] There is thus a double bond between the families, with each of the two women having divided loyalties, to her brothers one way and to her husband/fiancé the other way. It is essential to have this situation clearly in mind if the plot is to be properly understood. The opera opens with a chorus of Roman women calling for victory over Alba. Camilla and Sabina, having been immersed in gloomy silence, come forward [...]. Whether the audience can keep up with the two ladies and work out the family ties as this dialogue proceeds is another matter; but it is all there, in a masterly condensed exposition, and the action can proceed from that point on.²⁰⁹

Le iniziali parole di Sabina assomigliano a quelle della tragedia, ma drasticamente ridotte:

SABINE
 Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain :
 J'en ai reçu le titre en recevant sa main ;
 Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée
 S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née.
 Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
 Albe, mon cher pays et mon premier amour,
 Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
 Je crains notre victoire autant que notre perte.
 Rome, si tu te plains que c'est là te trahir.
 Fais-toi des ennemis que je puisse haïr (I, 1).

Poeticamente, l'intero libretto presenta un lessico ricercato, con termini aulici, latinismi e arcaismi. La struttura sintattica è complessa, con frequenti anastrofi e numerose figure retoriche. Il coro iniziale è costituito da dieci versi di settenari (con primo, quinto e nono proparossitoni; ottavo e ultimo ossitoni); i versi sono liberi ma presentano rime alternate e bacciate. L'invocazione a Quirino, principale divinità guerriera dell'antica Roma, il cui nome compare sin dal primo verso del libretto, accentua la dimensione religiosa e solenne della circostanza. Come già in *Poliuto*, Cammarano mette in scena gli intrecci tra il potere politico, quello religioso e la vita quotidiana nell'ambito del paganesimo. Sia in questo coro che in seguito (in particolare nell'antro cupo del secondo atto), il senso del divino è pervaso da un'aura di mistero e da una forte angoscia per un imminente terribile futuro. In questa prima scena, le offerte al tempio, gli «olocausti» e i riti dei sacerdoti creano un'atmosfera di intensa religiosità, condivisa da tutto un popolo, mentre l'isolamento delle due donne prefigura il dilemma tragico ed insolubile che emergerà chiaramente con il procedere della vicenda.

²⁰⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 197-198.

Se, come ipotizza Black nella suddetta citazione, il pubblico non conosce precisamente l'identità di Camilla e Sabina, l'impatto iniziale è reso scenograficamente e drammaturgicamente con perizia. Il rimbombo di «prolungati squilli di trombe, annunziatori di battaglia» interrompe il confidenziale colloquio: la dimensione pubblica riprende il sopravvento. L'annuncio dell'accordo tra i due re viene dato da un coro di «senatori e popolo»: è una scelta importante compiuta da Cammarano. Al contrario, Corneille assegna tale compito a Curiace: egli raggiunge Camille e le comunica con gioia la notizia della temporanea pace e dell'imminente matrimonio, visto che il padre di lei ha acconsentito alle loro nozze (I, 3). Nelle opere di Cammarano-Mercadante i cori assumono un ruolo importante, sia musicalmente che socialmente, poiché offrono agli spettatori la possibilità d'identificazione positiva e lanciano esortazioni all'impegno civico. Il notturno dei marinai nel *Vascello de Gama* e quello dei compagni di Giorgio Argyll nel *Proscritto* sono momenti toccanti e di lirismo collettivo, che denotano la sensibilità degli autori per delle categorie sociali umili e spesso lasciate ai margini. La vicenda degli Orazi e Curiazi ha di per sé un forte valore simbolico, poiché ogni terna rappresenta un popolo. Già Tito Livio racconta la partecipazione del popolo romano e di quello albano nei vari momenti: lo scontro, la tregua, le fasi alterne del duello, l'attesa dell'esito finale, la riprovazione del gesto d'Orazio sulla sorella. Nel seicento, il regime assoluto imposto dalla monarchia francese non lascia spazio alla partecipazione popolare e Corneille compie in ambito teatrale delle scelte in linea con tale situazione politica: dedica la sua tragedia a Richelieu, con l'umiltà che s'addice ad un ubbidiente servitore dello stato; riserva un ruolo di spicco al re Tullo Ostilio e celebra in lui le virtù di un sovrano forte, magnanimo e saggio, rappresentante in terra della volontà divina e quindi sommo giudice delle azioni di qualunque suddito. Nell'Ottocento, le masse popolari rivendicano un loro peso politico e il melodramma assume una funzione di sensibilizzazione sociale, che diventa evidente con Verdi, ma che inizia assai prima, con *La muette de Portici* (1828) di Auber, il *Guillaume Tell* (1829) di Rossini, *Gli esiliati in Siberia* (1827) e il *Marino Faliero* (1835) di Donizetti. Negli *Orazi e i Curiazi* di Cammarano-Mercadante il personaggio di Tullo viene eliminato, mentre la dimensione collettiva è fortemente potenziata e gli interventi dei cori sono decisivi in varie situazioni di tutti e tre gli atti. Al riguardo, si può ricordare che nella farsa *La prima prova dell'opera Gli Orazi e Curiazi*, con musica di Francesco Gnecco e libretto di Giulio Artusi, rappresentata per la prima volta nel Teatro Grimani di Venezia nel 1803, oltre alle parodie delle prime donne capricciose e dei librettisti sottopagati, c'è anche un'ironica denuncia dell'eterogenea composizione sociale dei coristi e della scarsa considerazione di cui godevano. Molto probabilmente, dietro il riso provocato dalla maschera teatrale, affiora un ulteriore squarcio di realtà storico-sociale:

(Il maestro canta la parte che dovrebbe cantare il coro)

IL MAESTRO CRITICONE

«Son gli Orazi...»

IL PRIMO TENORE PETRUCCIO

Fermi! Fermi!

I coristi dove sono?

L'IMPRESARIO FASTIDIO

Non vi sono in tal momento.

IL PRIMO TENORE PETRUCCIO

Senza lor non vò provar.

L'IMPRESARIO FASTIDIO

Chi fa il parrucchiere,

chi un altro mestiere,

si deve per questi

aver convenienza,

abbiate pazienza

che in altro concerto

verranno a provar.
IL PRIMO TENORE PETRUCCIO
Che sien parrucchieri,
che sien falegnami,
che sien caffettieri,
a me nulla giova,
ma tutti alla prova
si devon trovar.
IL MAESTRO CRITICONE
Pagateli i coristi, se volete
Che vengano a ogni prova (I, 4).

Nel libretto di Cammarano i cori intervengono come espressione di autorevolezza a carattere politico (senatori e popolo), militare (i comandanti degli eserciti all'inizio del secondo atto) e religioso (nel corso del rito nuziale e del rito divinatorio). Nella seconda scena del primo atto annunciano che tre giovani soltanto si sfideranno per ogni popolo e questo scatena l'indignazione di Sabina e Camilla che dapprima esclamano insieme: «Fratelli!», come se la logica sottostante alle scelte dei due re apparisse inaccettabile ai loro occhi, poi il carattere appassionato di Camilla irrompe in un'aria fortemente espressiva e somigliante a quella di Paolina nel censurato *Poliuto*:

CAMILLA
Il Ciel ne udi!...
(Gettandosi nelle braccia di Sabina, e prorompendo in dolcissime lagrime.)
Di quai soavi palpiti
Balzar mi sento il core!...
Piango, ma son le lagrime
Conforto, e non dolore!...
Quanto mi sta d'intorno
L'aura, la terra, il giorno,
Tutto è sorriso all'anima
Di giubbilo, e d'amor! (I, 2).

PAOLINA
Di quai soavi lagrime
Aspersa è la mia gota!...
Qual mi ricerca l'anima
Dolce potenza ignota!...
Somiglia una speranza...
L'umana gioia avanza...
Par che dal ciglio infranto
Mi cada un fosco vel!...
Par che il devoto canto
Ritrovi un eco in ciel! – (*Poliuto*, I, 4)

A Camilla, però, risponde inesorabile il coro, per ribadire che il cielo appresta il trionfo della città, ovvero -ellitticamente- non la sua gioia personale: «Eterna è Roma; il fato / In Ciel ne fu segnato: / Ad essa i numi apprestano / Il trionfale onor» (I, 2). A questo punto giunge Curiazio, con lo stesso ruolo che ha nella tragedia di Corneille: comunica la notizia della pace e dell'imminente matrimonio. Il duetto tra lui e l'amata Camilla è fortemente lirico e riprende il tema della rimembranza:

CURIAZIO
Mi vi tragge, o donne,
La pace: che l'evento
Qual sia della tenzon, pace tra Roma

Ed Alba si fermò; soggetto il vinto,
Ma non fia schiavo al vincitor. Nè sprone
Al ratto venir mio
Il bollente desio
Fu sol: giurai, t'è noto, (A Camilla.)
Porger nel dì primiero a te la mano,
Che non dovessi armarla
D'Alba in soccorso, e Venere celeste
Chiamai della promessa
Mallevadrice.
CAMILLA

Ah! dessa
Fè certo il raggio scintillar di pace
Nell'ora della pugna.
[...]

CURIAZIO
Talor solingo e tacito,
Tra cento armati, e cento,
Di te pensava, e l'anima
Pascea del mio tormento:
I tuoi sospiri, i gemiti
Intender mi sembrava,
E mal frenata lagrima
Sul ciglio mio spuntava...
Ma la tergea sollecito
All'ombra del cimiero;
L'amante, del guerriero
La gloria non macchiò!

CAMILLA
Ed io!... qual vita orribile
Vissi ben mio sinora!
A tristi dì seguiano
Più triste notti ancora.
I sonni miei turbavano
Mille funeste larve...
Talor ferito, esanime
Vederti al suol mi parve,
E mentre intorno l'aura
D'urli echeggiar facea,
Nel cor mi discendea
L'acciar che te svenò! (I, 3).

L'arrivo del vecchio Orazio rende ancora più affettuosa e gioiosa la situazione, poiché egli accoglie Curiazio come se fosse un figlio: «Abbracciarmi... [...] / Tra lari miei / Vieni» (I, 4). Anche questa scena è creata da Cammarano e non ha corrispettivo nella tragedia corneliana, dove l'anziano cittadino romano compare solo nella settima scena del secondo atto, mantiene un atteggiamento affettivamente freddo ed esorta i figli a non lasciarsi indebolire dalle parole lacrimevoli delle donne; solo nell'ultima scena dell'atto, quando Curiazio si congeda, egli confessa di avere le lacrime agli occhi:

LE VIEIL HORACE
Qu'est ceci, mes enfants ? écoutez-vous vos flammes ?
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?
Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs ?
Fuyez, et laissez-les déplorer leurs malheurs.

Leurs plaintes ont pour vous trop d'art et de tendresse ;
Elles vous feraient part enfin de leur faiblesse,
Et ce n'est qu'en fuyant qu'on pare de tels coup (II, 7).

Il vecchio Orazio è il personaggio che maggiormente si trasforma e si umanizza nel passaggio dalla tragedia all'opera lirica. Anche se nel secondo atto assume un atteggiamento rigorosamente patriottico e disposto al sacrificio, sa mostrarsi anche affettuoso e pietoso. Nelle ultime scene egli non compare, quindi non assume l'atteggiamento oratorio da difensore del figlio che ha, invece, nella tragedia francese.

Nella quinta scena del primo atto del libretto compare Orazio. Solo e pensieroso, nella casa di famiglia, si presenta agli spettatori con un'aria di sortita che lo caratterizza come eroe. La sua cavatina «Di fratello, di figlio, di sposo» è l'esaltazione dell'amor di patria vissuto come dovere morale superiore ad ogni altro. Il profilo di eroe che si delinea ha gli stessi tratti di Horace, il cui ritratto viene però delineato da Corneille minuziosamente. Mentre a Orazio è riservato un solitario monologo, a Horace sono dedicati numerosi dialoghi con Curiazio, Camilla e Sabina e talora le sue drastiche risposte assumono una perentorietà che quasi s'avvicina alla spietatezza: «Le choix d'Albe et de Rome ôte toute douceur / Aux noms jadis si doux de beau-frere et de sœur» (II, 5).

ORAZIO
Di fratello, di figlio, di sposo
Ho gli affetti scolpiti nel core;
Ma più grande, ma più generoso
Della patria m'avvampa l'amore.
Quando a Roma sovrasta un periglio,
Quando appieno sicura non è,
Di fratello, di sposo, di figlio
Ogni affetto ammutisce per me (I, 5).

Al termine della cavatina, entrano in scena i senatori, come se il destino stesso della città occupasse massicciamente lo spazio fisico della dimora degli Orazi. L'eroe ne è onorato: «Gl'incliti / Padri ne' lari miei!». Il coro, quindi l'istituzione senatoria e non il monarca, gli riferiscono la decisione collegiale: «Su te, per voto unanime / Cadde la scelta. [...] / Co' tuoi germani a lato / Combatterai. / [...] / Or sei di Roma il fato» (I, 6). La scena si conclude con il generale entusiasmo patriottico che prefigura la vittoria e che, verosimilmente, ben s'addice alla situazione politicamente tesa che caratterizza la penisola italiana nel 1845.

ORAZIO
Roma intera la vittoria
Dal mio braccio attende e spera,
Il valor di Roma intera
Combattendo io mostrerò.
M'è serbata eterna gloria!...
Entro l'alma un nume io sento!...
E nell'ora del cimento
Io qual nume pugnerò.
SENATORI
In quel nobile ardimento
La vittoria balenò! (I, 6).

La settima scena si svolge nel tempio di Venere. «I sacri incensi fumano sull'ara inghirlandata: da una parte i Sacerdoti, dall'altra i congiunti degli Orazi, d'ambo i sessi» (I, 7). Si devono celebrare le

nozze tra Curiazio e Camilla, ma la dimensione collettiva prevale ed il coro è nuovamente protagonista:

CORO GENERALE

Del terzo cielo benigna diva,
Coppia fedele viene al tuo piè:
Fuma d'incensi l'ara votiva,
L'inno devoto suona per te.
Ove tu ridi fuggono i mali,
Ove ti mostri dolor non v'ha.
I tuoi misteri fra noi mortali
De' numi spargono la voluttà (I, 7).

La gioia degli astanti è bruscamente interrotta da Orazio, che porge a Curiazio (aspirante sposo già presso all'altare) il papiro che lo nomina rappresentante di Alba e quindi rivale di Roma. Il momento, doloroso e solenne, scuote gli animi di tutti, compresi i sacerdoti e il vecchio Orazio, ma è Camilla ad esprimere la tragicità della situazione. Nell'imponente finale primo Curiazio dà voce ad un dilemma cornelianiano; il vecchio Orazio conferma il suo animo affettuoso rivolgendo alla figlia parole di conforto, mentre l'ampio coro degli astanti invita ad accettare l'imperscrutabile volontà divina (usando parole che s'addicono ugualmente sia alla religione pagana del tempo sia a quella cristiana del librettista). Le quartine della parte conclusiva sono formate da doppi quinari con schema delle rime ABBC e scandiscono un ritmo maestoso che la musica di Mercadante valorizza.

ORAZIO

Ora non è più questa
Di nuziali pompe.

CAMILLA

E qual cagion funesta?...

ORAZIO

Supremo le interrompe
Voler del fato.

[...]

GRAN SACERDOTE, VECCHIO ORAZIO, CORO

Cielo!...

SABINA

Un fulmine piombò!...

CAMILLA

L'altar di negro velo

Per me si circondò!...

Ahi! dove un Olimpo schiudeva l'imene,

Abisso tremendo il fato scavò!

Un gelo di morte mi stringe le vene!...

Dall'ara alla tomba condotta sarò!

[...]

Ite dunque... uccidetevi a gara...

Condannatemi al pianto in eterno...

I mortali son furie d'averno!

Son gli Dei mentitori con me!

ORAZIO

Tronca i detti, che oltraggiano a gara

Il tuo sangue, la patria, gli Dei...

Non romana, mia suora non sei!

Arrossisco, insensata, per te!

CURIAZIO

Un destin ci respinge dall'ara
Un destin che d'amore è più forte!...
Ahi! del par la vittoria, o la morte
Mi dividon per sempre da te!

VECCHIO ORAZIO

Vieni, o figlia, ed a vincere impara
E te stessa, e l'avversa fortuna...
Dei mostrar che fu Roma tua cuna,
Dei mostrar che sei nata da me.

SABINA (A Camilla.)

Fato ingiusto, un orrendo prepara
Avvenir di cordoglio per noi!...
A' miei pianti si mescano i tuoi...
Io ti resto, tu resti per me.

GLI ALTRI

Adoriam quei che tutti prepara
Nell'eterno concetto i destini:
Ei talvolta nasconde i suoi fini;
Ma crudele, ma ingiusto non è! (I, 9).

Il secondo atto degli *Orazi e i Curiazi*, intitolato *L'oracolo*, s'avvicina di più al corrispettivo di Sografi-Cimarosa che non alla tragedia di Corneille. Infatti, il terzo e il quarto atto d'*Horace* sono incentrati sulla sfida tra i tre fratelli: le donne e il Vecchio Orazio non si recano al campo di battaglia, ma vengono costantemente informati delle fasi alterne dello scontro. Cammarano, invece, riduce l'aspetto bellicoso della vicenda, analogamente a quanto accade nel secondo atto dell'opera di Cimarosa, dove Orazia, Sabina, il popolo e i sacerdoti cercano di impedire lo scontro armato tra parenti, interrompono la battaglia che sta per iniziare sul Campo Marzio ed ottengono un rinvio per consultare l'oracolo di Apollo: i sei guerrieri accettano a malincuore questa decisione, ma infine si recano nei sotterranei del tempio di Apollo, dove il responso dell'oracolo decreta la ripresa del combattimento.

Rispetto a Sografi, Cammarano insiste ancora di più sull'elemento religioso-sentimentale. Le prime due scene sono ambientate nella casa degli Orazi e i tre fratelli s'inginocchiano a pregare i «sacri Penati»: un momento di raccoglimento e di devozione che viene interrotto dal sopraggiungere di Curiazio, il quale, spinto da un intenso moto d'affetto, desidera riabbracciare il caro amico. Cammarano struttura così un animato duetto tra Orazio e Curiazio. Quest'ultimo dapprima reagisce sdegnato, considerando l'ospite come un rivale d'armi, poi però l'abbraccia e infine entrambi intonano un inno all'amor di patria:

CURIAZIO

Irresistibil forza

Respinse addietro i passi miei! nè seppi
Domar l'ardente voglia
Di stringerti al mio sen, pria di scontrarti
Col brando in punto...
(Movendo in atto di abbracciarlo.)

ORAZIO

No... t'arretra, e parti.

[...]

CURIAZIO

Se d'ogni affetto umano
Per te la possa è doma,
Se chi nasceva in Roma
È crudo al par di te,

Che non mi fean romano
Rendo agli Dei mercè.

ORAZIO

Vanne: l'affetto antico
Ricopra un vel d'oblio.
O te svenar degg'io,
O me svenar dei tu!
Di Roma sei nemico;
Non ti conosco più!

[...]

ORAZIO

Valor!

CURIAZIO

Costanza!

ORAZIO

Or tutto,

Tutto roman son io!

CURIAZIO

Vedimi... a ciglio asciutto
Da te mi sciolgo.

A 2

Addio!...

Ardente amor di gloria
Solo m'avvampa omai!...
Incerta è la vittoria,
Certo l'onor sarà!
Se condannò la patria
Il pianto che versai,
Di sangue un olocausto
Ammenda ne farà! (II, 2).

Il congedo affettuoso tra Orazio e Curiazio, nel luogo più sacro della casa e simbolo del culto degli antenati, conserva lo spirito patriottico, ma non l'associa soltanto all'ardore guerriero, bensì lo inserisce in un quadro di valori comprendente anche la benevolenza, la mitezza e la solidarietà. Non è possibile sapere se Cammarano conoscesse l'apprezzamento dell'umanità di Orazia espresso da Agostino, ma il colloquio tra i due giovani -intimamente amici e civilmente nemici- ne condivide i criteri di giudizio e rende più umani anche i due guerrieri.

Le due scene successive si svolgono all'aperto e in pubblico, alla presenza di tutte le autorità militari e cittadine, che compiono un solenne giuramento. Il coro torna ad assumere un ruolo preponderante.

ROMANI

Pria di pugnar si sciolgano
I giuramenti alterni

ALBANI

E testimoni e vindici
Tutti ne sian gli Eterni.

ORAZJ e CURIAZJ

Giuriamo per la gloria
O vincere, o morir.

DUCI ROMANI ED ALBANI

Se vinti noi sommerterci
Giuriamo al vincitore.

TUTTI

Vergogna ed abbominio
Ricopra il mancatore,

E la celeste folgore
Lo possa incenerir!
VECCHIO ORAZIO
La veneranda schiera
De' sacerdoti ad implorar s'avanza
Fausti i numi a' pugnanti (II, 3).

All'improvviso, però, il Gran Sacerdote impone di interrompere le ostilità: «Suspendete / La pugna. [...] Lo impongo / A nome de' Celesti». Tutti rimangono increduli, poi ubbidiscono.

GRAN SACERDOTE

Por freno

È d'uopo a zel soverchiamente audace:
Quando parlan gli Dei si adora e tace.
GRAN SACERDOTE, VECCHIO ORAZIO, DUCI ROMANI, ED ALBANI
Non di trombe, non di brandi
Il fragor s'intenda ancora:
Ove il fato lo comandi
Spargerete il sangue allora.
Ma sì barbara condanna
Scritta forse in Ciel non fu (II, 3).

Tre considerazioni in merito: l'autorità politica appare decisamente poco rilevante, sia perché i re sono del tutto assenti, sia perché i «duci» ubbidiscono rigorosamente al Gran Sacerdote (quindi è l'autorità religiosa che ha l'effettivo potere); nell'opera di Cimarosa è la donna innamorata che s'impegna in ogni modo per evitare il combattimento, ma qui è lo stesso Gran Sacerdote che mette in dubbio la legittimità d'una «sì barbara condanna» (l'ottica agostiniana, quindi, si ripropone); il vecchio Orazio accoglie immediatamente la proposta e la sostiene, coerentemente con la sua indole benevola (in netta contrapposizione al carattere che rivela negli ultimi atti della tragedia di Corneille). L'animo estremamente bellicoso da cittadino romano (che Agostino critica contrapponendovi l'etica cristiana) affiora soltanto nella reazione interiore d'Orazio; in Curiazio, invece, l'amore per Camilla «si ridesta» e romanticamente riaccende speranze di vita:

ORAZIO

(De' Quiriti in sen t'accampa
O di Roma santo affetto:
Il tuo foco, ah! non gli avvampa,
Quale avvampa nel mio petto!
Il maggior per me dei numi,
Il destin per me sei tu!)

CURIAZIO

(Dall'ambascia il core affranto,
Si ridesta, e vive, e spera...
In te, amore, in te soltanto
Mia fidanza io pongo intera:
Tra gli Eterni è grande il fato,
Ma più grande amor sei tu!) (II, 4).

Le ultime due scene dell'atto si svolgono nell'«orrida caverna» dell'oracolo (assai somigliante al luogo d'incontro dei cristiani in *Poliuto*). Camilla è la prima a «scendere tutta sola nella misteriosa spelonca». La sua aria è di fatto una preghiera (Cammarano è solito inserirne nei suoi libretti e qui l'ottica è del tutto coerente con quella agostiniana). L'invocazione di annullare il combattimento assume i toni dolenti di un animo sensibile e profondamente umano, non solo femminilmente

innamorato. Nel contesto si tratta di una preghiera rivolta ad una divinità pagana, della quale non viene specificato il nome, ma quanto al contenuto espresso si addice anche al Dio cristiano o di qualunque religione, purchè scongiuri la guerra e difenda la pace:

CAMILLA

La mia prece, il pianto accogli,
Abbian fine i miei spaventì:
Regular tu puoi gli eventi,
Un tuo detto è l'avvenir.
L'empia pugna tu distogli...
In te fida il cor tremante...
Non costringermi l'amante,
O i fratelli a maledir! (II, 5).

Poeticamente, le due quartine sono costituite da ottonari parossitoni, con il quarto ossitono; lo schema delle rime è ABBC ADDC, con B in consonanza con D; il lessico è raffinato e latineggiante («prece», «empia pugna», «fida», «cor»); la sintassi presenta continue anastrofi; i primi due versi hanno una costruzione a chiasmo (aggettivo/nome + verbo, verbo + aggettivo/nome); sono numerose le apocopi («abbian», «regular», «avvenir», «cor», «maledir») e le sinalefi (prece-il, pianto-accogli, fine-i, gli-eventi, detto-è, fida-il, o-i, fratelli-a), la ripetizione degli aggettivi possessivi (mia/miei, tuo) e dei pronomi personali (tu/tu/te) accentua la dimensione interiore e di dedizione all'interlocutore; gli ultimi due versi ripropongono il dilemma corneliano.

All'aria di Camilla segue la scena collettiva del finale secondo. Dopo la preghiera solitaria della giovane, è il massiccio coro ad implorare l'oracolo. Le tre quartine mantengono un tono solenne, con un linguaggio aulico e latineggiante. I versi sono doppi senari con schema delle rime AABC, DDEC, FGFG. Il ritmo è già di per sé martellante e acquisisce una dimensione austera, drammatica e talora marziale, grazie alla musica e all'intreccio delle voci:

TUTTI

O voce del fato, se vietan gli Dei
La pugna prescritta, svelar tu ne dei:
Il santo responso, fra' mistici rombi,
In questo rimbombi = abisso d'orror.
Dall'ime latèbre del pallido speco
S'innalza fremente un murmure, un eco!
È l'aura del nume, che intorno già mosse,
E l'alme percosse = di sacro terror!
Tremate, o genti! A voi de' numi il nume
Ne' miei tremendi oracoli favella!
Si pugni: tal sta scritto in quel volume
Ove sillaba mai non si cancella! (II, 6).

Dopo il responso dell'oracolo a favore della guerra, Camilla sviene e le donne la compiangono. Sabina, angosciata come lei ma capace di reggere la situazione, la conforta. Infine Camilla, «nella più viva disperazione», esprime la sua desolazione e le donne solidarizzano con lei che appare la vittima sacrificale d'una volontà divina crudele. Il finale secondo raggiunge una tragicità molto intensa, poiché lo spettatore è indotto a solidarizzare con Camilla, che è già risultata sconfitta, a prescindere dall'esito che avrà l'«atroce guerra».

DONNE

Riede in vita!...

SABINA

Al supplizio, a lunga morte
 Ella riede!
 [...]
 CAMILLA
 Arde già l'atroce guerra!...
 Gronda il sangue, gronda omai!...
 E non t'apri o dura terra?...
 Cielo, un fulmine non hai?...
 Se d'un cor che a morte anela
 Nume alcun pietà non sente,
 Sia de' numi più clemente,
 E m'uccida il mio dolor.
 SABINA
 Sol t'ascondi, e l'empia celsa
 Sanguinosa, orrenda scena...
 DONNE
 Ahi! che piange a tanta pena
 Ogni ciglio, ed ogni cor! (II, 6).

Il terzo atto di Cammarano si discosta dal corrispettivo della tragedia corneliana e s'avvicina a quello dell'opera di Sografi-Cimarosa. Quest'ultimo è però piuttosto breve, è composto di sole cinque scene e spesso veniva eseguito senza interruzione rispetto al secondo. Cammarano struttura, invece, otto scene per l'atto intitolato *La pugna*.

Sia le scene iniziali di Sografi che quelle di Cammarano si svolgono nei pressi del campo di battaglia, all'alba, poco prima dell'inizio della sfida; i protagonisti sono i due fidanzati. Nel libretto di Sografi l'atto inizia con l'augure che invoca gli dei («O dèi di Roma, in questo / istante formidabile e bramato / in voi riposto è de' Romani il fato»), poi c'è l'addio dei due innamorati:

CURIAZIO
 Eccoci al fatal loco ove per sempre
 ne divide la sorte, idolo mio.
 Sia di noi degna, o cara,
 division così amara;
 e l'universo apprenda
 dalla nostra costanza
 che il patrio amor ogni altro affetto avanza...
 ORAZIA
 Sensi degni di te ch'io pur vorrei,
 caro, sentir, ma troppo ha ingombro il seno,
 il cor, la mente, oh dio!
 l'invincibile orror del caso mio.
 Già ti compiango estinto.
 Vincitor ti pavento.
 Da cento furie e cento
 mi veggo trasportar. Dolente, oppressa,
 esco fuor di me stessa;
 temer non so, bramar non posso, incerta
 fremo, sospiro, inorridisco, agghiaccio
 e colma d'alto orror mi dolgo e taccio.
 [...]
 CURIAZIO
 Mia vita, addio.
 Resta in pace, idolo mio,
 non scordar a chi sei sposa:
 qualche lagrima pietosa

non negar al tuo fedel.
Farmi a te d'orrore oggetto
vuol la sorte avversa e ria:
resta in pace, anima mia,
ti consoli amico il ciel (III, 2).

Cammarano inizia l'atto con un'aria di Curiazio che, sospeso tra il sonno e la veglia, esprime soprattutto il suo tormento interiore:

CURIAZIO
Ahi! come a lei mostrarmi
Orbata dei germani?
Del sangue lor grondarmi
Vedrebbe ognor le mani!
Ohimè! fuggir, nascondermi
Fia d'uopo agli occhi suoi!...
Barriera insuperabile
S'innalzerà fra noi!...
D'amaro, eterno pianto
A lei cagion sarò!
M'abborrirà cotanto,
Quanto sinor m'amò! (III, 1).

All'improvviso, Camilla lo raggiunge ed appare in uno stato di estrema agitazione, quasi delirante: è una situazione emotivamente forte, simile ad altre già apparse in precedenti libretti e tipiche della letteratura e del melodramma romantico. Poi, uno squillo di trombe annuncia l'inizio del combattimento e ridesta in Curiazio il senso del dovere e dell'onore:

CAMILLA
(Cangiando tuono, e prorompendo in lagrime.)
Pietà del mio delirio
Ti prenda... o fa ch'io spiri,
Qui del tuo ferro vittima,
A' piedi tuoi...
CURIAZIO

Camilla!...

Sorgi...

CAMILLA

T'arrendi, o svenami...

[...]

CURIAZIO

Non l'odi? Vil mi chiama
Di quelle trombe il suono!...
Ah! no, che tal non sono...
In breve il mostrerò...
Vieppiù divampa, e t'ama
Or che ti perde il core...
Ma il ciel, l'averno, amore
Rendermi vil non può! (III, 3)

La quarta scena è ambientata nel «vestibolo nelle case degli Orazi» ed è dedicata al vecchio Orazio. Sia nella tragedia che nelle due opere, egli non assiste personalmente alla battaglia, ma viene costantemente informato dai congiunti e poi dagli stessi senatori: questo espediente aumenta la suspense negli spettatori e, allo stesso tempo, rispetta il dolore dell'anziano personaggio in quanto padre.

IL VECCHIO ORAZIO

Sull'alto delle mura ognun, de' prodi
Corse a veder lo scontro... Io sol non oso!...
Io sol!... Pe' figli miei
Non tremo; tremo per la patria! O Dei,
Sol per essa v'imploro... Ah! ch'io non debba,
Anzi che taccia il sole,
Dir: troppo vissi! (III, 4).

Corneille si dilunga nel racconto degli alterni momenti dello scontro (l'apparente sconfitta romana, la fuga di Orazio e la sua finale vittoria) e dei vari stati d'animo del genitore (la trepidazione, l'amarezza per la presunta sconfitta, l'indignazione per il comportamento vile del figlio sopravvissuto, l'orgoglio patriottico conclusivo); infine, il vecchio e il giovane Orazio sembrano avere caratteri simili e condividere valori morali e civili (come sarà confermato nel quinto atto della tragedia). Cammarano delinea una figura di padre molto diversa: Orazio dà prova di un profondo amor di patria, ma anche di una grande umanità e, complessivamente, appare più simile a sua figlia che a suo figlio. L'aria che egli canta «Oh! se morendo» è toccante ed intrisa di dignitosa mestizia; dopo l'annuncio del trionfo, egli intona la cavatina «Piango... ma queste lagrime» ed è così, «con lagrime di gioia e di tenerezza», che egli si congeda dal pubblico, perché nell'ultima scena, cioè nel momento dell'uccisione di sua figlia, non compare.

VECCHIO ORAZIO

Oh! se morendo, s'ei prolungato
Avesse almeno il gran cimento,
L'aspro servaggio almen tardato
Di Roma avrebbe qualche momento!
Sul padre antico, e sui Romani
Di quel codardo l'onta piombò!
Ma tanta infamia, con queste mani
Nel sangue indegno io laverò! (III, 5).
[...]
Piango... ma queste lagrime
Onta non sono al ciglio...
Non deve a Roma asconderle
Romano genitor.
Non è mia sola gloria
Vittorioso un figlio:
Di quei che spenti caddero
Superbo io vado ancor! (III, 6).

La settima scena è collettiva e da *grand opéra*. La «Piazza contigua alla porta Capena [...] è ingombra di popolo, e di parte dell'esercito: si avanza Orazio trionfante, circondato dalle spoglie de' Curiazi; lo seguono tutti gli ordini del Sacerdozio, il Senato, ed i principali duci». Tra tante autorità non vengono nemmeno citati i re (già tacitamente spodestati da Cammarano sin dall'inizio dell'opera). La scena del trionfo comporta il «fragore delle trombe vittoriose» e la possente presenza del coro:

CORO

Salve, guerrier magnanimo,
Nume primier di Roma:
Prezzo è di tua vittoria
Alba sommessa e doma:
E come fia di Romolo
Eterna la città,

Eterna la memoria
Del tuo valor sarà! (III, 7).

L'atmosfera trionfante viene però interrotta dall'arrivo di Camilla, fulcro emotivo dell'ultima scena. La passione amorosa e il dolore per il lutto sono talmente intensi in lei da indurla a rovesciare la gerarchia di valori su cui si basa la vittoria romana. Sconvolta, «accorrendo scarmigliata, e nell'estremo disordine», invoca Orazio di trafiggerle il petto, poi s'accascia sulle spoglie di Curiazio. Il fratello cerca di trasmetterle il coraggio e il forte senso civico che lo contraddistinguono: «Ah! vinci, / Vinci la dura prova, e di costanza / L'esempio mio ti parli... / Cede a pubblico ben, privato lutto: / Mostri che sei romana il ciglio asciutto» (III, s.u.). Ma la reazione della giovane è ancora più esasperata. Come già suo padre, soccombe anche lei alle lacrime, rivendicandone la legittimità. L'aria «Dammi, se a queste lagrime» esprime ira e angoscia, ma è anche un atto d'accusa alla spietatezza di chi può festeggiare perché ha «un cor di tigre o d'aspide». Orazio si sente offeso e l'offende a sua volta («stolta ell'è»), in nome del dovere di difendere Roma. La sorella lancia allora un'invettiva contro la stessa città, provocando la reazione omicida del fratello. In questa parte i versi s'ispirano nuovamente alla tragedia di Corneille, pur risultando molto più concisi. Per evidenziare le affinità, si riportano entrambi i testi:

CAMILLA
Dammi, se a queste lagrime
Vuoi tu ch'io ponga freno,
Un cor di tigre o d'aspide,
Che al tuo somigli appieno.
Amarlo eternamente
Fu il voto mio più ardente!...
Eternamente piangerlo
È il ben che a me restò! (III, s.u.).

CAMILLE
Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien ;
Et, si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme,
Rends-moi mon Curiace ou laisse agir ma flamme:
Ma joie et mes douleurs dépendaient de son sort ;
Je l'adorais vivant, et je le pleure mort.
Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée ;
Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,
Oui, comme une Furie attachée à tes pas,
Te veut incessamment reprocher son trépas.
Tigre altéré de sang, qui me défends les larmes,
Qui veux que dans sa mort je trouve encor des charmes,
Et que, jusques au ciel élevant tes exploits,
Moi-même je le tue une seconde fois !
Puissent tant de malheurs accompagner la vie
Que tu tombes au point de me porter envie !
Et toi bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité ! (IV, 5).

ORAZIO
E del trionfo ai cantici
Dolore e pianto unisci!
Cinto del sacro lauro
Portarmi oltraggio ardisci!
Roma, punir dovei
Innanzi a te costei:
Ma stolta ell'è, compiangierla,

E non punirla io vò (III, s.u.).

HORACE

O ciel ! qui vit jamais une pareille rage ?
Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage,
Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur ?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur,
Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome (IV, 5).

CAMILLA

Ah! su lei tremendo foco
Piova l'ira onnipossente!...
Tal che tutta sia tra poco
Del mio bene il rogo ardente!
Sopravvivere al suo fato
Un istante a me sia dato...
Contemplanne le ruine!
E di giubbilo morir! (III, s.u.).

CAMILLE

Rome ! l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore !
Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore !
Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondements encor mal assurés !
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie !
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers !
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles
Et de ses propres mains déchire ses entrailles !
Que le courroux du ciel, allumé par mes vœux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux !
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir ! (IV, 5).

ORAZIO

Empia donna!... ed io t'udiva,
Nè cadesti ancor svenata?
Oh! nel sen che ti nudriva
Morta fossi, pria che nata!...
Ho le furie in cor d'averno...
Nulla intendo... nulla scerno...
Sol di Roma veggo il nume,
Che m'accenna di ferir! (III, s.u.).

Molto significativo è il modo diverso in cui l'uccisione di Camilla viene rappresentata nella tragedia francese e nell'opera di Cammarano-Mercadante. Corneille, seguendo la tradizione, non mostra agli spettatori la pugnalata: il colpo viene inferto fuori scena e, dopo il grido di lei, Horace torna in palcoscenico per giustificare il suo gesto, pienamente convinto di essere nel giusto.

CAMILLE, blessée, derrière le théâtre.

Ah ! traître !

HORACE, revenant sur le théâtre.

Ainsi reçoit un châtimeut soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain ! (IV, 5).

HORACE

[...] Un acte de justice;

Un semblable forfait veut un pareil supplice.

[...]

Ne me dis point qu'elle est et mon sang et ma sœur.

Mon père ne peut plus l'avouer pour sa fille :

Qui maudit son pays renonce à sa famille.

Des noms si pleins d'amour ne lui sont plus permis ;

De ses plus chers parents, il fait ses ennemis ;

Le sang même les arme en haine de son crime,

La plus prompte vengeance en est plus légitime,

Et ce souhait impie, encore qu'impuissant,

Est un monstre qu'il faut étouffer en naissant (IV, 6).

Nel quinto atto della tragedia il vecchio Horace rivolge al re Tulle, recatosi a casa sua per ringraziarlo ed onorarlo, lunghi discorsi a difesa dell'operato del figlio. Corneille dimostra così di seguire la narrazione di Tito Livio (I, 26) e di recuperare l'interpretazione degli Orazi e Curiazi a carattere eminentemente giuridico: una tradizione illustre, iniziata in ambito latino con Cicerone e Quintiliano e riproposta in epoca rinascimentale da Machiavelli e Guicciardini. Durante il colloquio col re, il vecchio Horace pare un avvocato che arringhi nel foro ed è talmente abile da convincere il sovrano, che alla fine gli chiede soltanto un atto di espiazione (Tito Livio scrive che in tale circostanza viene istituita la cosiddetta trave sororia).

Nell'opera, l'uccisione di Camilla avviene in pubblico, ovvero sul palcoscenico gremito di popolo e d'autorità. I sacerdoti deplorano il comportamento di entrambi i fratelli, dicendo ad Orazio: «Scelleragin così nera / deve il Ciel, non tu punir» ed esclamando a Camilla, dopo che ha calpestato il serto d'alloro: «Scellerata!». Poco prima di morire, lei perdona il fratello, invoca il perdono di Roma e lo riceve dalla comunità intera. La didascalia precisa che «Camilla spira, Orazio si copre il volto col pallio: lutto universale». Tale finale si distacca in parte anche da quello dell'opera di Cimarosa, dove l'assassinio è mostrato al pubblico, ma il sipario cala dopo il canto corale di due versi dal significato opposto: Publio Orazio, Sabina e matrone cantano «Giorno orrendo, di morte, di orror» (III, s.u.), il popolo e i senatori intonano: «Giorno eccelso! di gloria, d'onor» (III, s.u.). Cammarano presenta come unanimemente condivisa la pietà per la giovane vittima e attribuisce a tutti le parole «Quale orror!».

CAMILLA

Sento... l'estremo... anelito!...

I rai... m'adombra... un... velo!... –

A te perdono... Orazio...

Roma, perdoni... a me... –

(Raccogliendo le forze estreme.)

Mio ben... ti seguo... attendimi...

Ah! non mentiva il Cielo!...

Ecco... gli Dei m'uniscono

Eternamente... a... te!...

CORO

Fu col tuo sangue, o misera,

Deterso appien l'errore...

Già perdonò la patria. –

Eterna pace a te!

ORAZIO

Un gel di morte scorrere

Mi sento in mezzo al core!...

Ahi... tanto dunque, o Roma

Costar dovevi a me! (III, s.u.).

Se nei fatti la conclusione rimane approssimativamente la stessa, la prospettiva di giudizio è decisamente diversa. Innanzitutto, il perdono è un valore specificamente cristiano (nel paganesimo si ricorre per lo più alla vendetta) e sembra riflettere in primo luogo la sensibilità di Cammarano. In secondo luogo, il racconto di Tito Livio sugli Orazi e Curiazi (come quello su Virginia, fonte d'ispirazione della successiva opera di Cammarano-Mercadante) comporta un finale appello al popolo, il quale assiste al processo, esprime il proprio giudizio sull'accaduto e risulta determinante per le scelte future di chi detiene il potere; Cammarano e Mercadante, tramite i tanti cori, rendono co-protagonista dell'opera la collettività, favorendo così il coinvolgimento del pubblico in vicende di forte valore civico. Corneille dedica al potente Richelieu la sua tragedia, con l'atteggiamento umile del servitore sottomesso al rappresentante dell'autorità; inoltre, egli delinea in Tullo Ostilio la figura di un monarca saggio, magnanimo ed apprezzato: scelte coerenti con il ruolo dello scrittore nella monarchia francese seicentesca, dal carattere assoluto. Cammarano elimina drasticamente i due re, assegna un ruolo politico importante ai senatori e, soprattutto, ai sacerdoti: il che pare coerente con le posizioni neoguelfe emerse anche in altri libretti. L'opera ha un soggetto classico, ma un carattere romantico; poeticamente, il lessico è raffinato e latineggiante, ma i personaggi e le tematiche sono simili a quelli di tanti altri melodrammi di metà Ottocento.

Prima di concludere, è opportuno ricordare che nel 1785 viene presentato al Salon di Parigi, *Le Serment des Horaces* di Jacques-Louis David che, sebbene preceda la Rivoluzione francese, è considerato uno dei quadri più iconici e rappresentativi del periodo, oltre che un manifesto importante del Neoclassicismo. È ragionevole pensare che Cammarano lo conosca e lo analizzi con occhio attento prima di decidere di scrivere un libretto sullo stesso tema. Infine, nel 1933 (anno delle ultime elezioni parlamentari nella Repubblica di Weimar) Bertolt Brecht scrive il dramma didattico *Die Horatier und die Kuriatier*, assegnando ai due schieramenti contrapposti dei Romani e degli Albani il compito di raccontare "in presa diretta" i fatti che osservano nel loro accadere. Il drammaturgo, che nella *Vita di Galileo* scrive: «Unglücklich das Land, das Helden nötig hat» (I, 13), rende protagonisti i due popoli e costruisce un'opera estremamente corale.

Cammarano e Mercadante, con *Gli Orazi e i Curiazi*, elevano al rango di protagonista colei che nella narrazione di Tito Livio appare come personaggio minore e, in tal modo, mettono in risalto l'elemento patetico. Contemporaneamente, i frequenti interventi dei cori e gli ideali patriottici professati da tutti i personaggi rendono l'opera una potente espressione dello spirito del tempo, così che «*Gli Orazi e i Curiazi* costituisce certamente uno degli esiti più notevoli delle composizioni mercadantiane, sia per le cabalette, sia per le scene solistiche, che per i cori e per il tono epico che caratterizza l'orditura orchestrale, tutti elementi che rendono il compositore veramente degno della fama cui era pervenuto nell'800, al fianco degli altri grandi della musica»²¹⁰.

5.9 Virginia: virtù civica e amore paterno come lotta ai soprusi dei tiranni

Dopo il drastico divieto censorio di *Poliuto* nel 1838, la stessa sorte tocca a *Virginia*, tragedia lirica composta da Cammarano nell'autunno 1849, presentata il 17 dicembre ai censori napoletani e categoricamente respinta. La prima rappresentazione si svolgerà il 7 aprile 1866, al Teatro di San

²¹⁰ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 150.

Carlo, come era stato previsto diciassette anni prima, «nel frattempo, è morto Cammarano (il 17 luglio 1852) e Mercadante è diventato completamente cieco (dal 1862)».²¹¹

Le vicissitudini della giovane plebea romana sono raccontate da Tito Livio nel terzo degli *Ab Urbe condita libri* (III, 44-48). Il soggetto interessa molto sia il librettista che il musicista già da diversi anni. Infatti, nella tarda primavera del 1824 Saverio Mercadante, appena scritturato dall'impresario Domenico Barbaja per le scene del Teatro imperiale di porta Carinzia a Vienna, allestisce tre nuove opere (*Doralice*, *Le nozze di Telemaco ed Antiope* e *Il podestà di Burgos, ossia Il signore del villaggio*) e compone una cantata per soprano e pianoforte intitolata *Virginia*, su testo di Calisto Bassi. In seguito, nel dicembre 1839 segnala l'argomento come possibile trama per un'opera «al Teatro La Fenice di Venezia, pur senza ricevere risposta favorevole. Il librettista lo propone poi a Giuseppe Verdi nell'aprile 1848, nel corso delle trattative inerenti a quella che sarà *La battaglia di Legnano* (1849), sebbene il maestro si mostri più volte reticente in merito all'interesse operistico del soggetto».²¹² È da segnalare il fatto che, pur non accettando di crearne un'opera, Verdi rende omaggio a *Virginia* dando ai suoi figli i nomi dei due personaggi principali: Virginia e Icilio. La fonte alla quale Cammarano s'ispira è l'omonima tragedia composta da Vittorio Alfieri tra il 1777 e il 1783, a partire dall'episodio narrato da Tito Livio. Insieme alla *Congiura de' Pazzi* e *Timoleone*, *Virginia* fa parte di quelle che l'autore definisce le tre «tragedie di libertà» e viene più volte riproposta, sia a teatro che all'opera. Nel 1805 va in scena a Roma un omonimo dramma per musica con il libretto di Pietro Calvi e la musica di Francesco Federici. Nel 1811 debutta al Teatro alla Scala il melodramma omonimo di Luigi Romanelli e Pietro Casella. Nel 1844, al Teatro Carlo Felice di Genova, viene rappresentato il dramma lirico *Virginia*, con versi di Domenico Bancalari e musica di Alessandro Nini. Nel 1845, al Teatro Apollo di Roma è la volta della tragedia lirica con testo di Camillo Giuliani musicato da Nicola Vaccaj. Tutti questi spettacoli fanno tappa in varie città della penisola, ma mai a Napoli. Nel 1831, però, va in scena al Teatro di San Carlo l'omonimo balletto di Giovanni Galzerani. Nel 1849 i censori vietano il libretto di Cammarano, ma il 23 luglio 1861, quasi come celebrazione dell'Unità d'Italia, viene rappresentata nello stesso teatro l'omonima tragedia lirica del librettista Domenico Bolognese e del compositore Errico Petrella. Infine, nel 1866, «l'opera viene caldamente applaudita, soprattutto quando Mercadante è presente in teatro. Si tratta piuttosto di un successo di stima per un musicista ormai ritiratosi dalle scene».²¹³ «It was performed on 7 April by a cast which included Lotti della Santa as Virginia, Pandolfini as her father, Mirate as Appio - and Arati, still singing with the company, as he was for a further twelve years, as Marco. The composer, by then blind, received a tremendous ovation for what was considered to be his swan-song».²¹⁴

Rispetto alla «tragedia di libertà» alfieriana, il testo di Cammarano presenta numerose modifiche. Quanto alla struttura, i cinque atti vengono ridotti a tre; i personaggi passano da sei (Virginia, i genitori Virginio e Numitoria, l'amato Icilio, il decemviro Appio Claudio e il suo uomo di fiducia Marco) a sette (la protagonista, suo padre, Icilio, Appio e Marco conservano gli stessi nomi; la madre risulta deceduta da poco tempo ed il suo ruolo è in certa misura assunto dalla nutrice Tullia; inoltre viene aggiunto Valerio come membro della famiglia di Virginia). Le unità aristoteliche sono rispettate

²¹¹ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, p. 232.

²¹² CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 231. Cfr. anche JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 128-164 e la lettera n. 17 di Cammarano a Verdi del 20 aprile 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 20.

²¹³ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 233.

²¹⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 129.

nella tragedia alfieriana (anche se l'azione si compie in poco più di un giorno), ma scompaiono nel libretto. L'unico luogo indicato da Alfieri all'inizio della sua opera è «il Foro in Roma»: qui si svolge una vicenda fortemente caratterizzata in termini di scontro politico e sociale. Cammarano deve necessariamente ridurre tale dimensione, rafforza l'elemento passionale e rende più mosso l'azione spostando le scene in vari ambienti: il palazzo dei decemviri, la modesta casa di Virginio, l'esterno del Tempio d'Imene, l'appartamento di Appio e il foro. «L'adattamento prevede non solo un cambiamento di scena ad ogni atto, ma anche nuovi quadri all'interno di essi, per un totale di sette indicazioni sceniche diverse. [...] Gli interventi secondari di Marco, di Tullia e di Valerio sono giustificati soprattutto da scelte di ordine musicale. La presenza di patrizi, ancelle, sacerdoti, amici e parenti, littori e popolo è la conseguenza diretta dell'ampio uso del coro orchestrato da Mercadante».²¹⁵

Prima di cominciare l'analisi del libretto e il confronto con la fonte di riferimento, è opportuno ricordare l'alta concezione del teatro che ha Alfieri. Egli, rispondendo ad una lettera dell'amico Ranieri de' Calzabigi, scrive: «Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti, e magnanimi».²¹⁶ Nel 1777, contemporaneamente alla tragedia *Virginia*, Alfieri scrive una delle sue più importanti opere politiche: il trattato *Della Tirannide*. Suddiviso in due libri, esso presenta un'originale dedica «Alla libertà» e ripropone con spirito critico ed appassionata eloquenza il pensiero di autori antichi e moderni (Plutarco, Sofocle, Seneca, Machiavelli, Locke, Montesquieu, Voltaire...) su tematiche inerenti alla forma dello stato oppressivo ed ai mezzi per instaurare un regime di libertà. Nella prefazione ad un volumetto che raccoglie alcuni scritti giovanili alfieriani, il curatore Achille Pellizzari afferma:

Nelle tragedie la tirannide era rappresentata in azione, per l'opera di alcune odiose figure di potenti e prepotenti; ma negli animi degli spettatori poteva contrastare alla persuasione voluta dal poeta, l'obiezione che la tirannide - forma di governo - non s'impersona sempre in uomini ingiusti, crudeli, violenti. D'onde la necessità di mostrare col ragionamento l'infamia d'ogni despotismo; d'onde la composizione delle opere in prosa di persuasione retorica: la *Tirannide*, il *Principe*, il *Panegirico di Plinio a Traiano*, tutte intese a dimostrare l'incompatibilità della tirannide con la vita libera, e a rivelare nel despotismo l'origine d'ogni sventura dei popoli.²¹⁷

Gli ideali propugnati nei trattati sono quindi gli stessi che animano i protagonisti delle tragedie:

Il trattato *Della Tirannide* non ci interessa solo come documento vivacissimo della passione politica alfieriana nel suo momento più rivoluzionario e impetuoso; esso si presenta ricco di pagine e di spunti importanti per lo studio delle tragedie, illuminanti lo scavo psicologico della figura del tiranno e dei cortigiani, l'atmosfera della reggia, scena della maggior parte delle tragedie. [...]

Virginia è la più vicina alla fede eroica della *Tirannide*, e di questa risente l'impeto più ottimistico, la speranza rivoluzionaria [...]. La tragedia si chiude con il grido del popolo insorto «Appio, Appio muoia» che preannuncia la sconfitta e la morte del tiranno, la vittoria dell'insurrezione e della libertà.²¹⁸

Se l'impeto eroico e gli ideali di libertà caratterizzano l'alfieriana *Virginia*, va sottolineato che gli anni in cui Cammarano e Mercadante propongono di mettere in scena una tragedia lirica a partire da

²¹⁵ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Verginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante* in *Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 235.

²¹⁶ VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, Bari, Laterza, 1946, vol. I, p. 46.

²¹⁷ ACHILLE PELLIZZERI, prefazione a VITTORIO ALFIERI, *Scritti inediti o rari*, Napoli, Francesco Perrella, 1916, p. VIII.

²¹⁸ EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 980, 982.

tale testo sono quelli politicamente cruciali che precedono e seguono il 1848. Di conseguenza, è comprensibile che impresari e musicisti preferiscano essere cauti e rifiutino tali proposte. Al contrario, è impossibile che dietro l'insistenza del musicista e del librettista nel voler rappresentare *Virginia* non ci sia la consapevolezza del forte significato politico della vicenda ed anche una - seppur parziale - condivisione del messaggio trasmesso dal giovane Vittorio, idealista appassionato ed irruente.

Ciò premesso, il contesto napoletano per il quale l'opera viene composta impone accorte modifiche e, per esempio, l'inizio della tragedia alfieriana è molto diverso da quello dell'opera. Si tratta, infatti, d'un inizio *in medias res*, di grande realismo (nonostante il linguaggio aulico) e, allo stesso tempo, fortemente significativo. Madre e figlia camminano nei pressi del foro; Virginia indugia senza apparente motivo; Numitoria la sollecita e l'opera si apre con le sue parole: «Che più t'arresti? Vieni: ai lari nostri / tornar si vuole» (I, 1). Il forte legame di confidenza e d'affetto tra le due donne è già evidente. Emerge dal tono sollecito e impositivo, oltre che dal desiderio di ritrovarsi entro l'intimità domestica: atteggiamento di una madre premurosa, destinato a infrangersi contro la spietatezza d'un potere politico corrotto e invasivo. Virginia risponde a quel richiamo rivelando i moti del suo animo: tanto la madre è sintetica e diretta, quanto lei è ampia e dettagliata nell'esprimere le emozioni che la scuotono, passate e presenti. «O madre, io mai da questo / Foro non passo, che al mio piè ritegno / Alto pensier non faccia. È questo il campo, / Donde si udia già un dì liberi sensi / Tuonar da Icilio mio; muto or lo rende / Assoluta possanza. Oh, quanto è in lui / Giusto il dolore e l'ira!» (I, 1) Il foro, luogo pubblico di incontri e di socializzazione, crocevia di scambi risonanti di innumerevoli voci, per la vergine (*nomen omen*) innamorata risuona di un'unica voce, a lei sommamente cara poiché capace di tuonare impavida in difesa della libertà. Gli alti ideali di Icilio sono gli stessi che lei coltiva silenziosamente in sé, che ha ereditato dai genitori e che l'inducono a definire «giusto» il dolore e persino l'ira di chi contrasta il potere assoluto instaurato dalla nuova forma di governo.

Numitoria cerca allora di rasserenare la figlia, comunicandole d'aver ricevuto una lettera dal padre (impegnato sul campo di battaglia) che autorizza il suo matrimonio con Icilio. Virginia rimane sorpresa ed è felicissima, ma il loro dialogo prosegue mettendo in luce gli aspri conflitti sociali tra patrizi e plebei.

VIRGINIA

Nobil non è, ciò basta; e non venduto
Ai tiranni di Roma: indi egli piacque
Al mio non guasto core. Accolta io veggo
In sua libera al par che ardita fronte
La maestà del popolo di Roma.
In questi tempi iniqui, ove pur anco
Trema chi adula, il suo parlar verace,
L'imperterrito cor, la nobil'ira,
I pregi son, che han me da me divisa.
Plebea, mi vanto esser d'Icilio eguale;
Piangerei d'esser nata in nobil cuna,
Di lui minor pur troppo.

NUMITORIA

In un col latte

T'imbevvi io l'odio del patrizio nome,
Serbalo caro; a lor si dee, che sono,
A seconda dell'aura o lieta, o avversa,
Or superbi, ora umili, e infami sempre (I, 1).

Agli occhi di Virginia, la nobiltà non proviene dall'origine «in nobil cuna», ma è comprovata dalla magnanimità, dal coraggio di dire la verità, dall'impavido senso civico: virtù che mancano ai tiranni

saliti al potere ma che caratterizzano l'ex tribuno della plebe Icilio. Amando lui, ella ammira non soltanto la persona che egli è, ma la stessa «maestà del popolo di Roma». Anche Numitoria persegue gli stessi ideali ed è altrettanto audace nell'esprimersi: i patrizi sono «infami sempre».

Certamente il dialogo d'apertura tra madre e figlia contiene parole impresentabili ai censori borbonici e allora Cammarano le cambia e, per certi aspetti, capovolge la situazione. Ambienta la prima scena in una «sala magnifica nel palagio Decemvirale», mentre si svolge un «lauto banchetto». Le due donne plebee per il momento scompaiono e la parola è data direttamente ai patrizi, che si muovono festosi e trionfanti per i recenti successi conseguiti. Essi si ritengono gli «eletti» e si rivelano alteri e sprezzanti nei confronti della plebe.

CORO DI UOMINI E DONNE

Qui Roma gli eletti suoi figli raduna:
Qui voce non giunge di plebe importuna:
Non altro ne ingombri il core, la mente,
Che il solo pensiero del bene presente...
Si vegga la gioja regnar da ogni parte
In tutta la piena, in tutto l'ardor...
Seguaci pur troppo han Pallade e Marte.
Devoti noi siamo di Bacco e d'Amor (I, 1).

Tradizionalmente, un melodramma si apre con un coro. Scenograficamente, una sala addobbata per un festoso banchetto aristocratico può risultare spettacolare e di forte impatto sul pubblico. Poeticamente, le due quartine di senari accoppiati in rima (AABB CDCD), che inneggiano a Roma, a «Bacco e Amor», offrono l'occasione per una musica sontuosa e marziale, che potrebbe strappare l'applauso degli spettatori. Per degli autori che intendano essere apolitici, si tratta di un inizio conforme alle norme, senza elementi sovversivi o sospetti, senza traccia di recriminazioni plebee: a prova di censore. Ma in realtà, il testo prosegue con una didascalia: «Odesi lugubre suono». È una musica che giunge dall'esterno, da fuori scena e che contrasta con l'euforia della sala imbandita a festa. Il coro, dunque, aggiunge: «Qual lugubre suono i sensi percote!... / Quai frangono l'aere mestissime note!...». Un'altra didascalia precisa: «Scorgesi passare in lontano luttuoso convoglio recando un'urna cineraria». Sebbene sia distante, è un funerale ed è reso visibile al pubblico. Da parte del librettista, è certamente una scelta insolita ed audace. È forse indispensabile alla comprensione della vicenda? Allude ad un episodio presente nella fonte alfieriana? Anticipa sviluppi futuri importanti per i personaggi? Decisamente no. Cammarano inserisce il corteo funebre di sua volontà, per ragioni non immediatamente evidenti e del tutto autonome dalla trama complessiva, che risulterebbe altrettanto chiara e persino più gradevole per gli ignari melomani presenti in teatro. Invece, il libretto specifica persino il nome del defunto ed assegna altri due versi al coro: «Di Siccio Dentato al cenere muto / L'estremo si rende funereo tributo...». Siccio Dentato: chi era costui? Oggi, pochi saprebbero riconoscere il personaggio storico con tale nome, e forse anche la maggior parte dei napoletani di metà Ottocento non possedeva adeguate conoscenze per onorarne la memoria. Tuttavia, Tito Livio racconta di lui nello stesso terzo libro dell'*Ab Urbe condita* (III, 43), appena prima di narrare l'episodio di Virginia.

Lucius Siccus (o Sicinius) Dentatus è un eroe romano di origine plebea, nato nel 514 a.C. e morto nel 449 a.C. Soprannominato «l'Achille Romano», è il legionario più decorato della storia dell'esercito romano. Di lui scrivono autori importanti: Livio, Gellio, Plinio, Valerio Massimo, Dionigi di Alicarnasso, Solino..., tessendone ampie lodi. Fin da giovane, egli si distingue per il coraggio in battaglia; partecipa a numerosi combattimenti (si dice ben centoventi) e a guerre decisive: contro i Volsci, gli Equi, i Sanniti e i Sabini. Riceve moltissime decorazioni: otto corone d'oro, quattordici di quercia, tre murali, una ossidionale, ottantatré collane, centosessantacinque bracciali,

diciotto giavellotti, venticinque borchie. A riconoscimento del suo valore, viene eletto dapprima centurione e poi primipilus (capo dei centurioni). Nel 454 a.C. sotto i consoli Spurio Tarpeio e Aulo Aternio, gli viene conferita la carica di tribuno della plebe. Ma se la sua vita è sorprendente e degna d'elogi, altrettanto significativa e degna d'attenzione è la sua morte. Livio racconta che viene ucciso a tradimento, durante la guerra contro i Sanniti, dagli stessi soldati (evidentemente corrotti) con i quali era stato inviato, ingannevolmente, in una missione esplorativa. I sopravvissuti spargono la voce che Siccius è morto valorosamente, durante un attacco nemico. Tuttavia, quando i suoi commilitoni si recano sul luogo dell'agguato per seppellire i morti, trovano soltanto il cadavere di Siccius, ancora armato, circondato dai corpi di altri soldati romani. Indignati, vorrebbero portare il corpo di Siccius a Roma per ottenere giustizia, ma non gli è concesso. Per placare gli animi, i decemviri ordinano di celebrare un funerale di stato con grandi onori, ma questo non placa le rivolte popolari. L'assassinio di Lucio Siccio Dentato e il misfatto ai danni di Virginia sono esiziali per i Decemviri, che l'anno successivo, nel 448, vengono destituiti.

Accennando a tale personaggio all'inizio dell'opera, Cammarano dimostra di essere più fedele a Livio che ad Alfieri. Se si pensa che nell'anno cruciale 1848 egli non pubblica nessuna opera e che il libretto di *Virginia* è composto nell'autunno dell'anno successivo, quando il ricordo delle vittime dei moti popolari è ancora vivo, è ragionevole supporre che il funerale trasposto sul fondo del palcoscenico costituisca un tributo non solo all'ex tribuno della plebe, ma anche a tutti coloro che sono deceduti per una patria che tardava a risorgere. L'atteggiamento dei nobili raccolti a banchetto è in sintonia con quello dei patrizi romani, come la successiva didascalia chiarisce: «L'esultanza che tacque un istante, appena difilato il corteggio ferale, irrompe vieppiù fragorosa». Il coro lo ribadisce nella quartina conclusiva.

Si vegga la gioja regnar da ogni parte
In tutta la piena, in tutto l'ardor.
Seguaci pur troppo han Pallade e Marte.
Devoti noi siamo di Bacco e d'Amor (I, 1).

Anche se il riferimento al contesto romano può sembrare poco rilevante, in realtà gli ultimi due versi sono offensivi non solo nei confronti di Lucio, ma per tutti coloro che vanno a combattere per lo stato e rischiano la morte: certamente essi non sono seguaci di divinità alternative a Bacco. Di conseguenza, il disprezzo di Virginia e Numitoria per gli «infami» patrizi riappare sotto diversa forma, piuttosto mascherato, ma ugualmente profondo.

Nella seconda scena del libretto compare Appio. Le sue prime parole hanno toni spiccatamente politici e confermano l'immagine negativa dei patrizi: astiosi, superbi e infidi. Ma dopo lo sfogo iniziale, l'aria di sortita esprime la forza della passione che scuote il personaggio suo malgrado, poiché provocata da una «vil plebea».

APPPIO
Di sozza gioja, fra bagordi ed orgie,
T'inebria, pasci le sfrenate voglie,
Patrizia turba, e servi,
Cieco strumento a mia grandezza. Marco
Non riede!... Il cor dubbioso, ansio mi batte
Con moto più repente!...
Del mio sangue ogni stilla è fiamma ardente.
Ah! tant'oltre non credea
Che il mio foco omai giungesse!
Che un'oscura e vil plebea
Trionfar di me potesse!

Oh! che fia se ancor colei
Osa opporsi ai voti miei!...
A me stesso tento invano
L'onta mia dissimular...
Questo amor mi rende insano!...
Appio in me non so trovar (I, 2).

Nella seconda scena della tragedia alfieriana, invece, compare Marco che ordina ai suoi schiavi di portare a casa *Virginia*, che egli rivendica come sua schiava, sebbene Numitoria la spacci per sua figlia. L'infervorato dialogo colpisce non solo per il prepotente atteggiamento maschile, ma soprattutto per l'insistenza con cui Marco s'appella alle leggi, pur agendo in modo del tutto illegale:

MARCO
Di Roma
Son cittadino anch'io; ne so le leggi;
Le temo, e osservo; e dalle leggi or traggo
Di ripigliar ciò, che a me spetta, ardire
[...] Io mentitor non sono,
Né di Virginio tremo: all'ombra sacra
Securo io sto d'inviolabil legge» (I, 2)

Poco più avanti il tema ritorna: «Fin ch'havvi in Roma, / A tuo dispetto, sagrosante leggi, Temer poss'io di te? [...] Forza null'altra a violenza io voglio / Oppor, che quella delle leggi. Or venga / Virginia d'Appio al tribunal» (I, 3). Un analogo atteggiamento di scherno delle leggi che dovrebbero regolare il vivere civile è espresso da Appio in un monologo che Alfieri pone all'inizio del secondo atto.

APPPIO
Appio, che fai? D'amor tu insano?... All'alto
Desio di regno ignobil voglia accoppiai
Di donzella plebea?... Sì; poi ch'ell'osa
Non s'arrendere ai preghi, a forza trarla
Ai voler miei, parte or mi fia di regno.
Ma il popol può... Che temo? Delle leggi
La plebe stolta, oltre ogni creder, trema:
S'io delle leggi all'ombra a tanto crebbi,
Anch'oggi schermo elle mi fieno; io posso,
E so crearle, struggerle, spiegarle.
Molt'arte vuolsi a impor perfetto il giogo;
Ma, men ch'io n'ho. Più lieve erami assai
Conquider voi, ferì patrizi, in cui
Sol forza ha l'oro, e pria vien manco l'oro,
Che in voi l'avara sete: io v'ho frattanto,
Se non satolli, pieni: hovvi stromenti
Fatti all'eccidio popolar, per ora:
Spegnermi poscia, il dí verrà; poca opra
A chi v'ha oppressi, ed avviliti, e compri. —
Ma già Virginia al tribunal si appressa;
Seco è la madre, e Icilio, e immenso stuolo? —
Fero corteggio; e spaventevol forse,
Ad uom ch'Appio non fosse: ma, chi nato
Si sente al regno, e regno vuole, o morte,
Temer non sa, né sa cangiar sue voglie (II, 1).

Il rilievo assunto dal tema delle leggi nella tragedia alfieriana è implicitamente spiegato nel trattato *Della tirannide*. Con l'intento di dare una definizione precisa del termine, l'autore scrive:

TIRANNO, era il nome con cui i Greci (quei veri uomini) chiamavano coloro che appelliamo noi re. E quanti, o per forza, o per frode, o per volontà pur anche del popolo o dei grandi, otteneano le redini assolute del governo, e maggiori credeansi ed erano delle leggi, tutti indistintamente a vicenda o re o tiranni venivano appellati dagli antichi. Divenne un tal nome, coll'andar del tempo, esecrabile; e tale necessariamente farsi dovea. [...] Tirannide indistintamente appellare si deve ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto eluderle, con sicurezza d'impunità. E quindi, o questo infrangi-legge sia ereditario, o sia elettivo; usurpatore, o legittimo; buono o tristo, uno, o molti; ad ogni modo, chiunque ha una forza effettiva, che basti a ciò fare, è tiranno; ogni società, che lo ammetta, è tirannide; ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo.²¹⁹

Ovviamente, Cammarano deve cautelarsi rispetto a tale argomento, che però inserisce più volte nel corso dell'opera. Già compare nella scena successiva, durante il dialogo tra Appio e Marco.

APPPIO
Alfin tu giungi!... e nunzio
Lieto non sembri, o Marco!
MARCO
É ver nol sono... Ed esserlo
Come potrei?... L'incarco
Falliva!... Incorruttibile
È la nudrice.
APPPIO

Io fremo!...

MARCO
All'alma di Virginia
Portai l'assalto estremo:
Pregghi, lusinghe, insidie...
Fu tutto indarno!... (I, 3)

Cammarano preferisce dare la parola a Marco per mettere in risalto l'incorruttibilità della nutrice (che è identica a quella di tutta la famiglia di Virginio). Nella tragedia di Alfieri è la stessa Virginia che denuncia i ripetuti tentativi dello spasimante di conquistarla tramite inganni, lusinghe e corruzioni.

VIRGINIA
Or di sedurre, or d'ingannar più volte
L'onestà mia tentò: lusinghe, preghi,
Promesse, doni, anco minacce, e quanto
Dell'onestade ai nobili par prezzo,
Tutto spiegò. [...] Appio la fraude
Ora, e la forza, all'arti prime aggiunge;
Giudice, e parte egli è: ti sarò tolta
Pria d'esser tua: deh! almeno in guisa niuna
Ei non m'abbia, che morta (I, 5).

Nella quarta scena dell'opera riappare il coro. L'alternarsi di momenti solistici e corali è tipico della riforma mercadantiana. D'altra parte, l'invito rivolto ad Appio dai invitati affinché si unisca a loro nei festeggiamenti costituisce un ritorno ad un'atmosfera più lieta e quindi allevia la tensione drammatica negli spettatori.

²¹⁹ VITTORIO ALFIERI, *Della tirannide*, Milano, Pietro Agnelli, 1812, pp. 14, 17.

CORO

Langue il convito, è squallido
Se tu non riedi a noi...
Ma ferì sguardi piovono
Dal ciglio tuo!... Che fu?...

APPIO

Io?... Ferì sguardi?

MARCO

Simula...

È il simular virtù.

APPIO

Al cor furente ed ebro
Ogni consiglio è muto...
L'oltraggio d'un rifiuto
Più divampar lo fè!
Non basta a me del Tebro
Curva la fronte e doma,
Virginia al par di Roma
Piegar si deve a me (I, 4).

Se il consiglio di simulare sintetizza perfettamente il carattere falso e intrigante di Marco, la confidenza di Appio accentua l'aspetto passionale del suo animo, pur ribadendo la sua brama di potere. Al riguardo Faverzani osserva con finezza d'analisi:

Anche se in situazioni diametralmente opposte, l'identificazione della sorte di Virginia con il destino di Roma è una sineddoche cara ad entrambi gli autori: Alfieri fa sviluppare l'idea ad Icilio, nella battuta dell'atto III, al ritrovarsi con Virginio:

Disgiunger densi? Una è la causa:
tu sei padre, e nol senti? O Roma è Roma,
tu allor v'hai figlia, io vi ho consorte, e vita;
o è serva, e allor nulla v'abbiam che il brando (III, 2, 70-73).

In modo più prosaico, nell'allegro di sortita, Appio rimira il proprio desiderio di conquista della fanciulla nella sete di potere sulla città.²²⁰

D'altra parte, Alfieri recupera molti soggetti classici nelle sue opere e l'identificazione di Virginia con Roma ha precedenti illustri, tra storia e leggenda: il ratto di Elena all'origine della guerra di Troia, il ratto delle Sabine ordinato da Romolo agli inizi dell'espansione di Roma. Cammarano e Mercadante, in questo periodo e anche negli anni successivi, uniscono tratti romantici ad elementi neoclassici.

Proseguendo l'analisi del libretto, nella quinta scena del primo atto l'azione è ambientata nella modesta casa di Virginio. Dapprima, protagonista è un coro di «donzelle plebee» che esortano la mesta Virginia a condividere con loro il suo dolore, cercando conforto nell'amicizia.

DONZELLE

Là, della madre innanzi all'urna
Di amare lagrime spargesti un fonte!
Tra' lari tuoi, qui taciturna
D'alta mestizia vesti la fronte!
Il cor ne svela, e di consiglio
Quel cor dolente conforto avrà.

²²⁰ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 244.

Lascia che tergere possa il tuo ciglio
La man pietosa dell'amistà (I, 5).

È una situazione (in versione femminile) simile a quella di Ubaldo, all'inizio dell'*Elena da Feltre*. Se Cammarano avesse voluto rimanere in un ambito puramente patetico e familiare, il ricordo della recente scomparsa di Numitoria sarebbe bastato a giustificare il dolore della figlia. Invece, l'elemento politico riappare e, precisamente, mediante il soprannome di Lucio Siccio Dentato: l'Achille romano.

VIRGINIA

Del Romano Achille

Alla pompa feral trarmi voleste...
Nell'anima commossa
Si ridestar possenti
Rimembranze di morte... ove gli algenti
Marmi chiudono in grembo
Le reliquie materne,
Desio mi spinse prepotente, arcano...
Di Nume quasi una invisibil mano!
Sulle materne ceneri
De' figli è sacro il pianto,
Ivi la prece ascoltasi,
Ogni consiglio è santo,
Ivi fidente il core
Le pene sue narrò...
Gli arcani del dolore
La tomba udir sol può (I, 5).

Poiché tutta questa scena non ha corrispondenza nell'ipotesto, la decisione d'inserirla è da attribuirsi a Cammarano che, verosimilmente, nell'immagine della tomba come fonte di dialogo tra le generazioni e come luogo simbolico ove «de' figli è sacro il pianto», ha reso omaggio ad un altro poeta italiano, ammiratore di Alfieri e strenuo difensore della libertà: Ugo Foscolo, in particolare come autore dei *Sepolcri* (1807). Del resto, la poesia sepolcrale s'è sviluppata sotto l'influenza inglese (Edward Young, Thomas Gray, Melchiorre Cesarotti traduttore dei *Canti di Ossian* di James Macpherson, Ippolito Pindemonte) nella seconda metà del Settecento e ha rappresentato un momento cruciale nel passaggio dal Neoclassicismo al Romanticismo, non solo in Italia.

Il coro delle amiche cerca allora di stemperare la tristezza di Virginia, riportando i suoi pensieri alla dolcezza dell'affetto per Icilio. Nel delinearne un ritratto felice, si dilunga, quasi a compensare le precedenti note malinconiche: «Eppur fra quante vergini / Accoglie Roma in seno, / Parevi a noi, Virginia, / Sol tu felice appieno» (I, 5). Lei, infatti, si rianima e risponde ardita, difendendo il suo amore per Icilio. Ancora una volta, Cammarano assegna ad una protagonista d'opera parole che avvicinano la passione amorosa all'amore divino: ulteriore sfida ai censori e difesa del proprio diritto alla libertà d'espressione.

VIRGINIA

Che?...

È grande al par d'Icilio
L'amor ch'io porto ad esso!...
È tal che a voi comprenderlo,
Nè dirlo è a me concesso!
Luce, speranza ed anima
Egli è del viver mio...
Non un mortale, un Dio
Cotanto amar si può! (I, 5).

Nella sesta scena Virginia rimane sola con Tullia e la supplica di recarsi a casa di Valerio per chiedergli di sollecitare il ritorno del padre dal campo, onde evitare uno scontro diretto e fatale tra Icilio e Appio. Faverzani osserva giustamente che «la scomparsa della figura materna rende la protagonista più indipendente nelle proprie decisioni e più vicina al padre».²²¹ Non appena Virginia rimane sola, giunge Appio ed inizia a corteggiarla. Anche lui usa un'espressione potenzialmente blasfema agli occhi dei censori: «Tu il Ciel mi sei, Virginia, / Tu il Nume sei per me» (I, 7), ma lei s'opponne nettamente e l'esorta al rispetto della legge che lui stesso ha da poco introdotto: «Ma ignori che un patrizio / Non può impalmar plebea?» (I, 7). La risposta di lui è coerente con quanto Alfieri ha teorizzato nella *Tirannide*: «Il sò, ma posso infrangere / La legge ch'io facea, / Se m'ami» (I, 7). L'opposizione di lei induce in lui il dubbio che un rivale si frapponga fra loro e, infuriato, pretende di conoscerne il nome. Virginia nega, ma sopraggiunge Icilio e Appio intuisce il loro amore. La scena del terzetto costituisce il finale primo ed è «concepita sul modello dell'atto II alfieriano (II, 2-3, 69-301), benché in modo assai più schematico».²²² Il connubio Virginia-Roma ritorna nelle esclamazioni di entrambi i rivali, così come la loro espressione d'onnipotenza nel paragonarsi ad un «nume» e a «Dio»:

APPIO
Stolta!... sul Tebro omai
Nume non havvi che il mio voler.
ICILIO
Calcando il mio cadavere
Giunger puoi solo ad essa...
Per via di sangue il vizio
Alla virtù s'appressa.
Ma fin che il giorno io miro,
Ma fin che un'aura io spiro,
A Roma ed a Virginia
Un Dio rimane ancor!
APPIO
Non cangi, temerario,
Con vani accenti il fato...
Trema... già sei colpevole
D'amarla, o sciagurato!
Su voi, su Roma intera
La mia possanza impera...
Vedrem fra Icilio ed Appio
Qual sarà Dio miglior (I, 8).

Il secondo atto si apre con il ritorno a casa di Virginio. È l'alba. Padre e figlia s'incontrano commossi. Cammarano ha rappresentato in vari libretti il forte affetto che può unire una giovane al genitore, qui si tratta dell'unico legame familiare rimasto e «l'assenza di Numitoria rende più intimo il rapporto padre-figlia».²²³ Per Virginio si tratta dell'aria di sortita (II, 1) e «l'andante mosso serve ad illustrarne la virtù con accenti proferiti, nella tragedia, dalla moglie (I, 2, 75-79), poi dalla figlia (I, 5, 254). Nella

²²¹ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 246.

²²² CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 236.

²²³ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 241.

transizione, la protagonista confessa le indegne proposte di Appio, generando così, nell'allegro del veterano, un'indignazione dai toni simili a quelli del dialogo del primo Icilio (III, 2, 125-141)».²²⁴

VIRGINIO
Oh! quante volte reduce
Dal campo, e vincitore,
Fra gl'inni di vittoria
Ti strinsi a questo core!...
Allor di vivo giubilo
Pianto spargevi, o figlia...
Or veggo amare lagrime
Cosparger le tue ciglia!
Deh! cessa... – Io tento invano
Reggere al suo dolor...
È ver che son Romano.
Ma padre io sono ancor! –
[...] Non più!... –
Tragge un padre orrendi giorni
Della guerra fra i perigli,
Mentre qui ne insidia i figli
Usurpato e reo poter!
Ecco al prode, allor ch'ei torni
Qual trionfo è preparato!...
Ecco il premio a te serbato,
Sangue sparso del guerrier! (II, 1).

Quanto all'amarezza di chi rischia la vita in battaglia senza trarne vantaggi per sé e sentendosi infine beffato, le parole di Virginio ricordano sia quelle del soldato Scoto nel *Reggente* («Finor da' miei perigli / Non riportai che gloria, / E scarso pane ai figli» (I, 6)), sia il triste destino del padre di Luisa Miller nell'omonima opera. Egli, «vecchio soldato in ritiro» dopo una vita al servizio del conte di Walter, viene ingiustamente imprigionato dai suoi sgherri e poi condannato a morte. *Il Reggente* è del 1843, *Luisa Miller* del 1849: il disincanto di Cammarano nei confronti sia della vita militare che della disonestà di chi detiene il potere è già ben delineato.

Il quadretto familiare della prima scena prosegue nella seconda, dove si aggiunge Icilio che viene abbracciato da Virginio come figlio suo. A differenza della tragedia, il padre qui sollecita il matrimonio tra i due giovani e impartisce ordini affinché lo si svolga entro sera. Cammarano e Mercadante predispongono quindi un momento di letizia, con il duetto d'amore tra Icilio e Virginia (II, 2), al quale s'unisce anche il coro delle amiche (II, 3). Ovviamente, anche la scena successiva, con il rito nuziale nel tempio di Imeneo, è un'invenzione del librettista. L'irruzione violenta di Marco che rivendica diritti di proprietà su Virginia ricorda, invece, l'analogo comportamento assunto dall'«ultimo schiavo / d'Appio tiranno, e suo ministro primo» (II, 3, 88-99). Nella sesta scena compare anche Appio con il suo seguito di littori: è il finale secondo, «il cui settimino contrappone le reazioni antitetiche, di sconforto e di gioia, del nucleo familiare e dei complici sleali, attingendo anche ad altri passi del testo del 1777, in particolare alla conclusione (V, 4, 182-185); mentre la stretta successiva palesa presentimenti di morte, come già nella scena intima della fonte (III, 3, 259-270)».²²⁵ Nelle quartine che chiudono l'atto si ripresenta la tematica del diritto e del rispetto delle leggi. Coloro che si muovono nell'illegalità (Marco e Appio) insistono nel difendere le azioni secondo giustizia:

²²⁴ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 236.

²²⁵ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 236.

APPIO

Ascoltata giustizia è qui sola,
La minaccia qui possa non ha.
Se non tronchi l'ardita parola,
Dalla scure troncata sarà.

MARCO

Non la forza, ma il dritto protegge:
È mia schiava... provato sarà...
Ed innanzi al poter della legge
Ogni ardito piegar si dovrà (II, 6).

Gli altri, che vedono ormai trionfare l'arroganza tirannica, s'appellano al diritto naturale (idea che giuridicamente e filosoficamente era già di Aristotele e Cicerone nell'età antica, ma viene variamente rielaborata e teorizzata in età moderna da Grozio, Hobbes, Locke, Rousseau e Kant).

ICILIO

No...

Prima Icilio trafitto ed esangue,
Scellerati, cader si vedrà.
Prima il Tebro gonfiato di sangue
Inondar tutta Roma dovrà.

VIRGINIO

Ch'io son padre, ad affanno cotanto
Ogni padre comprender potrà...
Se non basta il mio duolo, il mio pianto
Attestarlo il mio brando saprà.

VIRGINIA

Dammi un ferro, e squarciarsi le vene
Roma, o padre, tua figlia vedrà...
Da che libera fonte proviene
Il versato mio sangue dirà!

TULLIA e VALERIO

Non v'ha dritto, nè forza mortale
Che strapparla ad un padre potrà.

CORO (A Marco)

Rio velen, qual d'Erinni infernale,
Negli accenti e nel core ti sta (II, 6).

Il terzo atto è emotivamente molto forte e drammaturgicamente costruito con meticolosità. Le prime due scene sono ambientate negli appartamenti di Appio e descrivono un ulteriore, inutile tentativo di corruzione compiuto dall'uomo di potere, che cerca ora di allontanare Icilio da Roma, offrendogli un avanzamento di carriera; ma poiché fallisce, ne ordina l'assassinio da parte di sicari pagati tramite Marco.

APPIO

Sì: mercè dovuta

Concede a te la patria. Immantinente
Che tu parta è mestier: già presso il Duce
Ti rinvenga, o Pretor la nuova luce,
Si opporrebbe, è ver, la legge
L'uom plebeo d'alzar cotanto,
Pur talvolta può chi regge
La virtù guardar soltanto.
M'oltraggiasti, ma perdono
All'etade, al cieco ardir.
Alma grata or mostra al dono
Appio e Roma in obbedir (III, 2).

Le successive due scene si svolgono nel vestibolo della casa di Virginio e celebrano il focolare domestico come luogo di tenaci affetti familiari, consolidati dal culto dei lari e dei penati. Virginia e suo padre ne sono i protagonisti, ma l'atmosfera solidale viene sconvolta dall'arrivo di Valerio con la notizia che il corpo di Icilio giace in strada, pugnalato. «Il vero quadro di scena domestica dell'opera avviene in casa del vecchio soldato e assume la forma di un duetto padre-figlia (III, 3), durante il quale si rinnovano i presagi funesti del finale II»:²²⁶

VIRGINIA

Sacri Penati, ah! l'ultimo
È forse questo addio!...
Chi dir mi puote, ah! misera!
Se più tornar degg'io?...
Ove mi fia ricovero
Negato a voi d'accanto,
Ricovero soltanto
L'avello a me sarà!

VIRGINIO

(Come poss'io contendere
Il pianto a questi rai,
Se il cor spezzato, in lagrime
Tutto si scioglie omai?... –
Ove m'è tolto riedere
Qui con la figlia al seno,
La tomba infausta meno
De' lari miei sarà!

VIRGINIA e VIRGINIO

È piena, è compiuta la sorte funesta!
Non resta più scampo, più speme non resta!
L'Averno seconda d'un empio le trame...
Nè in terra è giustizia, nè in cielo è pietà.
L'infame sentenza, dal giudice infame
Col sangue d'Icilio vergata fu già!... (III, 4)

Per le ultime due scene si ritorna nel luogo iniziale dell'opera: il foro. Luogo pubblico per eccellenza, vi si raduna tutta la collettività: gli uomini di governo con il loro apparato istituzionale e la cerchia di sostenitori corrotti, la plebe e gli amici dei perseguitati. Il coro del popolo esprime una profonda pietà per Virginio e Virginia, vittime del tiranno e del «rigor del fato». Il duplice chiasmo, come in altri libretti di Cammarano, rafforza la percezione di una chiusura definitiva e quindi di una sostanziale ineludibilità degli eventi. Perni delle due costruzioni incrociate sono gli aggettivi «squallidi» e «sventurata/o»: estrema sintesi delle condizioni in cui giacciono padre e figlia. Le due anafore nei versi conclusivi sottolineano la partecipazione emotiva della collettività.

POPOLO

In vestimenti squallidi,
Squallidi nel sembiante,
Ecco venirne i miseri
Al tribunal d'innante!
Oh sventurata figlia
Segno al rigor del fato!...
Oh padre sventurato
Più della figlia ancor!...

²²⁶ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Verginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 237.

Il pianto sulle ciglia,
Il pianto abbiám nel cor! (III, 5).

La reazione dei littori all'ammassarsi della folla è altrettanto disumana del comportamento del tiranno. Le loro sprezzanti parole esprimono lo stesso odio per la plebe già dichiarato dai patrizi durante la festa all'inizio dell'opera. Con altrettanta tracotanza inneggiano alla giustizia, calpestandola. E come loro, anche il tiranno s'appella alla legge mentre, di fatto, impone la violenza.

LITTORI
Cessa, ed arretrati
Plebe loquace;
Singulti e lagrime
Chiudi nel cor.
Qui la giustizia
Si adora, e tace!
Son vani i gemiti,
Vano il dolor! (III, 5).

APPIO
Olà, gl'insulti
Tacer qui denno; qui giustizia regge,
E sol voce di legge
S'intende qui. Littori,
Di vostre scuri l'accerchiate. Ov'abbia
Ragioni egli le adduca,
Ma il giudizio non turbi (III, s.u.).

Padre e figlia capiscono di non avere più alcuna speranza e l'opera si chiude con l'abbraccio letale di Virginio che pugnala in pubblico Virginia: estrema testimonianza dell'amore di un padre per la figlia e di un cittadino per la libertà. La scena dell'opera è corale, con il palcoscenico gremito, le voci dei solisti congiunte a quelle dei coristi in un complesso austero e solenne. Alcune considerazioni sono doverose; innanzitutto, riguardo alle affinità e alle differenze rispetto al finale alfieriano. Complessivamente, Cammarano è fedele alla tragedia, pur ritagliandosi sostanziali spazi di autonomia creativa. In primo luogo, occorre considerare che nel passaggio dalla versione tragica a quella operistica cambiano alcune regole di base: un finale estremamente tragico si può leggere in un libro ma diventa improponibile sui palcoscenici di metà ottocento.

La rappresentazione della morte in scena è una delle grandi problematiche del teatro italiano della prima metà dell'Ottocento - ancor più delle produzioni in musica - e fonte della proliferazione di scene di pazzia [...]. Nel caso di *Virginia*, Cammarano non rinuncia al finale del 1777. Ma la questione della rappresentazione della morte va posta anche per *Icilio*. Nel suo caso, abbiamo il racconto dei fatti, rispettivamente da parte di Numitoria e di Valerio. Cammarano segue quindi Alfieri su un sentiero che lo porta a sacrificare il giovane, pur limitandosi a rievocarne la scomparsa: due pugnalate a scena aperta sarebbero state probabilmente giudicate eccessive, sia dalla censura, sia dal pubblico. Inoltre le circostanze della morte del personaggio ne modificano in parte la percezione: difensore della libertà individuale, come ama descriverlo l'autore, l'eroe tragico preferisce colpirsi di persona piuttosto che cadere vittima dei congiurati, mentre l'omologo operistico soccombe non solo al tradimento, ma anche ai bisogni di concisione del melodramma.²²⁷

²²⁷ CAMILLO FAVERZANI, «*Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico*». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante in Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, p. 240.

Tuttavia, nel testo alfieriano vi è un terzo caso, oltre Icilio e Virginia: Appio. Le ultime battute della tragedia alfieriana recuperano pienamente la dimensione ribelle-insurrezionale, che è fondamentale per l'autore, ma problematica per il poeta partenopeo:

VIRGINIO
Deh! vieni al sen paterno, o figlia;
Una volta mi è dolce ancor nomarti
Di tal nome... una volta. – Ultimo pegno
D'amor ricevi – libertade, e morte.
VIRGINIA
Oh... vero... padre!...
NUMITORIA
Oh ciel! figlia...
APPIO
Che festi?...
Littori, ah! tosto...
VIRGINIO
Agli infernali Dei
Con questo sangue il capo tuo consacro.
POPOLO
Oh spettacolo atroce! Appio è tiranno...
VIRGINIO
Romani, all'ira or vi movete? È tarda:
Più non si rende agli innocenti vita.
POPOLO
Appio è tiranno: muoia.
APPIO
Il parricida
Muoia, e i ribelli.
VIRGINIO
Alla vendetta tempo
Pria di morir, prodi, ne resta.
APPIO
Tempo
A punir te, pria di morir, mi avanza.
VIRGINIO
Appio è tiranno; muoia.
POPOLO
Appio, Appio muoia (V, s.u.).

Il popolo ha qui l'ultima parola ed esprime dapprima orrore («Oh spettacolo atroce!»), poi constata che il regime imposto dal decemviro è una tirannide («Appio è tiranno») e infine grida alla ribellione armata («Appio muoia»). In vista di una trasposizione operistica, questo finale pone due evidenti problemi: la lunghezza eccessiva e l'esortazione al tirannicidio. Cammarano, quindi, procede ad una sintesi: il popolo si limita all'iniziale esecrazione («Ahi! quale orror!») che, oltretutto, sono le stesse parole del finale degli *Orazi e Curiazi*, di *Medea* e del *Trovatore*, ma quanto al seguito, non viene specificato quello che succederà. Tale reticenza è certamente dovuta alla legittima cautela nei confronti della censura, ma probabilmente anche ad una visione politica più moderata. Nel comporre *Virginia*, Alfieri è coerente con le tesi esposte nel trattato *Della tirannide*, che non escludono l'eliminazione violenta di chi governa in modo oppressivo (anche se in seguito, dopo l'esito della Rivoluzione francese, egli ridimensionerà tali posizioni). Cammarano non si dimostra mai altrettanto radicale e il finale del suo libretto ne dà conferma.

Un'ulteriore interessante osservazione di Faverzani riguarda una singola strofa:

È nell'ultima scena che possiamo constatare il prestito più vistoso. Quando Appio espone i dettagli della causa in corso, non fa che riprendere l'argomentazione di Marco, dall'atto II della tragedia:

Ecco donzella,
Che dal supposto genitor si noma:
In mia magion, d'una mia schiava è nata;
Quindi, bambina, a me dalla materna
Fraude sottratta, e a prezzo d'or venduta
A Numitoria, che nudrilla in vece
D'altra, onde orbata era rimasta (II, 3, 88-94);

Mira d'innanzi a te, popol di Roma
Donzella, che si noma
Dal genitor supposto: ella di Marco
Nella magion da serva madre al giorno
Venne, sottratta indi per frode, a prezzo
D'oro la sposa di Virginio l'ebbe,
Che d'un'estinta sua bambina invece
La nudria... (III, s.u.).

Se il librettista ha forse lavorato con il testo di Alfieri costantemente sotto gli occhi, come vorrebbe Black, è per dar vita ad un testo piuttosto autonomo, che attinge dall'archetipo solo per i motivi essenziali dello sviluppo. La costruzione delle scene ne risulta invece alquanto mutata, non solo per la riduzione da cinque a tre atti, ma anche per il nuovo modo di intendere la trama da parte del poeta napoletano, perlopiù per motivi generati da esigenze d'ordine musicale.²²⁸

Una dettagliata analisi del linguaggio poetico del libretto è svolta da Faverzani alle pagine 244-246 del suo saggio e ad essa si rimanda per approfondimenti. Come conclusione, si sottolineano i grandi meriti della casa discografica Opera Rara, che ha pubblicato diverse registrazioni integrali di opere di Mercadante e tra queste, nel 2009, anche *Virginia*. Disponibile soltanto in cd, già dall'ascolto l'opera risulta possente e toccante, «e la musica è degna del grandioso soggetto».²²⁹

5.10 *Medea: l'esilio d'una madre, la disfatta d'un tiranno*

L'ultima opera realizzata da Cammarano e Mercadante è *Medea*, tragedia lirica rappresentata nel 1851 (sedici mesi prima della morte del librettista):

Six weeks after the production of *Folco d'Arles*, another opera bearing Cammarano's name reached the stage of the S. Carlo. This was *Medea*, with music by Mercadante, and it was given on 1 March. The printed libretto carries a note: 'The text is partly by Felice Romani, partly by Salvatore Cammarano'; it was based on an old libretto, *Medea in Corinto*, written by Romani for Mayr as long before as 1813. It dates, in fact, from Romani's first year as a librettist, and must have appeared very old-fashioned and stereotyped in 1851. It was obviously unsatisfactory as it stood for a new Mercadante opera and required a great deal of attention if anything was to be made of it. A comparison between Romani's original *Medea in Corinto* with Cammarano's version shows that Cammarano began by reducing its length from about 750 lines to 550 – there is a general tendency over the nineteenth century to reduce the length of libretti from about 1.000 lines in 1800 to 600 by 1850, though many of Romani's are long even for the time they were written. At the same time, he divided it into three acts instead of Romani's two. Of the 550 lines in the Cammarano version, only 110 are taken from Romani's

²²⁸ CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante* in *Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, pp. 245-246.

²²⁹ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. vol. I, p. 656.

original. Clearly the extent of rewriting is large enough to justify treating the libretto – with appropriate reservations – as almost an independent work by Cammarano. Many scenes are omitted, all those remaining are rewritten in part, some wholly. The main thrust of the changes is, however, to shed the abstract, stereotyped response of the characters to the circumstances in which they find themselves and to replace it with human emotion. The rejected Medea becomes a woman very much flesh and blood [...]. In 1813 Romani could end his libretto with thunder and lighting, Medea crossing the stage in a chariot pulled by two dragons, but not Cammarano, whose Medea throws to Jason the bloody dagger with which she has just murdered their children. Despite the identity of the plot, the characters and the development of the dramatic action, the two libretti inhabit two totally different worlds, Romani's formalized and restrained, Cammarano's full of intense emotion, with rapid interchange of dialogue at highly-charged moments in the drama.²³⁰

Anche in *Medea*, come già nelle precedenti *La Vestale*, *Orazi e Curiazi*, *Virginia*, è il mondo classico a fornire i soggetti per opere dai tratti fortemente romantici. Come per *Il vascello de Gama*, *Orazi e Curiazi* e *La Vestale*, l'arte pittorica degli anni immediatamente precedenti ha fornito rappresentazioni molto importanti di quegli stessi temi. Tra tutti i miti che la Grecia antica ha tramandato alla cultura occidentale, quello di Medea è però uno dei più straordinari e controversi. Affascinante ed inquietante, esso è stato rivisitato da moltissimi autori in tutte le epoche: Euripide, Seneca e Corneille sono soltanto i tragediografi più spesso citati, Cherubini, Charpentier, Mayr e Pacini i musicisti più noti che l'hanno riproposta. Nel XX secolo, anche registi cinematografici vi si sono cimentati: memorabili rimangono Pier Paolo Pasolini (1969, con protagonista Maria Callas) e Lars von Trier (1988).

Ai giorni nostri, nel senso comune, il nome di Medea è per lo più associato all'idea di una madre che uccide un proprio figlio e, in ambito psicologico, esiste persino la sindrome di Medea, per indicare l'infanticidio commesso effettivamente o metaforicamente, come comportamento materno finalizzato alla distruzione del rapporto tra padre e figli dopo le separazioni conflittuali. Originariamente, invece, il mito era molto più complesso, ma qui sarà trattato principalmente in relazione alla produzione complessiva di Cammarano.²³¹

In continuità con le problematiche affrontate finora, si intende focalizzare l'attenzione su:

- Il personaggio di Medea, tra spunti classici e caratteri romantici;
- Giasone e Creonte: le lotte per il potere e i riferimenti storico-politici dell'opera;
- Timante di Samotracia e il ruolo dell'arte;
- Creusa e le relazioni genitoriali tra impulsi di vita e di morte;
- Il raffinato linguaggio poetico-musicale e l'ingiusta condanna all'oblio.

Iniziando dal primo punto, è opportuno precisare che, nel complesso, la vicenda è coerente con le trattazioni precedenti, tra le quali si ricordano *Medea in Corinto* di Romani-Mayr (Teatro di San Carlo di Napoli, 1813) e *Medea* di Castiglia-Pacini (Teatro Carolino di Palermo, 1843). All'inizio del libretto viene specificato che «l'azione ha luogo in Corinto, pochi anni prima della guerra Trojana», quindi le vicissitudini vissute dai due protagonisti in Colchide e magistralmente raccontate da Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* vengono presupposte e ad esse si allude solo incidentalmente (i crimini commessi da Medea per permettere a Giasone di conquistare il vello d'oro). Medea e Giasone si trovano già a Corinto, hanno due figli e il locale re Creonte ha promesso in sposa sua figlia Creusa a Giasone, come premio per le sue vittorie. Lui ha accettato, pur non essendo innamorato, perché affascinato dal potere e dalla prospettiva di garantire ai figli un futuro da regnanti. La condizione

²³⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 132-133.

²³¹ Per quanto riguarda un'analisi dettagliata del libretto di Romani, si rimanda a PAOLO RUSSO, «*Medea in Corinto*» di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004. Per una minuziosa analisi comparata delle opere di Romani-Mayr, Castiglia-Pacini e Cammarano-Mercadante, si rinvia a CAMILLO FAVERZANI, «...*Ira pietatem fugat / Iramque pietas...*», ovvero quando, pur tacendo *Ades*, senza posa *Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca*, in *Ginevra e il Cardinale Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, pp. 109-132.

posta da Creonte è però l'esilio di Medea e questa, sentendosi ripudiata, dapprima implora l'amato, poi medita vendetta: invoca le forze infernali, dona un abito avvelenato alla rivale che, indossandolo, muore; infine, Medea pugnala i due figli. A questa sommaria sintesi, comune a tutte le versioni operistiche e alle precedenti tragedie, Cammarano aggiunge alcuni elementi originali, che non la modificano sostanzialmente. La travolgente passione amorosa e la furiosa gelosia caratterizzano, quindi, la protagonista e ne determinano le terrificanti azioni. Già in ambito classico, in Euripide e in Seneca, ella appare così, in coerenza con le dottrine razionalistico-stoiche secondo le quali è necessario controllare le perturbazioni dell'animo poiché le passioni sono di per sé devastanti. Etimologicamente, però, il nome Medea rinvia a medomai, che rimanda all'essere saggi, astuti, scaltri. Nelle *Argonautiche* l'eroina, oltre ad essere figlia di Eete, re della Colchide, e di Idia, è indicata come nipote di Elio e della maga Circe, e di conseguenza è un'abile orditrice di riti sacrificali ed un'esperta conoscitrice di fármaka ("pozioni"), sia benefici sia mortali. Trasposta in epoca romantica, Medea conserva il carattere passionale e l'insondabile potenza di una maga, ma assume anche uno spessore psicologico profondamente umano. Lo spettatore/lettore coglie la sua spietatezza, ma anche la ferocia con cui la società e le singole persone infieriscono su di lei.

Nell'opera di Mercadante Medea compare solo nella quarta scena, dopo che sono già apparsi la sua rivale Creusa, protetta dal padre Creonte (prima e seconda scena), e il conteso Giasone (terza scena). Queste prime tre scene si svolgono nella reggia di Corinto, in un'atmosfera festosa e lieta.

ANCELLE

Perchè temi? A te l'amante
Involgar non può Medea;
Tanti eccessi ond'ella è rea
Ecclissar la sua beltà.
Ama in te la Grecia intera
Del sembiante a' vezzi unita
L'innocenza della vita,
Che più amabile ti fa.

CREUSA

Dolci amiche, rapirmi
Se non Medea, può morte il mio Giasone!
Infin ch'ei pugna, è giusto
Il mio timor... Del prode
Al Ciel chieggo il ritorno... e il Ciel non m'ode!
Della celeste Venere
All'ara mi prostrai,
E fra sommessi gemiti
Il suo favor pregai:
In bianca nube all'aura
Pari salian gl'incensi...
Calma e conforto piovermi
Dolce sentia ne' sensi!...
Tal che sperai propizia
La Diva al fido amor...
Ahi vana speme!... In lagrime
Io mi distruggo ancor! (I, 1).

Creusa, che nell'opera di Pacini appare in scena ma non canta e nel libretto di Romani è una fanciulla mite e bella, nel testo di Cammarano assume una personalità più complessa e un carattere più deciso: figlia affettuosa e ubbidiente, innamorata in preda a timori e speranze, rivale sospettosa e insicura, donna prossima alle nozze e - per pochi istanti - immensamente felice. È lei la prima ad apparire in palcoscenico e a delineare la situazione di partenza, non solo in riferimento al suo animo turbato, ma

anche alle contese tra i vari personaggi. Il coro delle ancelle le porge il conforto e le rassicurazioni di cui sembra avere bisogno. Successivamente, il padre Creonte giunge premuroso ad informarla della vittoria di Giasone sui nemici e del suo conseguente futuro: «Debbo un premio / Al suo valor... loavrà; / Oggi d'Imene al tempio / Seco n'andrai!» (I, 2). Poco dopo Giasone li raggiunge, tra l'esultanza del popolo di Corinto.

Nella quarta scena l'atmosfera cambia completamente, poiché Medea è sola e in preda all'angoscia. Spesso, nel corso dell'opera, ella appare isolata e in contrapposizione all'ordine costituito, anche se in realtà è lei ad essere per prima esclusa e rifiutata da tutti: ripudiata dal marito-compagno, esiliata dal re, evitata dalla popolazione che la teme. Lei, che è figlia di re e che ha rinunciato alla sua patria per aiutare l'uomo che ama e che l'ha resa madre, si ritrova infine priva di ogni affetto, di sicurezza, d'identità sociale. Il suo gesto conclusivo, cioè l'infanticidio, è talmente terrificante e contro natura (in senso letterale: viola la propagazione della specie) che, nel corso dei secoli, ha finito per diventare il simbolo stesso della sua persona. Eppure, quella stessa azione viene compiuta da Medea dopo averla metaforicamente subita, poiché i figli le sono già stati sottratti e, secondo i patti di Giasone e Creonte, dovrebbero rimanere a vivere con il padre, non più con la madre (è così in Cammarano e nella maggior parte delle precedenti tragedie).

Nel libretto, questa dimensione di totale isolamento e contrapposizione emerge sin dalle sue prime parole:

MEDEA
Fia ver?... Giason ritorna,
Ed a me non ritorna!... Alto la Reggia
Di letizia rimbomba,
E silenzio di tomba
Medea sol cinge!... Il dubbio in ria certezza
È volto!... Io son rejeta,
Tradita!... – E qual sarà la mia vendetta?...
Presagio inesplicabile
Il cor mi scuote in seno!...
Strisciar fra dense tenebre
Veggio feral baleno!... –
Qual nell'eterna pagina
Eccesso ancor sta scritto?...
Certo a maggior delitto
L'Averno mi serbò!...
Quanto esser deve orribile,
Se questo cor tremò! (I, 4).

Giasone ritorna per tutti, tranne che per lei. L'intera reggia è invasa da un lieto fragore, mentre lei sprofonda nel silenzio («rimbomba» fa rima con «tomba»). I vari personaggi dialogano tra loro e si confortano, lei inizia con un monologo e - a parte la fedele ancella Ismene - per lo più dialoga con sé stessa, poiché è del tutto sola nel riflettere, nell'analizzare la situazione esteriore e la sua interiorità. Dopo il presentimento di nuovi, orribili delitti, Ismene l'invita a recuperare il controllo di sé stessa, ma lei non l'ascolta e prorompe in un'appassionata invocazione all'amato.

MEDEA
Giasone, affrettati,
Vieni... Che indugi ancor?...
Chi sei, chi son rammentati!...
Vieni, e ti guidi Amor.
Per te divenne, o barbaro,
Nome d'orror Medea,

Tutto io per te vincea...
Ma vinta fui da te.
Ah! torna mio, non essermi
Cagion d'eterno pianto...
Erba, o virtù d'incanto
Che sani amor, non v'è! (I, 5).

Paola Ciarlantini scrive: «Presumibilmente, sul permanere del mito di Medea influi in modo indiretto anche l'enorme successo dell'opera di genere serio più rappresentata dagli anni Trenta, la citata *Norma* di Bellini (1831), il cui personaggio protagonista ha in comune con Medea il tradimento del proprio popolo, tratti caratteriali come la rabbiosa passione e la gelosia, nonché il proposito (in questo caso, non realizzato) di uccidere i propri figli, nati da un'unione socialmente non consentita».²³² L'aria di Medea, in effetti, esprime stati d'animo simili a quelli della cabaletta «Ah! Bello a me ritorna» cantata da *Norma* nell'omonima opera di Bellini: il ricordo del passato, il rimpianto di un amore ormai non più condiviso e il desiderio (frustrato) di riviverlo. I due versi centrali sintetizzano l'accusa che ripetutamente la protagonista rinfaccia all'amato, sia in quest'opera sia nelle precedenti tragedie: tutto ciò che Giasone ha conquistato è merito di Medea. Lei, però, ha perso tutto: potere, patria, affetti, dignità. E lo rinfaccia a Giasone senza remore. «Si tratta di un momento che Romani trova in tutti i predecessori: espresso in modo assai succinto in Seneca, poi in Hoffmann, esso viene sviluppato meglio dai due Corneille».²³³

MEDEA
Ahi! scellerata e fratricida
Per te soltanto io mi rendea...
Tu vuoi tradirmi, anima infida
Tu vuoi tradirmi... e son Medea!
Svenarmi prima, prima il mio core
A brani, a brani tu dei squarciar...
Se in vita io resto, farò d'orrore
Uomini e Dei raccapricciar! (I, 6).

I due versi conclusivi alludono, invece, alle arti magiche della protagonista: in confronto a Marta, Meg e Azucena, che scrutano l'avvenire e somministrano pozioni, la potenza della nipote di Circe è di gran lunga superiore, eppure, nella constatazione finale Medea ammette che non esistono incantesimi in grado di risanare la sofferenza amorosa. Letterariamente, la straordinaria personalità di Medea emerge dalle pagine delle *Argonautiche* e consiste in un'eccezionale forza d'animo, d'intuizione, d'ingegno, oltre che nella capacità di ricorrere a doti soprannaturali; tutte le successive tragedie delineano, invece, la disfatta del personaggio, coerentemente con l'assunto di base di Euripide: «più che il senno può la passione, / che di gran mali pei mortali è causa».²³⁴

Anche nel libretto le energie della protagonista vengono indirizzate alla distruzione, alla vendetta, al capovolgimento degli accordi stipulati dai due soggetti maschili: Creonte e Giasone. Di conseguenza, la negatività d'intenti s'esplicita dapprima nel gesto blasfemo del rovesciamento dell'ara durante la cerimonia nuziale di Creusa e Giasone (finale secondo) e raggiunge l'apice nella scena dell'evocazione degli spiriti maligni (III, 3) e nell'agghiacciante conclusione dell'opera.

A 5

²³² PAOLA CIARLANTINI, *Storia e mito nei libretti italiani d'opera seria tra il 1825 e il 1850*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, XL-XLI 2007-2008, Macerata, eum, 2011, p. 340.

²³³ CAMILLO FAVERZANI, «...*Ira pietatem fugat / Iramque pietas...*», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca, pp. 109-132.

²³⁴ EURIPIDE, *Le Tragedie*, traduzione di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 79.

CREUSA, GIASONE

Ah! se manco a te di fede,
Se m'accendo ad altri rai,
L'alma mia non provi mai
Cosa sia serenità.

CREONTE

Pura sia la vostra fede,
Come son del giorno i rai;
Gelosia non turbi mai
Così gran serenità.

MEDEA, TIMANTE

(Splenda, o Dei, da quelle tede
Luce ognor d'infausti rai,
E non provino giammai
Cosa sia serenità.)

CORO

Gelosia non turbi mai
Così gran serenità. —

SACERDOTI

Scendi Imene: in più bel giorno
Non scendesti mai di questo...

MEDEA

Vanne a terra altar funesto...
Empi! ognun tremar dovrà.
Al rito infame, o perfidi,
Pallida e fosca splenda
Delle spietate Eumenidi
Solo la face orrenda:
Tutto l'Averno vendichi
Il mio tradito amor (II, 4).

Il gesto di rovesciare un altare sacro era già stato introdotto da Cammarano nel libretto di *Poliuto*, che però non era ancora stato rappresentato nei teatri italiani. Per *Medea* i censori non pongono obiezioni.

L'invocazione agli dei inferi da parte della maga ripropone un lessico (stigj chiostri, vanni, tosco), dei personaggi (Ecate, Erinni, Cerbero, Aletto, Nesso, Ercole) e dei luoghi (Tartaro, Eta) tipici della mitologia classica, ma calati in un contesto profondamente umano: l'ira terribile e il turbamento interiore d'una donna e madre profondamente ferita e indignata. Oltretutto, nel 1847 era andato in scena con enorme successo il *Macbeth* di Piave-Cammarano che aveva riservato ampi spazi ai lugubri convegni delle streghe.

MEDEA

Antica notte, Tartaro profondo,
Ecate spaventosa, ombre dolenti,
Erinni, voi che del perduto mondo
State alle porte armate di serpenti,
A me venite dagli stigj chiostri
Per questo foco, per i patti nostri.
Già vi sento... si scuote la terra...
Già di Cerbero ascolto i latrati...
Odo il rombo de' vanni agitati:
Voi giungete ombre pallide a me.
[...]
Il tosco spargetevi
De' serpi di Aletto,

Di quelli che rodono
L'invidia, il sospetto;
Lo bagni l'istesso
Veleno di Nesso,
E mora com'Ercole
Sull'Eta morì (III, 3).

Nella conclusione, Medea rivendica ogni suo gesto e ne accetta le conseguenze. La mitologica e scenografica conclusione della sua fuga su un carro dalle ruote infuocate era stata possibile fino al Settecento e persino nel 1813, nell'opera di Romani-Mayr, ma non era più proponibile a metà Ottocento. Di conseguenza, il sipario si chiude sul grido dei Corinti: «Quale orror!» (ripresa del finale di *Virginia* e anticipazione di quello del *Trovatore*).

MEDEA

– Sta scritto!

Empio... al colmo d'ogni orrore
Tu m'hai spinta... strascinata!...
Io cadrò, ma vendicata!
Nel cader Medea sarò!
Del tuo sangue, o traditore,
Mi vedrai grondar le mani!...
Ne' tuoi figli, a brani, a brani,
Il tuo core io squarcerò! (III, 9).

Se l'analisi della protagonista femminile può dare l'impressione di una dimensione fortemente individualistica e sostanzialmente apolitica dell'opera, uno studio dei due principali personaggi maschili (Giasone e Creonte) rivela il forte peso delle lotte politico-sociali all'interno della vicenda. Sin dalle *Argonautiche*, Giasone sfida il mare e va alla conquista del vello d'oro per ragioni di potere; non ha il carattere deciso e intraprendente degli eroi omerici, spesso tentenna, però supera il limite imposto dalle leggi della natura, avventurandosi con i compagni sulla nave Argo. Incontrando Medea, lei s'innamora e trova in lui la sua ragione di vita; ma questo non è reciproco. Con straordinaria sinteticità, Corneille attribuisce a Giasone parole d'incomparabile opportunismo: «J'accorde ma flamme au bien de mes affaires».²³⁵ Nel libretto di Romani «Tideo interroga l'amico sui sentimenti che lo legano a Medea, ma questi risponde che non fu altro che l'amore d'un giorno».²³⁶

Camarano, appassionato lettore di Dante, poteva trovare un sintetico ritratto di Giasone anche nella *Divina Commedia*: giunti nell'ottavo cerchio dell'inferno (cioè Malebolge) e più precisamente nella prima bolgia (quella dei ruffiani e seduttori), Virgilio indica a Dante un personaggio degno d'attenzione:

“Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda:
quanto aspetto reale ancor ritene!
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.
Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.
Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta

²³⁵ PIERRE CORNEILLE, *Médée*, Paris, Hachette, 1862, I, 1, 30, p. 343.

²³⁶ CAMILLO FAVERZANI, «...Ira pietatem fugat / Iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca, p. 116.

che prima avea tutte l'altre ingannate.
 Lasciolla quivi, gravida, soletta;
 tal colpa a tal martiro lui condanna;
 e anche di Medea si fa vendetta.
 Con lui sen va chi da tal parte inganna;
 e questo basti de la prima valle
 sapere e di color che 'n sé assanna".²³⁷

Giasone è inizialmente definito «grande» e con «aspetto reale», avanza tra le anime fustigate dai demoni ed è il solo che sopporta il dolore stoicamente e senza lacrime. Subito dopo Virgilio ricorda la sua audace impresa della conquista del vello d'oro, una spedizione rischiosa che egli porta a termine grazie al suo coraggio e al suo ingegno. Dopo questi elogi, Virgilio racconta le colpe, che sono tali da giustificare la pena infernale tra i seduttori. Il riferimento a Ipsipile (sedotta e ingravidata ancor prima di Medea) riprende l'episodio sull'isola di Lemno narrato nelle *Argonautiche*. Come già era accaduto a Farinata degli Uberti, però, entrambi i personaggi si trovano nell'*Inferno*, ma le loro gesta vengono ricordate anche nel *Paradiso*. In apertura del canto II Dante si rivolge ai lettori e paragona l'eccezionale impresa della conquista del vello alla sua fatica poetica: «Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasón vider fatto bifolco». ²³⁸ Analogamente, in conclusione della *Commedia*, nel canto XXXIII, per sottolineare la dimensione atemporale che l'esperienza mistica della visione di Dio genera in lui, egli riprende il paragone con gli Argonauti «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa, / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo». ²³⁹

Per Dante, quindi, Giasone è un seduttore e merita l'inferno per il modo in cui s'è comportato con Ipsipile e Medea; per quel che riguarda l'ambito pubblico e addirittura la civiltà umana, egli è invece un eroe eccezionale. Cammarano mantiene questa impostazione. Il coro che per primo lo celebra esalta subito le sue passate imprese, poi gli tributa elogi come condottiero che ha difeso lo stato e riportato la pace. Le parole scelte dal librettista assomigliano a quelle da lui già attribuite ad altri due condottieri, ovvero a Belisario nell'omonima opera: «Tremendo in guerra, umano in pace, e sempre / Sei grande, o Belisario!» (I, 6) e a Severo in *Poliuto*: «Saggio in pace, e prode in guerra» (I, 7). Evidentemente, i valori della pace e della difesa dello stato appaiono all'autore molto importanti. In riferimento a Giasone, l'immagine del seduttore compare immediatamente dopo le lodi corali dei Corinti, quando egli si rivolge al re Creonte e a sua figlia Creusa per accondiscendere alle nozze:

CORO

Fosti grande allor che apristi
 Mari ignoti a ignote genti,
 Grande allor che i tauri ardenti
 Il tuo braccio al suol prostrò.
 Ma più grande allor che pace
 Col tuo braccio acquista un regno,
 Quando al trono fai sostegno
 Che rovina minacciò (I, 3).

GIASONE

Ah! sì, Creonte, sorgono
 Giorni di bella pace:
 Più che di lauro, cingermi
 D'olivo il crin mi piace. –
 Mi fea le pugne vincere

²³⁷ *Inf.*, XVIII, 83-99.

²³⁸ *Par.*, II, 16-18.

²³⁹ *Par.*, XXXIII, 94-96.

(A Creusa)
 Men dell'amor, la gloria:
 Mi è grata la vittoria
 Perchè mi rende a te.
 CREUSA
 All'alma mia che giubila
 Di tua guerriera gloria,
 È grata la vittoria
 Perchè ti rende a me.
 CREONTE e CORO
 Il nome tuo magnanimo
 Eternerà la storia:
 È grande la vittoria
 Che salva un Regno e un Re. – (I, 3)

Da sottolineare che, nel corso dell'opera, Giasone non assume mai atteggiamenti da innamorato, nemmeno nei confronti della giovane Creusa, che invece fin dall'aria di sortita confessa il suo amore e racconta di essersi persino rivolta alla dea Venere affinché propiziasse l'affetto di lui, ma le sue preghiere sono state vane.

Il dialogo tra Giasone e Medea posto da Cammarano alla fine del primo atto è ampio e drammaturgicamente molto intenso, rende più complesso il carattere del protagonista, ma ne ribadisce l'egoismo e l'arrivismo già messi in luce dai precedenti tragediografi.

GIASONE
 L'estrema volta è questa
 Che a te parla Giason.
 [...] Vendicator del padre
 Surse Acasto, lo sai, di te, dei figli
 Chiedendo il sangue: vinto
 Era da me; Corinto
 Seco in pace ritorna, ma di pace
 Fu prezzo... – dirlo è forza –
 L'esiglio di Medea.
 [...] Eterna
 Fra noi s'alza barriera.
 [...] Piegarsi è d'uopo al Fato!
 M'accoglie un Re... del suo potere all'ombra
 Io salvo i figli... Senza trono, errante,
 Qual mai, qual rimanea
 Nume in soccorso di Giason? (I, 6)

Giasone ha combattuto per difendere sé stesso, Medea, i figli e Corinto, ma dopo aver sconfitto Acasto, Medea diventa un oggetto sacrificale ed egli non esita a stipulare il patto con Creonte. In questo modo, garantisce a sé stesso e ai suoi figli un futuro regale e permette al popolo di Corinto di vivere in pace; se il «prezzo» da pagare è Medea, lui ritiene conveniente pagarlo. Al lettore/spettatore Giasone non appare eroico, ma di una mediocrità tutt'altro che virtuosa. Appassionata, eccessiva, in bilico tra un amore totalizzante e l'annientamento, è Medea. Lui, invece, non ha i tratti dell'eroe romantico, appare emotivamente distaccato, è un abile calcolatore che riesce a trovare accordi vantaggiosi con Creonte, come in passato aveva raggiunto i suoi obiettivi seducendo Medea. In due momenti, però, è incline alla pietà per la madre dei suoi figli: al termine del primo colloquio e nel finale, prima di vedere Creusa morta. Cammarano l'ha reso, così, umano e psicologicamente complesso, senza modificarne il carattere.

GIASONE
 (Da quel sembiante sparvero
 Le tracce del furore:
 Posan gli sdegni, e cedono
 Il campo al suo dolore;
 Quasi Medea feroce
 In lei più non ricordo!
 Giasone a quella voce,
 Quando minaccia, è sordo,
 Ma il suo dolente gemito
 Le vie del cor trovò!)
 [...] Ahi, quanto!...
 Viva mi stringe l'anima
 Pietà!... (I, 6)

[...] Arcano turbamento,
 Maggior della pietade in cor mi sento! –
 Ella fu rea di scellerati eccessi,
 Ma sol per me fu rea! per me divenne
 Segno allo sprezzo, all'abbominio altrui!
 Il suo destin –destin tremendo!– io fui!
 Pe' suoi falli abborrita è cotanto
 Dai mortali, dai Numi a ragione;
 Ma fra' Numi e mortali, soltanto
 Abborrirla non deve Giasone.
 La sua vita peggior fia di morte,
 Senza i figli, respinta da me!
 Sciagurata! fu madre... consorte!...
 Più consorte, più madre non è! (III, 4).

Nella tragedia di Euripide si riscontrano diverse tematiche politico-sociali. Innanzitutto, «la tragedia apparve in scena in occasione delle Grandi Dionisie del 431 a.C., praticamente in concomitanza con lo scoppio della guerra del Peloponneso [...]. Nella stessa stagione della festa, [...] avvenne il primo fatto d'arme dopo la deliberazione di guerra da parte della Lega peloponnesiaca (Thuc. I 125), ma già da due anni almeno Atene si scontrava con la grande potenza marittima dei Peloponnesiacci: Corinto»,²⁴⁰ quindi il pubblico poteva trovare in scena echi delle tensioni e dei conflitti storicamente vissuti. Inoltre, quando Medea arriva a Corinto, fatica ad integrarsi poiché viene considerata straniera e barbara, appartenente ad un popolo poco civilizzato rispetto all'evoluita cultura ateniese; di conseguenza è lasciata ai margini della società. Anche in questo caso, si tratta di una problematica particolarmente sentita in età ellenistica e ben delineata da Euripide, che però risulta poco significativa ed è trascurata dai poeti del Settecento e dell'Ottocento. Infine, nella rielaborazione di Seneca viene accentuata la riflessione sulla tirannide, particolarmente importante per l'autore che, dopo essere stato tutore e precettore del giovane Nerone, cade vittima della repressione dell'ex pupillo, diventato imperatore e despota. Se nel testo di Euripide la nutrice esclama: «Terribili sono le volontà dei potenti», nei dialoghi che Seneca attribuisce a Medea e Creonte, i potenti diventano protagonisti della scena e si delinea così il profilo di una donna esperta della vita di palazzo e con una sua raffinata concezione del potere (caratterizzata da clemenza e magnanimità); contemporaneamente, Creonte diventa la personificazione del tiranno che sa usare la forza, le leggi e l'eloquenza a suo vantaggio.

²⁴⁰ LUCA BRUZZESE, *Mito e politica in Euripide: la Medea del 431 a.C.*, in *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma, Aracne, 2009, p. 29.

CREONTE

Impari una buona volta a sottomettersi agli ordini di un re. Tu, vattene da qui in fretta, mostro feroce, orrendo, liberaci finalmente da te.

MEDEA

Quale crimine ho commesso, per quale colpa mi condanni all'esilio? [...] Se devi giudicare, ascolta le mie ragioni, se vuoi imporre il tuo potere, comanda pure.

CREONTE

Giusto o ingiusto che sia, tu dovrai sottostare all'ordine del re.

MEDEA

I regni ingiusti non potranno mai durare per sempre. [...] Chi pronuncia la sentenza senza aver ascoltato la controparte è ingiusto, persino se giusta fosse la sentenza. [...] Un re non torna mai sui propri passi: questo è il motto di chi regge con mano superba lo scettro; nella mia reggia io l'ho appreso. È vero, la sventura mi ha annientato, ha reso me misera, esule, supplice, sola, abbandonata, colpita da ogni parte. Eppure ci fu un tempo in cui rifulgevo della nobiltà di mio padre: del Sole è il seme che generò la mia stirpe illustre. [...] I re hanno un potere magnifico, immenso, che nessun giorno potrà mai sottrarre loro: aiutare gli infelici, offrire ai supplici asilo e protezione. Questo soltanto portai via con me dal regno dei Colchi: aver salvato lo splendido ornamento, il fiore nobile della Grecia, baluardo del popolo acheo, prole di dèi. Mio dono è Òrfeo, che col canto commuove le pietre e trascina le foreste, mio duplice dono sono Càstore e Pollùce, e i figli di Bòrea, e Lincèo, il cui occhio scorge le terre al di là del mare, e gli Argonauti tutti. Avesse in me, vergine, prevalso il pudore, avesse prevalso l'amore per il padre: sarebbe stata la fine per tutta la terra pelàsga e per i suoi condottieri, e per primo sarebbe morto tuo genero, sotto le narici del toro che spirano fuoco. Qualunque sia il destino che la sorte mi riserva, non mi pento d'aver recato in salvo tanti nobili re. Ogni frutto che trassi dalle mie colpe è ora in tua mano [...] Qui, in questa terra, io ti chiedo un piccolo asilo, un oscuro rifugio per la mia infelicità: se hai deciso di bandirmi dalla città, concedimi un angolo remoto nel tuo regno.

CREONTE

Io non sono un tiranno violento, non calpesto, superbo, l'altrui infelicità: mi sembra d'averlo dimostrato sin troppo chiaramente scegliendo per genero un esule, sventurato, preda d'un terrore senza fine. Tu, tu, che ordisci misfatti, tu che alla perfidia di donna unisci la forza di uomo nell'osare ogni crimine e non ti curi della tua reputazione, vattene, purifica il mio regno, porta via con te le erbe che danno la morte, libera dalla paura i cittadini, trovati un'altra terra dove molestare gli dèi... Fuggi, finché puoi, strappati via da qui: è sempre terribile la collera dei re.

Queste considerazioni sui tiranni sono coerenti con quanto espresso da Vittorio Alfieri nel suo trattato *Della tirannide*, che è stato scritto durante un soggiorno a Siena e pubblicato per la prima volta nel 1777. Tale affinità non è casuale, dal momento che nella *Vita* egli racconta che nell'anno 1776 Seneca e i classici latini sono tra i suoi studi principali:

Trovandomi inoltre inibita ogni lettura francese, ridotto al solo italiano, io mi vedeva affatto privo d'ogni soccorso per la lettura teatrale. Questa ragione, aggiuntasi al rossore, mi sforzò ad intraprendere questa seconda fatica, per poter leggere le tragedie di Seneca, di cui alcuni sublimi tratti mi aveano rapito. [...]

Nel soggiorno di Pisa [...] mi diedi anche molto a leggere le tragedie di Seneca, benché in tutto ben mi avvedessi esser quelle il contrario dei precetti d'Orazio. Ma alcuni tratti di sublime vero mi trasportavano. [...]

La lettura di Seneca m'infiammò.²⁴¹

Cammarano, appassionato lettore e amante dei classici, probabilmente conosceva molte delle opere sopracitate, anche se non è possibile averne conferma. Tuttavia, è importante comprendere la rete di rimandi sottostanti al soggetto scelto insieme a Mercadante in un momento molto delicato, cioè immediatamente dopo la censura di *Virginia*. Le implicazioni politico-sociali di *Medea* sono tante, sia nel testo greco che in quello latino e nelle versioni moderne. Se il librettista e il compositore avessero voluto mostrarsi apolitici, avrebbero optato per uno spettacolo più disimpegnato, invece hanno preferito avventurarsi in un percorso decisamente impegnativo. Ovviamente, hanno dovuto

²⁴¹ VITTORIO ALFIERI, *Vita, giornali, lettere di Vittorio Alfieri, 1749-1803*, Firenze, Le Monnier, 1861, pp. 172, 176, 178.

adottare molte cautele. Un chiarimento, al proposito, si può desumere dall'atto II, dove «a Creonte e alla rivalità tra Medea e Creusa, viene ad aggiungersi un antagonista per Giasone, non più Egeo ma Timante - personaggio del tutto ignoto alla tradizione -, accompagnato dal fedele Stenelo, come la protagonista è sempre assecondata da Ismene».²⁴²

Le ragioni che hanno indotto Cammarano a sostituire Egeo con Timante non vengono esplicitate. Di per sé, Egeo è un personaggio importante, poiché nel prosieguito del mito è lui che, re d'Atene, sposa Medea ed insieme hanno un figlio. Nel libretto Timante viene definito «Principe di Samotracia», ma i libri di storia non menzionano il suo nome. Storicamente, è invece esistito Timante di Kythnos, in Samotracia, che è stato un pittore greco vissuto attorno al 430 a.C. Molto ammirato dai suoi contemporanei, è stato in seguito elogiato da grandi scrittori quali Cicerone, Valerio Massimo, Quintiliano, Plinio il Vecchio. Diverse sue opere sono sopravvissute, tra le quali la più celebrata è il *Sacrificio di Ifigenia*, che ha influenzato le espressioni artistiche successive, anche dopo molti secoli. L'opera rappresenta gli attimi precedenti al sacrificio della fanciulla. Il pittore delinea espressioni di dolore su tutti i volti degli astanti, in proporzione al legame affettivo con la vittima designata: l'indovino Calcante è triste, Odisseo è affranto, Menelao è disperato; il padre Agamennone soffre talmente tanto che il pittore ricorre ad un espediente: un velo gli copre il capo e nasconde il suo volto. Mentre Plinio apprezza l'abilità inventiva di Timante, Cicerone, Valerio e Quintiliano si soffermano, invece, sull'importanza dell'autocontrollo e del mantenimento della dignità anche nelle circostanze più struggenti. Inoltre, essi creano un parallelo tra lo stratagemma usato nel dipinto e la figura retorica dell'aposiopesi, che consiste nel lasciare sospeso un discorso permettendo all'immaginazione del lettore di percepirne il senso.

Grazie alle numerose citazioni di Plinio da parte degli enciclopedisti medioevali, Timante viene ricordato da Leon Battista Alberti nel suo trattato *Della pittura* (1436), Federico Borromeo suggerisce ai pittori di ispirarsi all'espediente del velo nell'ambito dell'arte sacra nel periodo controriformistico e infine Giambattista Tiepolo rende omaggio al grande artista dipingendo un monumentale *Sacrificio di Ifigenia* (1757) a Villa Valmarana.

Salvatore, che aveva condiviso la passione per l'arte del padre pittore neoclassico e docente alla Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, poteva ignorare tutto ciò? Lui che aveva studiato disegno e pittura, dimostrando talento e vincendo premi, poteva inserire a caso l'insolito nome di Timante? Ragionevolmente no. Difficile, però, è intuire il significato del suo tributo al pittore di Samotracia. Si potrebbe ipotizzare un parallelo tra il sacrificio dei figli e il dolore dei genitori. Oppure pensare che il velo alluda all'intento degli autori di esprimere soltanto quanto è decorosamente concesso, evitando gli eccessi truci e sanguinari sul palcoscenico. Oppure Cammarano condivide pienamente l'idea di Timante che tramite l'arte non è possibile esprimere le più forti passioni umane: in effetti, egli assegna ripetutamente ai personaggi dei suoi libretti tale dichiarazione d'impotenza. Nell'atto II, per esempio, è Creusa che, nel momento delle nozze con Giasone, afferma: «Non trova il labbro / Parola che del core / Alla gioja somigli!» (II, 4).

In ogni caso, attenendosi strettamente al libretto, si può osservare che Timante è l'unico alleato di Medea; come lei, è innamorato e si batte fino a perdere la vita in nome della dignità personale e della passione; inoltre è schietto, coerente e audace, viene estromesso dagli intrighi di palazzo ma affronta coraggiosamente i suoi potenti nemici. Certamente è lui l'eroe romantico, molto più di Giasone. Egli compare nelle scene iniziali del secondo e del terzo atto e nel finale secondo. Dapprima affronta il tiranno ed accusa Creonte d'averlo ingannato. Poi Cammarano gli attribuisce parole d'amore potenzialmente blasfeme (sfidando egli stesso, ancora una volta, i censori): «Qual Diva celeste crudel tiadorai!». Infine, nell'animo sensibile del giovane, la passione frustrata si unisce alla gelosia e al

²⁴² CAMILLO FAVERZANI, «...Ira pietatem fugat / Iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca, pp. 121-122.

desiderio di vendetta. Insieme al coro dei guerrieri s'innalza il grido d'assalto al tempio per sventare le nozze tra Creusa e Giasone.

TIMANTE

Fra vita e morte
Ondeggio! Esplorator nella cittade
Stenelo mosse occulto,
Nè riede ancor!... – La data fè Creonte
Riprender osa, e tace
Qual possente cagione
Lo spinse a tal. Giasone,
Il profugo Giason, ch'ei stolto accolse
Entro sua reggia, e che d'amor le fiamme
Forse destò nel sen!... Cessa... non dirlo
Procace lingua mia... – Oh Creusa fatale! oh gelosia! –
Qual Diva celeste crudel ti adorai!...
Mi parve l'Olimpo veder ne' tuoi rai!...
Se indegno rivale mi usurpa il tuo core,
Se Fama il suo grido mentito non ha...
D'amante sprezzato al giusto furore
Nè il Ciel, nè l'Averno sottrarvi potrà! (II, 1).

TIMANTE

Io quel rito annullerò...
All'empie nozze, o perfidi,
Non aspettato arrivo!
Il Tempio non di cantici,
Ma d'armi echeggerà!
Farò sull'ara pronuba
Sgorgar di sangue un rivo!
Il ciel d'umane vittime
Un'ecatombe avrà!
STENELO e SEGUACI
Il Tempio non di cantici,
Ma d'armi echeggerà! (II, 2).

La terza scena del secondo atto è ambientata nel tempio ed è tutta corale, con i sacerdoti e le autorità, le amiche e il popolo che partecipano al rito, inneggiando agli dei. Il lessico neoclassico accentua la solennità della cerimonia: «sacerdoti che ardono incensi, donzelle con ghirlande, popolo che festeggia le nozze». Musicalmente, le voci del coro che si corrispondono e si sovrappongono rendono ancora più suggestivo il momento gioioso.

CORO

Dolce figliuol d'Urania,
Custode d'Elicon,
Che fai di verde amaraco
Al biondo crin corona,
Stringi propizio Imene
Le tenere catene,
E arrida all'opra Amor.

PARTE DEL CORO

Vittime a te si svenano,
Incenso a te si spande,
A te gran Dio s'intessono
Queste di fior ghirlande (II, 3).

All'improvviso, però, irrompono Timante, Medea e gli uomini armati. L'atmosfera festosa precipita nel caos. «Mentre Creonte conduce Giasone e Creusa all'ara, Medea furente si precipita sulla medesima, la rovescia, prende una face, e la scuote in giro». Le rivalità tra i vari personaggi esplodono, soprattutto tra Timante e Giasone.

MEDEA

Vanne a terra altar funesto...
Empi! ognun tremar dovrà.
(Grido generale)
Al rito infame, o perfidi,
Pallida e fosca splenda
Delle spietate Eumenidi
Solo la face orrenda:
Tutto l'Averno vendichi
Il mio tradito amor (II, 4).

GIASONE, TIMANTE

All'armi, all'armi!... Fera contesa,
Pugna di morte anela il cor!...
Paventa iniquo! saprò l'offesa
Lavar col sangue dell'oppressor! (II, 4).

Lo scontro tra i due rivali prosegue nell'atto successivo. Cammarano ha infatti inserito un duello tra Timante e Giasone. L'esito decreta la vittoria del capo degli Argonauti, ma il precedente dialogo dimostra l'animo indomito del principe che, solo, sfida il simbolo del potere, rinfacciandogli i limiti e le colpe:

TIMANTE

Oh rabbia!... e non potei
Svenarti!... Fato ingiusto... Ingiusti Dei!...
Volca te solo vittima
Dell'ira mia feroce...
Te nella mischia orribile,
Te chiesi ad alta voce...
Ma se non hai di Colchide
La maga industrie accanto,
Se non ti copre l'egida
Di muliebre incanto,
Non pugnì tu, magnanimo
Di belve domator! (III, 2).

Dalle parole di Timante riemerge l'immagine classica di Giasone seduttore ed approfittatore, che vince non per i propri meriti, ma grazie alla protezione di Medea. Offeso, risentito e irato, Giasone ordina allora ai soldati di riconsegnare al prigioniero la spada e i due si sfidano all'ultimo sangue.

GIASONE

(Volgendo uno sguardo alle catene di Timante)
Prova nessuna scernere
Del tuo valor non parmi!
Forse insensate ingiurie
Or son del prode l'armi?
Se più non ho di Colchide
La maga industrie accanto,
Se non mi copre l'egida

Di muliebre incanto,
Incanto più terribile
Mi resta il brando ancor! (III, 2).

GIASONE, TIMANTE
Scorrer nel petto, ed ardere
Sento dell'ire il foco!...
Estinguerlo fra poco
Il sangue tuo dovrà!
Già spento, nella polvere
Ti veggo a' piedi miei...
Agl'infernali Dei
Sacro il tuo capo è già! (III, 2).

La didascalia indica che il duello non deve svolgersi in palcoscenico, ma i due rivali «si avviano furenti alla via del mare. La scena si cangia». Gli spettatori assistono, invece, all'invocazione «agl'infernali Dei» di Medea, che prosegue la sua vendetta. Di nuovo, il coro assume un ruolo importante poiché, nel sotterraneo buio e rischiarato soltanto da un'ara accesa, le voci degli spiriti infernali rispondono alle domande della maga. Terminato il rito, la scena cambia di nuovo. Nella reggia, Creusa è in pena per la sorte di Giasone. Il padre la raggiunge, assicurandola: Timante è stato sconfitto. Entrambi esultano, come anche il popolo lungo le vie. La gioia per il ritorno del vincitore si unisce all'esultanza per la fine della guerra. Le parole di Creusa e delle ancelle riecheggiano quelle del popolo svizzero dopo l'uccisione del tiranno nel *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini: «Tutto cangia, il ciel si abbella, / L'aria è pura. Il dì raggiante. / La natura è lieta anch'ella. / E allo sguardo incerto, errante, / Tutto dolce e nuovo appar. / Quel contento che in me sento / Non può l'anima spiegar» (IV, s.u.).

CREONTE
Cadde. Al vincitor Giasone
La festeggiante plebe incontro fassi,
E ne ritarda i passi...
Di tue smanie sicuro
Io lo prevenni (III, 4).

CREUSA
È spenta la guerra!
ANCELLE
Sorridente la terra!
TUTTE
Ritorna più vivido
A splendere il dì! (III, 5).

Alcune osservazioni in merito. Creonte è re, ma Cammarano lo presenta ben poco regale: è innanzitutto un padre affezionato a sua figlia e che agisce in funzione di lei: dapprima stipulando un accordo con Timante, poi con Giasone. Le nozze combinate sono un mezzo per garantire la pace al popolo mediante alleanze favorevoli. Altri meriti in quanto re non dimostra di averne. Nel libretto degli *Orazi e Curiazi* il re Tullo Ostilio viene soltanto citato, ma è assente in quanto personaggio; in *Medea* Cammarano non elimina del tutto il monarca, ma lo presenta in un modo che non attira certamente le simpatie degli spettatori:

A dire il vero, il re di Corinto non palesa mai un carattere particolarmente deciso. Timoroso per tutta l'azione, nel 1813 è alla mercé dell'umore altrui e tutto sommato dà l'impressione di un vecchio indifeso, sempre alla ricerca di un ausilio per il regno e per il popolo, auspicato nell'unione di Creusa e Giasone (I, 2, 18; II, 3). Più

ridotta in Cammarano, la sua parte sembra quasi limitarsi ad accogliere Giasone come figlio (I, 2-3; II, 4), quindi ad acconsentire all'intercessione di Creusa in favore di Medea, segnando in modo indelebile il destino della figlia (III, 5).²⁴³

Seneca, invece, delinea nel personaggio di Creonte il tiranno, non tanto come despota violento, bensì come abile manipolatore, intrigante detentore del potere che sa fare e disfare le leggi a proprio vantaggio. Nel libretto di Cammarano egli non mostra alcun carisma, esercita il suo potere sulla vita di Creusa che, al contrario di Medea (che ha rinnegato il padre e la famiglia per seguire l'uomo amato), accondiscende alle decisioni paterne. Nelle tragedie di Euripide e di Seneca, Medea è infanticida e tirannicida, in quanto l'abito avvelenato inviato a Creusa uccide sia costei che suo padre: la vendetta trasversale di Medea colpisce Giasone attraverso i figli e annichilisce il tiranno attraverso sua figlia. La maga-madre, quindi, è sovvertitrice non solo della legge naturale (l'amore materno), ma anche dell'ordine sociale (il potere costituito). Nella tragedia di Corneille, Créon si suicida vedendo sua figlia morente. Nei libretti di Romani e di Cammarano, invece, Creonte rimane in vita. Come già è successo nel finale di *Virginia*, anche *Medea* si conclude nell'orrore generale e persino il destino della protagonista non viene esplicitato: né vola in cielo sul carro infuocato trainato da due draghi (come anticamente ed ancora nel 1813), né si suicida come nell'opera di Castiglia-Pacini.

In rapporto alla produzione poetica complessiva del librettista, si può constatare che l'amore filiale-genitoriale è un tema centrale, affrontato più volte, in modi e con sfumature diverse. Nei primi anni (fin dal primo libretto *Belisario* e successivamente con *Il vascello de Gama*, *Luisa Miller*...) l'affetto tra padre e figlia è fortissimo e condiziona le vite di entrambi mediante vincoli inscindibili. In seguito e soprattutto negli ultimi anni, la tematica dell'uccisione simbolica o metaforica dei figli o delle figlie compare in vari libretti: *Virginia*, *Medea*, *Trovatore*. In tal senso, la "velata" citazione del pittore Timante con l'indiretto accenno al sacrificio di Ifigenia acquista maggiore rilievo per i vari rimandi riscontrabili nella produzione del librettista.

Faverzani ricorda nel suo saggio le affinità tra la musica e la pittura:

Quando considera il titolo del San Carlo, John Allitt riprende il suggestivo parallelo tessuto da Cecilia Powell tra l'opera di Mayr e la *Vision of Medea* (1828) di Joseph Mallord William Turner, oggi alla Tate Collection di Londra, per dividerne l'impressione che la seconda abbia subito l'influenza della prima e per sottolineare il modo in cui due uomini geniali, lavorando negli stessi anni su uno stesso argomento in campi artistici diversi, ricorrano a concetti che li situano definitivamente nel cuore della sensibilità romantica. Entrambi gli artisti vengono quindi paragonati a Giano, volto sia verso il passato, sia verso il futuro, verso Classicismo e mitologia - in pittura viene rievocato il mondo idillico di Claude Lorrain -, oltre all'universo celtico di bardi e druidi.²⁴⁴

In riferimento alla *Medea* di Cammarano, un altro quadro risulta significativo: *Médée ou Médée furieuse* di Eugène Delacroix, dipinto tra il 1836 e il 1838. Nelle intenzioni dell'autore questa grande tela avrebbe dovuto formare un trittico insieme a *La Barque de Dante* (1822) e *Scènes des massacres de Scio; familles grecques attendent la mort ou l'esclavage* (1824), ma l'opera non fu esposta al Louvre accanto alle altre due, bensì al Palais des Beaux-Arts de Lille sin dal 1839. Tutte tre le tele sviluppano il tema delle conseguenze nefaste dell'irrefrenabile scatenarsi delle passioni: la dannazione eterna, uno spietato massacro (testimonianza della rappresaglia compiuta dagli Ottomani nel 1822, nell'isola di Chio, contro la popolazione greca insorta per ottenere l'indipendenza) e l'infanticidio. Le tele documentano tragedie umane e richiamano lo stile di Théodore Géricault. Come già *Le Radeau de la Méduse*, colpiscono emotivamente lo spettatore e lanciano, allo stesso tempo, un

²⁴³ CAMILLO FAVERZANI, «...Ira pietatem fugat / Iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: *Medea* protagonista dell'opera italiana ottocentesca, p. 129.

²⁴⁴ CAMILLO FAVERZANI, «...Ira pietatem fugat / Iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: *Medea* protagonista dell'opera italiana ottocentesca, p. 130.

messaggio di condanna e di solidarietà. La rappresentazione di *Medea* coglie l'eroina nell'atto immediatamente precedente all'uccisione dei figli. Ella è seduta entro una grotta, stringe con forza a sé i bambini che si divincolano, tiene in mano il pugnale e volge altrove lo sguardo; un'ombra scura le nasconde la fronte e gli occhi (non è un velo, ma ha la stessa funzione). Il conflitto tra le passioni terribili che la scuotono e la ragione oscurata sta provocando la trasfigurazione della madre nell'assassina dei suoi figli.

Cammarano e Mercadante hanno realizzato tre opere che rimandano a quadri particolarmente importanti: *Il vascello de Gama* nel 1845 (*Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault), *Orazi e Curiazi* nel 1846 (*Le Serment des Horaces* di Jacques-Louis David) e *Medea* nel 1851 (*Médée ou Médée furieuse* di Eugène Delacroix). Poeticamente e musicalmente, si tratta di lavori raffinati, frutti della maturità artistica di entrambi gli autori, che ridanno vita ai miti classici con sensibilità romantica, ma che trattano temi di inesorabile umanità e attualità.

Viene spesso ricordato il modo in cui le concezioni musicali di Mayr abbiano permesso un abile fondersi della strumentazione e dell'armonia di tradizione germanica a una linea melodica e a forme sensibilmente più italiane [...]

A loro volta, Pacini e Mercadante seguono la via che conduce a Verdi e a Wagner, loro contemporanei più giovani, in un progredire che, procedendo verso il Romanticismo, lo supera. [...] L'intervento di Cammarano sul libretto dell'illustre predecessore soddisfa a esigenze e a bisogni che collocano la revisione - e la materia dell'opera - in tutt'altro mondo. [...] D'altronde, il progressivo riassetto della trama si adatta anche alla maggior concisione delle partiture [...] La presenza di Timante è pure un modo per contrapporre un baritono al tenore, e il clima del loro duetto, all'inizio dell'atto III, preannuncia lo scontro tra Don Alvaro e Don Carlo (IV, 5) ne *La forza del destino* (1862) verdiana.²⁴⁵

Nella storia del melodramma Mercadante costituisce un anello di congiunzione tra la tradizione belcantistica e i successivi sviluppi verdiani e questo avviene in particolar modo durante la collaborazione con Cammarano: *La vestale*, *Il proscritto*, *Il reggente*, *Medea* ne sono chiare testimonianze. Purtroppo, per diversi motivi, i meriti del librettista e del compositore sono stati ampiamente misconosciuti. Essi realizzano *Medea* dopo lo scacco subito con *Virginia* e per entrambe le opere s'impegnano strenuamente:

Mercadante [...] piegando il capo a malincuore alla forza maggiore, con la calma della rassegnazione nel viso, e con un certo dispetto nell'animo, conservò gelosamente questa *partitura*, per la quale egli aveva una speciale predilezione; e quando molti gliene domandavano, egli sorridendo rispondeva: "Essa dorme ben chiusa in una foderetta, e perciò non ha bisogno di mangiare... lasciamola dormire; che certo non dormirà il sonno eterno. Quando in tempi migliori si sveglierà, il pubblico vedrà allora se meriti l'oblio".²⁴⁶

In sostituzione di *Virginia*, Cammarano propone al compositore di musicare il libretto di *Medea*; questi concorda l'impegno con l'impresario del Teatro di San Carlo e lavora alacremente per riuscire ad andare in scena in soli tre mesi. Dopo la prima rappresentazione, i pareri della critica non sono concordi: «La Gazzetta Musicale» di Milano del 16 marzo 1851 riferisce, in un breve trafiletto, di un esito incerto, mentre l'«Arte» di Firenze esulta:

«Il primo marzo sulle scene del nostro gran teatro apparve la *Medea*, musica di Mercadante, vera gloria d'Italia, per cui non poteva sortire che un lavoro degno di lui. Ed infatti tutte le speranze che vi fondavano tutti gli artisti riuscirono in gran parte davanti al pubblico che era accorso in questa sera in tale folla da non rammentarsi l'eguale. Io stesso, che di solito sono freddissimo spettatore, dovetti trasportarmi non più agli applausi, ma insieme agli altri a quei gridi di troppo piacere che vengono spontanei ad un intero pubblico quando il maestro

²⁴⁵ CAMILLO FAVERZANI, «...Ira pietatem fugat / Iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo *Ades*, senza posa *Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca*, pp. 130-132.

²⁴⁶ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 652.

ha afferrato un'idea che lo divinizza e di questi momenti la Medea possiamo dire che ne abbonda...». Dopo aver citato i vari brani che lo hanno impressionato nell'esecuzione dei cantanti, il critico conclude: «Il maestro fu reiteratamente appellato all'onore del proscenio e solo e coi cantanti che sostennero assai lodevolmente ognuno la sua parte».²⁴⁷

Il 1852 è per Mercadante un anno di riconoscimenti importanti: il 16 febbraio re Ferdinando II lo nomina «Direttore di tutte le bande e fanfare del Real Esercito»;²⁴⁸ il 17 aprile Luigi Napoleone Bonaparte, presidente della Repubblica Francese e non ancora Napoleone III, lo nomina «Cavaliere dell'Ordine nazionale della Legion d'Onore [...]. Nel maggio successivo arriva la croce di cavaliere dell'ordine Costantiniano conferitagli dallo Zar di Russia. [...] Il 29 dicembre gli perviene la nomina a cavaliere della Rosa, conferitagli dall'imperatore del Brasile».²⁴⁹

Cammarano, invece, trascorre gli ultimi mesi del 1851 e i primi mesi del 1852 ammalato e spesso a letto. Molto stimato, non riceve però particolari riconoscimenti e addirittura nell'ultimo periodo è preoccupato per le ristrette condizioni economiche in cui teme di lasciare la moglie e i figli. Il 17 luglio 1852 si spegne, ma la sua collaborazione con Mercadante ha dato vita ad opere significative, frutto anche del suo attento lavoro poetico e della sua vasta cultura in ambito antico e moderno.

5.11 Cammarano e Mercadante: amor di patria, passata e futura

Tra il 1839 e il 1851 Cammarano e Mercadante realizzano otto opere che, all'epoca, vengono per lo più rappresentate sui palcoscenici italiani ed europei, raggiungendo talvolta grandi successi. Oggi, esse non sono quasi mai rappresentate a teatro e non ne esiste alcuna registrazione video; di sei opere sono disponibili le registrazioni audio integrali; di *Medea* si possono ascoltare un paio di brani incisi; del *Vascello de Gama* sono reperibili online soltanto la partitura e il libretto. Tale trascuratezza non implica soltanto un impoverimento in ambito musicale, ma anche una scarsa consapevolezza storico-culturale, poiché, col passare del tempo, si perde persino la percezione dell'importanza di tali artisti e del loro lavoro. Nel 1970 il critico musicale Mario Rinaldi scrive: «Mercadante, compositore del Mezzogiorno, si gloria di un posto ragguardevole nella storia della musica. Per più ragioni: per aver contribuito, con altri valorosi artisti, all'affermazione del melodramma italiano nella prima metà dell'Ottocento; per il possesso di mezzi tecnici ed espressivi di singolare valore; per la sua fecondità e versatilità; finalmente per aver partecipato, con alcuni atteggiamenti della sua arte, all'indipendenza della patria».²⁵⁰ È un riconoscimento importante, che tuttavia non comporta una complessiva riscoperta del musicista.

Nel 1977 Giovanni Carli Ballola, dopo aver pubblicato alcuni studi su Mercadante, scrive in un volume collettaneo: «È questa la prima volta che ad un simposio saggistico sul melodramma italiano dell'Ottocento Saverio Mercadante prenda parte non come comparsa o parente povero, ma assiso con regolare biglietto d'invito allo stesso tavolo, gomito a gomito con Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi: proprio come ai bei tempi suoi».²⁵¹ Riguardo a questi «bei tempi», si possono ricordare alcuni eventi significativi:

Rossini, oltre ad invitare il Mercadante a scrivere un'opera per il Teatro degli Italiani a Parigi, lo propose per la direzione del Conservatorio e della Cappella di San Petronio a Bologna; Bellini lo sollecitò quale insegnante di composizione a Napoli [...]; Verdi lo volle a capo dei compositori chiamati a scrivere una messa per onorare Gioacchino Rossini. Tutto questo perché si riconosceva in Mercadante un vero maestro, buon conoscitore del

²⁴⁷ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, pp. 160-161.

²⁴⁸ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 161.

²⁴⁹ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, p. 161.

²⁵⁰ MARIO RINALDI, *Ritratti e fantasie musicali*, Roma, De Santis, 1970, p. 148.

²⁵¹ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mercadante e "Il Bravo"*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, p. 365.

teatro, tecnico così agguerrito da prevalere nei concertati e nelle pagine strumentali, cantore così vivo da non trascurare il calore e la passione nella melodia spiegata. Fu Liszt a scrivere: «Ses opéras sont-ils sans comparaison les plus correctes et le mieux instrumentés des tous ceux que j'ai entendus. ... Les dernières ouvrages de Mercadante sont sans contredit les mieux pensées du répertoire actuel».²⁵²

Peraltro, nel 1840 Liszt pubblica le *Soirées italiennes. 6 amusements pour piano sur motifs de Mercadante*, a conferma della sua stima per il compositore altamurano che, in realtà, di meriti ne ha tanti:

L'arte di Mercadante, oltre a tener presente Rossini, preannuncia Verdi. In questo sta il suo valore. Essere l'annunciatore di un genio che porta il nome del maestro di Busseto, aver aperto le porte a un artista di tanta importanza non è cosa da poco. Mercadante è riconosciuto un solido anello di congiunzione tra il maestro di Pesaro e quello di Busseto: un anello che sta a garantire la tradizione di un Bellini e di un Donizetti. [...] E non è tutto qui. [...] E si dovrà tener conto della fecondità e della versatilità dell'artista che, oltre a un vasto numero di opere, scrisse molta musica sacra e pagine di vario carattere. E si dovrà tener conto anche delle sue aspirazioni politiche: l'amore per la libertà - anche questo, caratteristica della personalità verdiana - già si rintraccia in seme nelle opere del Mercadante. Anticipazioni notevoli dello spirito dell'Ottocento, tanto che bisogna riconoscere giuste le parole che Antonio Ranieri dettò per il monumento fatto erigere dai napoletani al musicista: «Sposò mirabilmente / l'antica e patria melodia / al pensiero e al sentimento / del secolo».²⁵³

Nel 1997, in occasione del bicentenario della nascita di Mercadante, viene pubblicato un volume che raccoglie una decina di saggi sul musicista. In uno di questi, Francesco Melisi mette in luce ulteriori meriti:

Dal *Giuramento* alla *Vestale*, dal *Bravo* al *Reggente* e alla *Virginia* Mercadante consegnò alla storia autentiche gemme musicali che riassumono squisitamente lo spirito elegiaco della sua arte giunta alla piena maturità di espressione in un quadro generale di profonda trasformazione del melodramma italiano ormai lontano dal suo primitivo mitico modello. Fu in questo periodo, dunque, che si affermò nitida e inconfondibile la concezione stilistica e drammaturgica del comporre mercadantiano che attraverso gli altissimi contenuti melodici ed espressivi mette in evidenza le grandi doti di sensibilità e la sorprendente carica di umanità del musicista. [...] Fu lungamente alla guida del Real Collegio di musica a Napoli [...] e determinò con la sua efficacia il carattere della vita musicale partenopea. Avvalendosi della sua carica, infatti, si fece iniziatore d'un vivace movimento musicale risvegliando nell'ambiente napoletano un vivo, largo e moderno movimento di vita. Ci riferiamo alle frequenti accademie, concerti strumentali e serate musicali promosse con felice intuito al fine di colmare una importante e pregiudizievole lacuna.²⁵⁴

A conferma del senso civico di Mercadante si possono anche ricordare alcune sue composizioni dedicate a tre protagonisti fondamentali del Risorgimento italiano: l'«Inno a Pio IX nella visita al Real Museo per cinque voci e grand'orchestra»²⁵⁵ (del 1850), l'«Inno a Vittorio Emanuele II Re d'Italia per quattro voci e grand'orchestra»²⁵⁶ (del 1860) e l'«Inno guerriero, coro all'unisono dedicato a Garibaldi»²⁵⁷ (del 1861). Anche se si tratta di composizioni di circostanza, rivelano una stretta aderenza agli eventi storico-politici contemporanei; in particolare, l'omaggio garibaldino doveva essere molto importante per il musicista, che in tre lettere al maestro Angelo Mariani (direttore

²⁵² MARIO RINALDI, *Ritratti e fantasie musicali*, p. 149. La citazione riporta il testo come si presenta nell'originale, compresi gli errori non evidenziati.

²⁵³ MARIO RINALDI, *Ritratti e fantasie musicali*, pp. 147, 150.

²⁵⁴ FRANCESCO MELISI, *Contributo ad una rivalutazione di Saverio Mercadante*, in GIAN-LUCA PETRUCCI e GIACINTO MORAMARCO (a cura di), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997, pp. 140-141.

²⁵⁵ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

²⁵⁶ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

²⁵⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, p. 664.

delle esecuzioni nell'«affollato Teatro Carlo Felice» di Genova) cita la «composizione intitolata Garibaldi - Sinfonia»²⁵⁸ e la «composizione Garibaldi dedicata all'Italia».²⁵⁹

La bibliografia su Mercadante è scarsa, ma da quanto citato finora emergono i tratti essenziali della personalità del compositore. Cammarano collabora con lui per circa tredici anni e condivide la parte centrale del suo percorso. Tre delle cinque opere elencate da Melisi hanno il libretto di Salvatore, così come altre due opere che trionfano a metà Ottocento: *Elena da Feltre* e *Gli Orazi e i Curiazi*.

Inoltre, tra il 1845 e il 1852 Cammarano scrive quattro libretti per Verdi e quattro per Mercadante, quindi lui stesso costituisce un *trait d'union* tra i due compositori. Infine, quando Mercadante concepisce il suo progetto di «rivoluzione» del linguaggio melodrammatico ha come librettista proprio Salvatore, che gli predispone testi poetici con molti duetti, frequenti scene corali, poche arie solistiche, situazioni fortemente drammatiche, con numerosi colpi di scena. Vivendo entrambi a Napoli, non hanno lasciato un epistolario a testimonianza dei loro scambi di idee, ma tutto lascia supporre un sodalizio fruttuoso e sereno. Tutti e due si sono formati nell'ambiente culturale partenopeo, padroneggiano i principi teorici della gloriosa scuola napoletana ed intendono apportarvi quei rinnovamenti che le possano garantire il primato europeo già raggiunto nel Settecento ma piuttosto in declino. La censura limita i loro intenti «rivoluzionari» e penalizza la loro creatività, ma entrambi preferiscono mediare piuttosto che andarsene altrove. Carli Ballola osserva: «I tratti di una personalità profondamente abbarbicata alla propria scogliera borbonica si rilevano altresì nelle scelte teatrali che caratterizzano gl'inizi della carriera mercadantiana, con propaggini estese fino alla tarda maturità. Vi abbondano soggetti eroici, mitologici, pastorali e rimaneggiamenti metastasiani e zeniani».²⁶⁰ Anche in questo, il cammino è condiviso, dal momento che la fase di rivisitazione dei miti neoclassici vede di nuovo insieme Cammarano e Mercadante per *La Vestale*, *Gli Orazi e i Curiazi*, *Virginia*, *Medea*. Alle forti passioni, ai dissidi interiori, ai conflitti insolubili, si aggiungono qui il forte senso dello stato, l'impegno civile, l'eroismo portato fino al sacrificio di sé e degli affetti più cari in nome del patriottismo, della condanna delle ingiustizie sociali e della difesa dei propri principi morali e politici. Sono tematiche già emerse in opere precedenti (*Elena da Feltre*, *Il proscritto*, *Il Reggente*, *Il vascello de Gama*), che assumono però un più spiccato vigore.

Al riguardo, un chiarimento risulta necessario. Black sostiene che i libretti di Cammarano sono per lo più apolitici:

If there is any one theme running through the corpus of Cammarano's tragic libretti it is that of the individual broken by the inexorable pressures of externally generated circumstances, the helplessness of the individual struggling with forces which are not understood, let alone under control. They are for the most part apolitical, as befitted a writer in Bourbon Naples: where political circumstances exist, they are typically the background to domestic events, and not the *raison d'être* of the story. Those which are grounded on a hatred of tyranny - *Virginia* and *Merope* for instance - are safely located in remote circumstances. His tragedies are tragedies of people, not of ideas, people brought down by an unjust fate.²⁶¹

Certamente Cammarano non compone testi poetici propagandistici, ma definire apolitici i suoi libretti è piuttosto fuorviante. In primo luogo, perché lo stratagemma dell'ambientazione in contesti lontani nel tempo e nello spazio è spesso usato dagli scrittori non per evitare le problematiche politiche d'attualità ma, al contrario, per attirarvi l'attenzione in modo indiretto e sfuggendo ai pressanti controlli censori: la riflessione critica in ambito italiano ed europeo in merito al romanzo storico va

²⁵⁸ Lettere n. 171 e n. 173 di Mercadante a Angelo Mariani, del 26 marzo e del 17 dicembre 1862, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, pp. 290, 291.

²⁵⁹ Lettera n. 172 di Mercadante a Angelo Mariani, del 4 aprile 1862, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 290.

²⁶⁰ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mercadante e "Il Bravo"*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, p. 371.

²⁶¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 170.

in questa direzione, con i manzoniani *Promessi sposi* come prima testimonianza. In secondo luogo perché se si elencano i personaggi politici che compaiono nei libretti di Cammarano si ripercorre buona parte della storia occidentale, dalla Grecia antica a Roma, dal medioevo alla modernità: Giustiniano, Belisario, Lucio Giunio Bruto, gli Uberti, gli Amedei e i Bondelmonte, Federico Barbarossa, Federico II ed Ezzelino, Alfonso IV di Portogallo, re Edoardo III e la regina Isabella d'Inghilterra, Carlo VIII e Ferrante II d'Aragona, Pietro I e Ines de Castro, Cromwell, Maria Stuarda e la regina Elisabetta, Eustache de Saint-Pierre e Richelieu, Cristina di Svezia... Considerata la rigida censura borbonica della prima metà dell'Ottocento, risulta interessante cercare di comprendere le strategie adottate dal librettista per riuscire a creare testi teatralmente efficaci, con vicende per lo più a sfondo storico, ricche di riferimenti a realtà lontane nel tempo e nello spazio, eppure coinvolgenti e significative nel contesto risorgimentale. In quanto cittadini del Regno di Sicilia, Cammarano e Mercadante - per poter continuare con successo il loro lavoro - devono sottostare alle leggi e alle convenzioni imposte dai Borboni. In quanto artisti, si dimostrano attenti alla realtà che li circonda ed inseriscono tematiche politico-sociali in tutti i loro melodrammi. Innanzitutto, le espressioni patriottiche sono numerosissime: «Questa patria d'intrepidi eroi / Visse, vive, ed eterna vivrà» (*La Vestale*, I, 1); «Nel sen della mia patria / Io riedo, io vivo ancor!» (*Il proscritto*, II, 5); «“La scure, ma la patria” / A' miei compagni io dissi» (*Il proscritto*, II, 5); «Cieco d'amor, perigli / Giorni men tuoi che della patria!» (*Il reggente*, II, 2); «Vedrai / Qual muore uom che servia / La sua patria, il suo re» (*Il vascello de Gama*, Prologo, 2), «Ch'io tradisca / La mia patria? [...] da forte, / Pel dovere io morirò» (*Il vascello de Gama*, Prologo, 3); «Tutto si vuole, tutto involarmi!... / E sposo e padre e patria e onor!» (*Virginia*, II, 6). Giustamente, riguardo alla produzione di Cammarano, Simonetta Chiappini scrive: «La passione patriottica che trapelava dai suoi libretti, testimoniata anche nella biografia scritta dal figlio Michele, è una spia significativa della sua aderenza alla contemporaneità»²⁶².

Oltre all'amor di patria, emerge anche l'attenzione per le masse popolari. Molto suggestive sono le scene corali, per esempio i trionfi militari: il ritorno di Decio nella *Vestale* o quello di Orazio negli *Orazi e Curiazi* o quello di Giasone in *Medea*. Toccanti sono alcuni cori, che denotano una straordinaria sensibilità nei confronti di soggetti socialmente emarginati perché poveri o ostili al potere: il magnifico coro dei proscritti «Ha steso la notte il negro suo velo» (*Il proscritto*, II, 3) e il delicato notturno dei marinai «Seminato è il ciel di stelle» (*Il vascello de Gama*, II, 1); entrambi ambientati in luoghi romanticamente sublimi, solitari, avvolti nel buio e nel silenzio della notte; purtroppo il canto dei marinai è apprezzabile solo poeticamente (con toni nostalgici e leopardiani), ma musicalmente è inascoltabile perché mai inciso. Costatare che a 170 anni di distanza non esistono incisioni o registrazioni integrali di molti loro melodrammi è un'offesa al buon senso, ma è anche una sfida da cogliere per combattere la condanna all'oblio che, penalizzando grandi personalità del passato, rimpicciolisce la consapevolezza di chi vive nel presente. Rispetto alle opere qui trattate, sono disponibili le seguenti edizioni:

- *Elena da Feltre*, audio CD Voce, 1970, direttore Armando Gatto, Orchestra Scarlatti di Napoli e Coro della RAI di Napoli, con Orianna Santunione, Licia Falcone, Angelo Mori e Vito Tatone;
- *Elena da Feltre*, audio CD Marco Polo, 1997 (registrato al Wexford Festival, ottobre), direttore Maurizio Benini, National Symphony Orchestra of Ireland and Wexford Festival Opera Chorus, con Monica Colonna, Elena Rossi, Cesare Catani, Luigi Petroni;
- *La Vestale*, 78rpm, A.N.N.A. Record Company, 1970 (registrato a Civitavecchia il 26 agosto), direttore Giuseppe Ruisi, Orchestra d'Altamura and Coro di Altamura, con Angela Vercelli, Licia Falcone, Miriam Pirazzini, Giuseppe Gismondo;

²⁶² SIMONETTA CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 142.

- *La Vestale*, audio CD: Bongiovanni, 1987, direttore Vjekoslav Šutej, Orchestra e Coro del Teatro Nazionale Croato di Spalato, con Dunja Vejzovic, Filka Dimitrova, Paola Romanò, Gianfranco Cecchele;
- *La Vestale*, audio CD Marco Polo, 2004 (registrazione dal vivo al Theatre Royal di Wexford, il 23, 26 e 29 ottobre), direttore Paolo Arrivabeni, Orchestra Filarmonica di Cracovia e Coro del Wexford Festival, con Doriana Milazzo, Danna Glaser, Agata Bienkowska, Dante Alcalá
- *Il proscritto*, audio CD Opera Rara, 2022 (registrato a Londra, Barbican Center, giugno), direttore Carlo Rizzi, Britten Sinfonia e Opera Rara Chorus, con Ramón Vagas, Iván Ayón-Rivas, Irene Roberts, Elizabeth DeShong, Sally Matthews, Goderdzi Janelidze, Susana Gaspar, Alessandro Fischer, Niall Anderson;
- *Il reggente*, audio CD Myto, 1970 (registrazione dal vivo al Teatro dei Rinnovati di Siena), direttore Bruno Martinotti, Orchestra Angelicum di Milano, Coro del Maggio Musicale Fiorentino, con Giorgio Merighi, Licinio Montefusco, Maria Chiara, Linda Vajna, Elena Zilio, Dino Formichini, Vittorio Bruni;
- *Orazi e Curiazi*, 78rpm, Unique Opera Records Corporation, 1975 (registrazione dal vivo di un concerto alla Queen Elizabeth Hall, 27 aprile), direttore Kenneth Montgomery, Bournemouth Sinfonietta Orchestra and Choir, con Christian du Plessis, Janet Price, Richard Greager, Malcolm King;
- *Orazi e Curiazi*, audio CD Opera Rara, 1993, Philharmonia Orchestra and the Mitchell Choir, direttore David Parry, con Nelly Miricioiu, Anthony Michaels-Moore, Marcus Jerome, Alastair Miles;
- *Virginia*, audio CD Première Opera Ltd, 1976 (registrazione di uno spettacolo a Belfast, 27 novembre), direttore James Judd, Belfast Orchestra and Chorus, con Janet Price, Bonaventura Bottone, Christian du Plessis, Maurice Arthur, John Tomlinson;
- *Virginia*, audio CD Opera Rara, 2009 (registrazione dal vivo), direttore Maurizio Benini, London Philharmonic Orchestra and the Geoffrey Mitchell Choir, con Susan Patterson, Paul Charles Clarke, Stefano Antonucci, Charles Castronovo, Andrew Foster-Williams.

6. La collaborazione con Pacini

6.1 La «prima epoca» d'un figlio d'arte

Dal 1840 al 1851 Salvatore Cammarano collabora con il compositore Giovanni Pacini. Insieme, essi realizzano sei opere: le prime cinque (*Saffo*, *La fidanzata corsa*, *Bondelmonte*, *Stella di Napoli*, *Merope*) con nuovi libretti, l'ultima (*Malvina di Scozia*) con il testo lievemente ritoccato di *Ines de Castro*. Dal momento che il musicista risiede per lunghi periodi a Napoli, i contatti tra loro avvengono di persona e quindi non esiste una corrispondenza significativa dal punto di vista musicale. La principale fonte d'informazioni su Pacini consiste nella sua autobiografia, composta in tarda età e pubblicata con il titolo *Le mie memorie artistiche*:¹

Il existe trois éditions de l'autobiographie de Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche* : la première, du vivant de l'auteur, est publiée à Florence en 1865 et reprend les pages du feuilleton paru l'année précédente dans le périodique «Boccherini», imprimé par le même éditeur, la maison Guidi entre le 25 mars et le 31 décembre 1864 ; la deuxième, de 1872, voit le jour à Rome par les soins de Filippo Cicconetti et se veut sa suite ; la troisième paraît à Florence, en 1875, établie par Ferdinando Magnani et préfacée par Raffaele Colucci. Le fac-similé de cette dernière publication est entièrement reproduit d'abord en 1978 chez Forni à Sala Bolognese, ensuite dans l'édition de 1981 chez Pacini Fazzi de Lucques, présentée par le chef d'orchestre Gianandrea Gavazzeni, introduite par une étude de Stefano Adabbo et éditée par Luciano Nicolosi et Salvatore Pinnavaia.²

Molti critici mettono in guardia i lettori dall'accettare come verità oggettiva tutto ciò che vi è narrato:

His musical reminiscences: *Le mie memorie artistiche* - a five decade-long parabola of the stage replete with truths, half-truths and fantasies has led many into believing it to be a measured account of his life and times [...]. An eager absolving of a long and troublesome career but a mine of misinformation, a harvest of wrong dates, imperfect historical sequences and wilful errors - a leisurely saunter up a socio/historical path of the composer's own choosing intended to divert and mislead, fascinating, irresistible even, replete with overlooked occurrences, events dimly recalled, forgotten people, names and places mis-spelled and mis-directed but whose motivation has to be respected.³

Tuttavia, il racconto di Pacini è interessante e utile da vari punti di vista: «da questo documento noi, fortunatamente, abbiamo ereditato una importante testimonianza di storia del teatro, sia italiano che europeo». ⁴ Tenendo questo testo come principale (ma non unico) riferimento, è opportuno ricostruire un profilo del compositore. Giovanni Pacini nasce a Catania l'11 febbraio 1796 da Luigi e da Isabella Paulillo. Entrambi i genitori non sono catanesi, ma si trovano nell'isola in tournée in quanto cantanti: Luigi Pacini inizia la sua carriera come tenore, ma diventa famoso come buffo e per diversi anni è tra i più acclamati del suo tempo; sua moglie è un soprano. Il racconto dell'autobiografia comincia dall'anno 1808:

¹ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865. Nelle citazioni si rispetta l'originale sia per quanto riguarda la grafia che per l'uso di corsivi e maiuscole.

² CAMILLO FAVERZANI, <https://dicteco.huma-num.fr/book/2191>.

³ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 2 del download 1] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

⁴ GABRIELLA MINARINI, *Victor Hugo: «Marie Tudor», poteri e sogni di una regina. Il libretto di Leopoldo Tarantini per Maria regina d'Inghilterra di Giovanni Pacini*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, a cura di CAMILLO FAVERZANI, Lucca, LIM, 2018, p. 183.

Volgeva la metà dell'anno 1808, quando mio padre Luigi si decise alla pur fine (dopo aver inutilmente tentato di farmi apprendere l'arte di Tersicore, per la quale io nutriva decisa avversione); di mandarmi a Bologna sotto l'insegnamento del chiaro maestro Marchesi, con l'intendimento di voler di me fare un cantante; ma io che fin dalla prima età sentiammi trasportato all'arte che professo, (applicandomi a quanto il mio maestro mi ingiungeva) non mancava mai di assistere alle lezioni degli altri miei colleghi, i quali apprendevano, chi l'intavolatura del clavicembalo, chi l'accompagnamento numerico, chi il contrappunto ec., ed in tal modo m'iniziai nel suono del Cembalo, a guisa di Pappagallo.⁵

L'autore non accenna nemmeno ai primi dodici anni di vita, durante i quali, tuttavia, deve aver assimilato una buona sensibilità musicale dal contesto familiare. È significativo, invece, che il padre compaia sin dalla prima frase del libro, poiché egli ha un ruolo determinante nella carriera e nella vita del figlio: «Il padre Luigi fu uno dei migliori buffi della sua epoca, apprezzato anche da Stendhal. Tentò di instradare il figlio alla carriera di cantante, inviandolo da Marchesi a Bologna; ma dato il talento del piccolo per la composizione, lo fece studiare tra Bologna e Venezia (con il padre Mattei e Furlanetto)». ⁶ A differenza di Donizetti e Mercadante, che coltivano la passione per la musica sotto la guida di maestri ma senza figure paterne di riferimento, Pacini viene introdotto nel mondo del melodramma dal padre che, in varie occasioni, gli facilita i contatti con i più prestigiosi impresari teatrali e lo avvia al successo con vari stratagemmi. Questo trattamento di favore viene talora messo in luce sulla stampa dell'epoca ed è criticato dai colleghi, in particolare da Meyerbeer che scrive nei diari: «niente paura, suo padre l'assisterà!». ⁷

Leggendo le memorie di Pacini, si scopre che gli interventi del padre sono effettivamente tanti, tuttavia il talento del figlio è assai precoce. Nel 1808, dopo un breve periodo di studio con il maestro Marchesi, compone un Kyrie che viene apprezzato dallo stesso insegnante:

Essendomi in poco tempo reso espertissimo leggitore di note, senza neppur conoscere in qual maniera si armonizzasse la scala diatonica, mi posi a comporre un Kyrie, e ciò faceva di nascosto al mio Precettore, per la qual cosa era costretto (per supplire alla scarsità dell'olio che conteneva il piccolo lume che mi veniva somministrato per andare a letto), a togliere una lampada che tutte le sere ardeva nella sala ad onoranza della Vergine, onde così poter vegliare ed attendere al mio lavoro. Un bel mattino di buonissima ora il mio maestro, avendomi a partecipare una lettera della mia affettuosa madre, entrò nella mia piccola stanza, e volgendo l'occhio sulla spinetta vide il primo mal nato figlio mio. Fu egli sommamente meravigliato nel percorrere questo scritto, e, dopo avermi fatto alcune interrogazioni, prese il mio ABORTO, [sic] e nell'ora della lezione, spiegandomi gli errori da me commessi (di cui nulla intendeva...!!), di mano in mano vi apponeva le correzioni, e facendomi un sorrisino, mi disse: *scriverò a vostro padre*.⁸

Al di là di tale composizione estemporanea, il debutto di Pacini come compositore è in effetti molto precoce. Nel 1813, all'età di diciassette anni (anche se egli scrive d'essere sedicenne), vanno in scena dapprima *Don Pomponio* (opera di cui rimangono pochi frammenti), poi la farsa comica *Annetta e Lucindo*: «Giovane, appena compiuti i sedici anni, mi esposi nell'autunno 1813 al teatro di Santa Radegonda, di recente rimodernato, con una farsa intitolata: *Annetta e Lucindo*». ⁹ «Adelaide e Comingio – in many ways was his real beginning as an adult protagonist remained in the Italian repertoire for two decades until such time as the romantically sentimental melodrama faded before the arrival of the “veleni, pugnali, e morte” of the Donizetti/Bellini apogee». ¹⁰ Il teatro di Santa

⁵ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 3, 4.

⁶ PIERO GELLI (a cura di), *Dizionario dell'opera 2019*, Varese, Baldini & Castoldi, 2018, p. 1563.

⁷ GIACOMO MEYERBEER, *A Life in Letters*, a cura di Heinz e Gudrun Becker, Kent, Helm, 1960, p. 365, in italiano nel testo.

⁸ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 4.

⁹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 12.

¹⁰ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

Radegonda si trova a Milano, città dove risiede la famiglia Pacini in quel periodo. Per mettere in risalto l'opera del figlio, Luigi canta nella suddetta farsa. Poiché, però, egli ha sottoscritto un contratto con il teatro di Pisa, ben presto si trasferiscono tutti in Toscana, dove Giovanni compone una nuova opera: «composi nel precipitato teatro in detta stagione un'altra piccola farsa intitolata: *L'escavazione del tesoro*». ¹¹ In seguito, Pacini continua a mettere in scena nuove opere in vari teatri italiani, finché arriva una grande opportunità:

Mio padre aveva terminato i suoi impegni coll'impresa del R. Teatro della Scala dove aveva cantato per l'undecima stagione.

Nell'autunno susseguente era stato scritturato il buffo *De Grecis*; ma essendo egli caduto sul palco scenico fracassandosi il volto all'antipròva generale dell'opera nuova del M.^o *Gyrowetz* intitolata il *Finto Stanislao*, non poté proseguire l'impegno assunto: ond'è che il giorno stesso che avvenne la disgrazia al summentovato *De Grecis*, l'impresario signor Benedetto Ricci di Lucca si recò da mio padre narrandogli il fatto. Indi egli soggiunse: «Tu sai quanto sei amato dal pubblico milanese; sai ancora che noi ripetiamo sovente: - Se tempesta si scaglia a noi di guai / Pacini a rimediar non manca mai. - Ond'è che tu devi accettare l'impegno di andare in iscena in tre giorni con l'opera nuova di *Gyrowetz*». Mio padre, dopo avere alquanto pensato, rispose: «Ben volentieri, ma ad un patto però, cioè che mio figlio sia scritturato per dare un suo lavoro in questa stagione». Il Ricci si schermì, ma la condizione era sine qua non, per la qual cosa fu obbligato l'impresario suddetto di portarsi dal Governatore facendogli noto l'accaduto. L'Autorità prefata non trovò nessuna difficoltà [...]. Io scrissi il *Barone di Dolsheim* che ottenne un felicissimo esito malgrado che l'udienza fosse mal disposta a mio riguardo. ¹²

Giovanni ottiene altri successi al Teatro alla Scala, sempre col padre che canta in varie opere: *Il falegname di Livonia* (con libretto di Felice Romani) debutta il 12 aprile 1819 e raggiunge 47 recite; *Vallace o sia l'Eroe Scozzese* esordisce il 14 febbraio 1820 (sempre con testo di Romani) e ottiene 30 recite. L'anno 1820 si conclude con il trionfo della *Gioventù di Enrico V* (con libretto di Filippo Tarducci) che debutta al Teatro Valle di Roma il 26 dicembre. Nel periodo trascorso nella «eterna città» ¹³ Giovanni Pacini, che già è conosciuto ed apprezzato in ambito teatrale, cura le relazioni sociali ed intensifica i contatti con personaggi e famiglie dell'ambiente aristocratico:

Giunto nell'eterna città il 2 dicembre 1820 fui nella stessa sera condotto al teatro Valle, ove si rappresentava il *Matrimonio segreto*, nella quale opera la prima donna aveva introdotto la cavatina della mia *Sposa Fedele* «Oh se fia che a me ritorni». Questo pezzo [...] suscitava fanatismo. Fui dunque subito favorevolmente accolto dal pubblico romano, e ricevei nella stessa sera l'onorevole invito di presentazione a dama illustre che teneva primissimo seggio fra le tante che Altezze si nomavano. Fui consigliato da mio cognato *Giorgi* di andare la mattina dopo il mio arrivo a fare un atto di ossequio al cardinale *Consalvi*. Non mancai quindi di effettuare quanto saviamente mi era stato suggerito [...]. La principessa *Paolina Borghesi* ogni venerdì riceveva tutta la prima nobiltà romana, e le più grandi celebrità artistiche e letterarie [...]. *Rossini*, *Caraffa* [sic] [...], *Mercadante*, lo scrivente, e molti altri erano nel numero degli eletti. ¹⁴

Nel periodo romano Pacini incontra anche Antonio Canova e Alessandro Manzoni; inoltre frequenta abitualmente Gioachino Rossini, con il quale collabora e stringe amicizia. I suoi impegni lavorativi proseguono con contratti in varie città: Lucca, Milano, Napoli..., alternando strepitosi successi e qualche fiasco. Grande esultanza scatena al Teatro di San Carlo *Alessandro nelle Indie*, opera seria con libretto di Andrea Leone Tottola e Giovanni Schmidt, tratta dall'omonimo testo di Pietro Metastasio e messa in scena per la prima volta il 29 settembre 1824. Un anno dopo, il 19 novembre 1825, nello stesso teatro viene acclamato *L'ultimo giorno di Pompei*, dramma per musica su libretto

¹¹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 12.

¹² GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 22.

¹³ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 24.

¹⁴ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 24, 29.

dello stesso Tottola. Il compositore definisce quest'opera «il maggior trionfo della mia prima epoca artistica».¹⁵ Tra queste due vittorie teatrali si colloca un evento importante della vita privata di Pacini: il primo matrimonio, concordato in gran fretta, grazie all'intervento del padre, e celebrato nella primavera del 1825. Interessante la narrazione del protagonista:

Aveva io incontrata un'*alta relazione* che in forza delle circostanze (onde il mio nome non ne soffrisse) dovetti troncata. Ma non vi era modo di finire tal faccenda se non che prendendo moglie. Un bel mattino sul finire del maggio dico a mio padre: - mi vuoi seguire a Napoli? - A che fare? (egli risponde). - Vado a prendere moglie. - Moglie? (mi soggiunge) sei pazzo? - No, parlo sul serio. Gli espongo la causa della mia risoluzione, e dopo tre giorni pongo in opera il mio progetto. Intraprendo il viaggio accompagnato da mio padre. Strada facendo mi richiede qual era la giovane ch'io aveva prescelta per compagna. Rido a tale interrogazione e gli rispondo: - La prima che incontro entrando in Napoli, e che mi piaccia sarà mia moglie. - Oh! Oh! (interrompe) tu se' pazzo davvero. - Non scherzo, no; ti dico la verità poiché tu ben sai che durante il tempo che fui a Napoli, non ho praticato che poche volte la casa di S. E. il Duca di Noia e qualche altra rispettabile famiglia. - Allora, quando è così (replicò mio padre), ho io a proporti un eccellente matrimonio. - Tanto meglio! Se la giovane mi va a genio ti contenterò in tutto ciò che ti fa piacere [...]. Mio padre scrisse a Napoli al suo amico Niccola Castelli padre della giovane ch'egli aveva intenzione di farmi sposare, e che divenne difatti mia moglie, esternandogli le proprie idee, e soggiungendogli che ove ne andasse d'accordo ci venisse incontro ad Aversa. La cosa avvenne come fu pensata: ed io vedendo la giovanetta *Adelaide* [...] e piacendomi non poco la sposai entro il termine di otto giorni! Questo si chiama marciare a tamburo battente.¹⁶ Nel principio di gennaio [...] mia moglie [...] diede alla luce una bambina cui posi il nome di *Paolina*.¹⁷

L'accento fugace alla principessa Paolina Borghese e il suo stesso nome assegnato alla prima figlia (nata da un matrimonio combinato in pochi giorni per salvaguardare il proprio onore) inducono a pensare che Pacini abbia preferito raccontare qui soltanto una «mezza verità»: l'«*alta relazione*» consiste in effetti in un rapporto sentimentale tra la sorella di Napoleone e il musicista catanese. All'epoca questo non è un segreto, anche perché Paolina (moglie di Camillo Borghese sin dal 1803, ma di fatto separata dal marito) si è trasferita nella nuova villa costruita a Viareggio per essere più vicina al compositore, che risiede in questo paese. Il rispetto delle convenzioni sociali determina il brusco voltafaccia di lui, che ricorre ad un precipitoso matrimonio che durerà poco perché la giovane moglie Adelaide muore nel 1827 per le conseguenze di un difficile parto. Paolina, peraltro, sopravvive solo qualche mese all'abbandono dell'amante, spegnendosi a Roma il 9 giugno 1825. Nel corso della vita, Pacini si sposerà altre due volte e da ogni moglie avrà tre figli: «Nel 1849 perdei la mia seconda moglie *Marietta Albini* [...]. Trovandomi solo con una piccola bambina, avvezzo alla vita di famiglia, pensai di bel nuovo scegliermi una compagna [...] *Marianna* nata *Scoti* [...]. Tutti e tre i miei letti produssero la triade armonica: per cui [...]. Io ebbi per conseguenza oltre il complemento dell'ottava, anche la nona [...]. Dei nove suoni ora non me ne rimangono che cinque [...]. Degli altri quattro ricordo con dolore “che l'anime volaro in grembo a Dio!”».¹⁸ Dopo il 1835 e per diversi anni, egli intrattiene una relazione con la ricca e potente contessa russa Giulia Samoilov, trasferitasi in Italia dopo la separazione dal primo marito. Proprio questa contessa, per aiutare Pacini, adotta le sue due figlie e, in occasione del debutto di *Norma* di Bellini, organizza una claque avversa che provoca la cattiva accoglienza dell'opera alla prima sera.

Ritornando alla vita artistica di Pacini, il periodo napoletano vede anche i successi di *Amazilia* (dramma giocoso con libretto di Giovanni Schmidt, che debutta al Teatro di San Carlo il 6 luglio 1825) e *Niobe* (dramma eroico-mitologico con libretto di Andrea Leone Tottola, rappresentato per la prima volta al Teatro di San Carlo il 19 novembre 1826, in onore dell'onomastico di Maria Isabella

¹⁵ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 49.

¹⁶ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 47-49.

¹⁷ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 52.

¹⁸ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 123, 125.

di Borbone-Spagna). Dopo questi brillanti risultati, Barbaja gli propone un contratto di nove anni come direttore dei teatri reali alle stesse condizioni di Rossini (direttore dal 1815 al 1822); inoltre lo scrittura sia per il Teatro alla Scala che per il viennese Teatro di Porta Carinzia. Nel 1827 Pacini incontra a Vienna autorevoli personaggi, tra i quali anche il principe Metternich, «uomo di un'amabilità e di una gentilezza veramente unica».¹⁹ Nelle pagine delle *Memorie* relative a questo periodo, Pacini definisce Barbaja «il mio sultano»²⁰ e dimostra di avere con lui un rapporto amichevole, confidenziale ed anche scherzoso. Le opere composte tra il 1830 e il 1833 non incontrano il favore né della critica né del pubblico. «Sia Saverio Mercadante che Giovanni Pacini entrarono in crisi a partire dagli anni Trenta, quando non si riuscirono più a vendere biglietti per le loro opere; in tutta Italia, negli anni Trenta e Quaranta, le produzioni di Donizetti e Bellini furono in media sei, sette volte superiori alle loro. Come tutti i compositori, anche Mercadante e Pacini lavoravano per guadagnare, e furono pertanto gravemente danneggiati quando il pubblico smise di accogliere con favore le loro opere».²¹ Nelle *Memorie artistiche* Pacini ammette: «Principiai a conoscere ch'io doveva ritirarmi dalla palestra. - *Bellini*, il divino *Bellini* e *Donizetti* mi avevano sorpassato».²² Di conseguenza, dal 1835 si ritira a vivere a Viareggio, abbandonando momentaneamente l'attività di compositore.

6.2 Gli incoraggiamenti di Cammarano e la «seconda epoca artistica» di Pacini

La vita di Pacini nella cittadina versiliese rimane tuttavia saldamente ancorata alla musica: «he paid more attention to the school he had started at Viareggio than to writing operas. But his didactic concerns had started much earlier: his *Cenni storici sulla musica e trattato di contrapunto* was published long before he had decided he was “sorpassato” and the long list of his educational scripts to come show that he was perfectly able - when he wished - to combine a theatrical vocation with teaching»:²³

L'amore per l'arte che ho debolmente professata e che professo, non mi ha lasciato mai un po' di tregua. Invidiava nobilmente i miei rivali, e gli ammirava. Diceva a me stesso: Essi ora levano grido, ed io mi occuperò come so e posso d'istruire la gioventù in modo più acconcio e chiaro, onde l'intelletto dei discepoli non sia offuscato da principj puramente scolastici e non persuadenti. A tale effetto mi venne in pensiero di aprire in Viareggio un Liceo musicale. Feci il progetto, e chiesi al mio augusto Mecenate *Carlo Lodovico* di onorarlo del suo nome, lo che mi venne concesso [...]. Oltre al Liceo musicale mi venne in pensiero di organizzare una Banda composta totalmente di Viareggini, per la maggior parte artefici, onde in seguito formai una piccola orchestra. Quindi dopo il lasso di due anni feci fabbricare un teatro, onde i giovani alle mie cure affidati potessero dar prove delle loro naturali disposizioni.²⁴

Intraprendente, lungimirante, capace di intessere buone relazioni sociali, Pacini cerca di educare i giovani e i concittadini all'amore per l'arte. Il suo impegno musicale si esplica, quindi, in ambito sociale ed è tale da raggiungere buoni risultati, dal momento che sia la scuola che il teatro diventano punti di riferimento anche per chi non risiede a Viareggio. «His fame as a teacher surprised his detractors. Those forestieri who had treated his musical skills with contempt were obliged to change their tune. And indeed, a pedagogic crown would be conferred publicly: not long after its

¹⁹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 63.

²⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 57.

²¹ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, Ravenna, Pozzi, 2016, p. 71.

²² GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 82.

²³ A. WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 1 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

²⁴ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, pp. 86, 87.

establishment Rossini invited him to accept the post of Director of the Bologna Liceo Musicale (where both he and Rossini had taken a few early steps) a post he refused on the modest grounds that he was not “capable of so much”». ²⁵

Contemporaneamente all’attività didattica, Pacini prosegue l’attività compositiva, ma soprattutto nell’ambito della musica sacra: «An oratorio *Il trionfo della religione* too made its appearance, in 1838, and began a long *saga* – coming and going in endless re-editions with endless titles throughout this whole period, re-emerging momentarily at Rome in 1847 and enhanced and utterly transformed for Lucca in 1858 when it was called *Il trionfo della fede* and conducted by Pacini himself». ²⁶

Tuttavia, lo stacco dei quattro-cinque anni trascorsi lontano dai palcoscenici induce Pacini a suddividere la sua vita artistica in due fasi e a definire «mia prima epoca» i vent’anni di giovanile creatività (1813-1833) e «seconda epoca» la fase successiva: «in questa mia prima epoca mi si dava il nome di *maestro delle cabalette*, poiché in generale avevano qualche pregio di spontaneità, di eleganza e di forma». ²⁷ Più specificamente, le sue opere sono caratterizzate da uno stile che richiama quello rossiniano, con una felice vena melodica e un belcanto ricco di virtuosismi: «melodia semplice, varietà di cabalette, strumentale facile». ²⁸ I critici e i musicisti coevi hanno spesso sottolineato la tendenza del compositore ad imitare o copiare sia temi rossiniani che arie di altri autori. In effetti, egli non nega di aver avuto Rossini come modello, ma afferma che questa è la prassi comune a tutti i suoi contemporanei:

Mi sia permesso far osservare che quanti in allora erano miei coetanei tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, per conseguenza erano imitatori, al par di me, dell’*Astro maggiore*. – Ma [...] come si faceva se non vi era altro mezzo per sostenersi? Se io era dunque seguace del sommo Pesarese, lo erano del pari gli altri, i quali saranno stati più felici di me nei pensieri melodici, più accurati nell’istrumentale, più sapienti; ma la fattura, e la quadratura dei pezzi erano simili alle mie [...]. Pure i nostri antecessori, i famosi Guglielmi, Paisiello, Cimarosa ecc. ecc., che arricchirono l’arte di tanti capi d’opera, seguirono tutti la via che era allora di moda, sia nella forma e fattura dei pezzi concertati, sia nell’arie, nei duetti e via dicendo. ²⁹

Dopo alcuni anni trascorsi lontano dai palcoscenici, però, il quarantenne Pacini viene sollecitato a riprendere l’attività compositiva:

Volgeva l’anno 1839 quando l’impresario di Roma, il più volte rammentato sig. *Jacovacci* mi offerse un altro contratto per comporre l’opera d’obbligo al teatro di Tordinona pel carnevale 1840. Erano scorsi quasi sei anni dacchè io avevo dato termine alla mia prima carriera di compositore [...]. Rimasi indeciso se dovevo o no accettare. Finalmente mi decisi per il sì. Il bravo amico *Ferretti* mi propose per argomento *Furio Cammillo* al quale feci buon viso. La famosa *Ungher [sic]*, *Donzelli*, *Fornasari* furono gli artisti a cui affidavo questo mio primo lavoro della seconda epoca [...]. L’esito che ottenni non corrispose alla mia aspettativa, ma non fu del tutto infelice, anzi alcuni pezzi produssero moltissimo effetto. ³⁰

Nel 1840 inizia così la seconda epoca della vita artistica del musicista, durata altri vent’anni. In questo periodo avviene l’incontro con Cammarano, che assume un ruolo importantissimo nell’incoraggiare il maestro:

Ritornato a Lucca nel mese di giugno fui officiato per sapere se volevo rivedere Napoli ove mi si destinava un nuovo libretto composto dal *Cammarano*. Accettai e dissi fra me: Tant’è, giacchè sono ritornato ad affrontare

²⁵ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

²⁶ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 4 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

²⁷ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 84.

²⁸ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 34.

²⁹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 64.

³⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 92, 94.

la sempre incerta teatral fortuna, bisogna proseguire con coraggio [...]. *Cammarano* mi mandò lo sceneggiamento della *Saffo* unitamente alla poesia dell'introduzione, non che il duetto fra Saffo e Faone. Leggendo e rileggendo la storia di quel popolo che fu la fiaccola d'ogni umano sapere, e cercando d'indagare quale fosse la musica usata da quella eroica nazione di cui son figli *Euripide, Sofocle, Eschilo, Aristosseno, Omero, Tirteo, Aristide* che nel suo trattato musicale dà un'idea esatta dei principj che la regolavano in quei tempi, e particolarmente poi parla del ritmo, potei rilevare che i Greci attribuivano alla parola *musica* un senso più ampio, comprendendo non solo l'arte che mediante il suono eccita qualunque sentimento ma ancora la poesia, l'arte del bello, la retorica, la filosofia, e quella scienza che i Romani chiamarono «*politior humanitas*» e facendo caso dei modi che essi (i Greci) usarono Dorico, Ionico, Frigio, Eolio, Lidio, e dei loro intermedi Ipodorico, Iperdorico ec., mi formai un concetto del loro sistema [...]. Tentai [...] approssimarmi alla loro Melopea. Mi posi al lavoro con gioia che non mi è possibile spiegare; ma quando m'inoltrai nella composizione le forze mi mancarono a segno ch'io partii per Napoli colla ferma intenzione di far cambiare al poeta il libretto, giacchè io riteneva per fermo di non poter far cosa che meritar potesse approvazione. Giungo difatto a Napoli sul finir del settembre. Vedo il celebrato amico poeta, e gli manifesto la mia idea. Egli si sorprende. La società impresaria e per esso il sig. *Flauto* mi manda a chiamare in unione al più volte rammentato *Cammarano*. Manifesto nuovamente la mia idea. Il sig. *Flauto* mi ripete unitamente all'amico Samengo che non hanno nulla ad osservarmi in contrario purchè il *Cammarano* ne vada d'accordo. Questi soggiunge che è pronto a contentarmi, ma che solo mi prega di fargli sentire i due pezzi che avevo già vestiti di melodia. Non mi ricuso, com'era di giustizia. Andiamo in mia casa, mi pongo al Piano-forte e gli canto l'introduzione. Ad un tratto vedo l'autore della *Saffo* divenir pallido e commuoversi al canto: «Di sua voce il suon giungea». Non mi lascia finire, e gettandomi le braccia al collo: Maestro mio, esclama, per carità proseguite il lavoro; voi darete all'Italia un capo d'opera. Io, a dir vero, non potevo persuadermi che quanto mi veniva asserendo fosse a me diretto per verun riguardo; ma intesi in me stesso una voce che mi ripeteva: Proseguì e prosegui!³¹

«Cammarano fu buon profeta. L'opera riscosse un grande successo, sia a Napoli che nel resto d'Italia. Anche se la trama si svolgeva nell'antica Grecia, per musica e azione *Saffo* era in linea con il gusto dominante più di qualsiasi altra precedente opera paciniana».³² Dopo il debutto trionfale al Teatro di San Carlo il 29 novembre 1840, l'opera viene rappresentata in tanti teatri italiani e poi all'estero: a Parigi nel 1842, a Londra nel 1843, a New York nel 1847; qualche occasionale messa in scena avviene anche nel Novecento e, tra la novantina di opere composte da Pacini, *Saffo* risulta essere a tutt'oggi la più nota. L'incontro con Cammarano si rivela determinante, se non provvidenziale. Egli non solo fornisce un libretto stimolante e innovativo, in grado d'ispirare l'incerto musicista, ma intuisce anche l'intrinseca qualità della musica paciniana sin dall'ascolto di pochi brani ed assume immediatamente quel ruolo rassicurante ed incoraggiante di cui Giovanni ha bisogno per proseguire. Nelle sue *Memorie artistiche* Pacini esprime gratitudine e stima a Cammarano e mette in luce anche l'importanza che, in generale, il libretto ha per la riuscita di un'opera lirica:

Nelle belle arti e nelle Lettere ogni epoca segna un carattere proprio, di cui un sol uomo crea lo stampo. Credo inoltre che il trovare nuove forme dipenda più dall'autore del libretto anziché dal compositore della musica. E difatto osservo che nella *Norma* e nella *Sonnambula*, sublimi lavori del Genio di Catania, vi sono dei pezzi tessuti dall'illustre *Romani* in modo ben diverso da tanti altri suoi libretti ond'è che le formole pure della musica diversificano da quelle usate dallo stesso *Bellini* nel *Pirata* nella *Beatrice* e negli altri suoi lavori.³³

Dopo il periodo di prolungato silenzio, *Saffo* costituisce per Pacini una grande conferma di sè: «Nell'autunno 1840 io veniva dunque battezzato dalla pubblica opinione non più come compositore di facili cabalette, ma bensì di elaborati lavori e di meditate produzioni».³⁴ Recuperata l'autostima, egli si rimette al lavoro: «Nell'autunno 1841 diedi alla luce *L'Uomo del Mistero* al teatro nuovo.

³¹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 94-96.

³² THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 80.

³³ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 65.

³⁴ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

Nella stessa stagione composi pure per le scene del S. Carlo *La Fidanzata Corsa*.³⁵ *L'Uomo del Mistero* è un melodramma semiserio con libretto di Domenico Andreotti. *La Fidanzata Corsa* è un melodramma tragico con libretto di Cammarano e, sin dal debutto, suscita enorme entusiasmo: «Il successo fu pari, se nol superò, a quello della *Saffo*». ³⁶ Negli anni successivi Pacini torna ad essere un musicista fecondo, che firma tante opere ed è richiesto nei principali teatri della penisola:

Nel 1843 ottenne altri due importanti successi con *Medea* e *Maria regina d'Inghilterra*. Mentre la prima trattava d'un dramma antico, la seconda s'ispirava al romanzo di Victor Hugo (1802-1885), incentrato sulla regina Mary Tudor.

La prima assoluta di *Maria regina d'Inghilterra*, a Palermo, sull'isola natale di Pacini, fu una serata magica ed elettrizzante. Si stabilì subito una forte corrispondenza tra gli artisti e il pubblico. I cantanti superarono se stessi, l'uditorio s'entusiasmò per la nuova opera e dopo ogni aria e duetto chiamò il compositore sul palco per rendergli omaggio.³⁷

Lo stesso Pacini racconta dettagliatamente il tripudio: «La celebre *Marini*, *Ivanoff*, la *Merli-Clerici* e *Superchi* trassero il pubblico a fanatiche dimostrazioni, per la qual cosa io fui dal teatro Carolino fino al Casino, del principe di Cutò a porta a mare, il quale aveva posto a mia disposizione, portato in trionfo, e le contrade dov'io passava erano come per incantesimo ad un'ora dopo mezza notte tutte illuminate». ³⁸ Negli anni successivi, «Pacini scrisse ancora una trentina di opere, ma fino alla morte, sopraggiunta ventiquattro anni più tardi, vide, come molti altri compositori suoi contemporanei, quasi tutta la propria produzione trascurata e dimenticata per far posto a Giuseppe Verdi. Negli anni successivi alla *Maria* ottenne soltanto un paio di tiepidi successi», ³⁹ anche se dalle *Memorie* emerge un resoconto più lusinghiero:

Non volendo tralasciare nulla di quanto mi accadde nella mia seconda epoca fa d'uopo ch'io ritorni all'autunno 1845 nella quale stagione composi per le scene di S. Carlo la *Stella di Napoli*, opera che pur piacque, e che la *Tadolini*, la *Buccini*, *Fraschini* e *Coletti* eseguirono alla perfezione. Nel seguente autunno allo stesso teatro diedi la *Merope* con la *Barbieri*, *Fraschini* ed il baritono *Gionfrida*. I libretti di questi due miei lavori uscirono dalla pregevole mente del *Cammarano*. Nell'accingermi alla composizione della *Merope*, ispirata dalla sublime tragedia del grande Astigiano, degno seguace di *Euripide*, d'*Eschilo* e di *Sofocle*, mi posi in mente di scostarmi affatto (per quanto l'arte italiana dei suoni lo permette giacchè [...] senza melodia non si faranno che degli accordi), di scostarmi, dico, da ogni formola seguendo l'azione, ed esprimendo coi suoni le diverse passioni e i diversi caratteri dei personaggi. A *Merope* destinai il canto appassionato; ad *Egisto* il canto energico e concitato; a *Polifonte* il canto represso, dissimulato. Ciò mi occupai di fare lusingandomi di ottener lode; ma l'effetto non corrispose alle mie speranze, e l'opera non venne più riprodotta. Il solo *rondeau finale*, eseguito divinamente dalla celebre *Barbieri*, destò fanatismo. Nel carnevale 1846 esposi sulle scene del R. teatro di Torino *La Regina di Cipro* [...], altro mio trionfo.⁴⁰

Oltre a Jacovacci e Barbaja, altri importanti impresari sollecitano Pacini: «Il vecchio amico *Lanari* mi officiò proponendomi due contratti, uno per iscrivere l'opera d'obbligo al gran teatro della Fenice di Venezia, per il carnevale 1845, e l'altro per la primavera dello stesso anno al R. teatro della Pergola di Firenze. *Cammarano* e *Piave* furono i miei consoci. Il primo mi approntò il *Buondelmonte* ed il secondo il *Lorenzino de' Medici* [...]. Con la *Saffo* e la *Medea* furono per lungo tempo, ed anche di presente, di quando in quando, rappresentati su tutti i teatri della nostra penisola ed in altri stranieri». ⁴¹

³⁵ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

³⁶ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

³⁷ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 80.

³⁸ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 103.

³⁹ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 81.

⁴⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 119, 121.

⁴¹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 111, 112.

I tumultuosi eventi del 1848 sorprendono il musicista a Venezia e trasformano anche la sua quotidianità:

L'anno 1848 fu epoca memoranda! Io era di già a Venezia [...] quand'ebbero luogo le famose cinque giornate di Milano [...]. Io abitava la locanda della Regina d'Inghilterra condotta dai miei carissimi amici i fratelli *Benvenuti*. Uno di questi per nome Francesco mi dice: «*Su su! Bisogna che ti te prenda l'encarego de formar 'l battajon del sestier de S. Marco*». Conoscendo un poco l'arte militare [...] approntai l'occorrente per ascrivere nel ruolo tutti i volontari che in grandissimo numero accorsero [...]. Dopo poche ore di sonno, gli amici soliti di casa mi fanno conoscere che domani sera deve riaprirsi il teatro colla mia nuova opera, la quale era stata già provata ma non eseguita a causa degli avvenimenti, e che dovevano pure comporre *La ronda della Guardia Civica*, che in quella stessa sera sarebbe stata eseguita fra un atto e l'altro dell'opera. Il carissimo amico *Federico Schmit* compose i versi ed io li musicai. [...]. L'indomani adunque si fece gran festa in teatro dove intervennero il governatore in forma pubblica con la fascia tricolore [...]. L'indomani addio Costituzione! Si proclamò la repubblica: ed io a dir vero pensai meglio di far fagotto e ritornai in famiglia.⁴²

Ritornato a comporre, Pacini chiede a Cammarano un nuovo libretto, ma Salvatore è ammalato, già fatica a terminare il *Trovatore* per Giuseppe Verdi e non può cominciare un nuovo lavoro. Gli propone, allora, uno dei suoi primi testi, l'*Ines de Castro*, cambiandone l'ambientazione e i nomi dei personaggi: «Nel carnevale 1851 [...] composi la *Malvina di Scozia* [...]. In questo stesso anno essendo state eseguite varie mie opere al teatro di Rio de Janeiro con felicissimo successo, S. M. l'imperatore *Don Pedro* si degnò fregiarmi dell'ordine cavalleresco della Rosa».⁴³ Il pubblico napoletano apprezza l'opera, che però non sarà tanto rappresentata in seguito. Tuttavia, «tra i nomi delle sue venti opere più famose, scolpiti in un monumento eretto in suo onore a Catania, l'ultimo a figurare è quello di *Malvina di Scozia*».⁴⁴ Nel 1863 aderisce alla Società del Quartetto di Firenze e compone sei quartetti, richiestigli da Abramo Basevi che è anche colui che lo incoraggia a scrivere l'autobiografia artistica. La sua ultima opera è *Berta di Varnol*, su libretto di Francesco Maria Piave, che debutta al Teatro di San Carlo il 6 aprile 1867. Il compositore si spegne a Pescia otto mesi dopo, il 6 dicembre 1867, all'età di settantuno anni. Egli «fu il più prolifico compositore lirico dell'Ottocento italiano».⁴⁵ Un elenco dettagliato delle opere da lui composte è stato stilato da Alexander Weathersen⁴⁶ e comprende 150 partiture, tra le quali compaiono ottantasette opere e numerose composizioni di musica da camera e per orchestra, di musica sacra e d'occasione, oltre a canzoni, cantate e balletti.

Milholt afferma: «il destino di Giovanni Pacini testimonia quanto, dal 1830 in poi, i compositori siano stati costretti a tenere in considerazione la crescente domanda di drammaticità e realismo avanzata da un pubblico sempre più prevalentemente borghese».⁴⁷ Con tono più perentorio, Weathersen scrive: «It was fame, and fame alone, that would fail him [...]. Pacini's valedictory saga is a bittersweet resumé of the resentments and regrets of a composer with a career in ruins at the onset of the Risorgimento».⁴⁸ In effetti, risentimenti e rimpianti affiorano più volte nelle *Memorie artistiche*, che l'autore conclude con un breve congedo al lettore: «Sessant'anni di storia ti contai / Fiaschi, trionfi, pianti ed altri guai».⁴⁹ Quanto alla mancata fama, varrebbe la pena cercare di capirne le cause, così da conoscere meglio e valorizzare adeguatamente un compositore che, sebbene non abbia mai

⁴² GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, pp. 116, 119, 123.

⁴³ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 125.

⁴⁴ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 81.

⁴⁵ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 76.

⁴⁶ Cfr. ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 4 del download 6] (http://alexander.weathersen.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁴⁷ THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, p. 76.

⁴⁸ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma pp. 1, 2 del download 6] (http://alexander.weathersen.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁴⁹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 148.

raggiunto la celebrità di Rossini, Bellini e Donizetti, nella prima metà dell'Ottocento è stato molto apprezzato ed applaudito, come dimostra lo studio di Marcello Conati dal quale sono desunti i dati della seguente tabella:⁵⁰

I cinque compositori più rappresentati in Italia nel 1825		
Compositore	Opere	Allestimenti
Rossini, Gioachino	24	145
Pacini, Giovanni	8	26
Mercadante, Saverio	8	23
Generali, Pietro	4	14
Cimarosa, Domenico	3	11
I cinque compositori più rappresentati in Italia nel 1830.		
Compositore	Opere	Allestimenti
Rossini, Gioachino	20	210
Pacini, Giovanni	12	42
Mercadante, Saverio	8	28
Donizetti, Gaetano	11	23
Bellini, Vincenzo	3	22
I cinque compositori più rappresentati in Italia nel 1835.		
Compositore	Opere	Allestimenti
Donizetti, Gaetano	17	135
Bellini, Vincenzo	6	135
Ricci, Luigi	8	103
Rossini, Gioachino	15	97
Mercadante, Saverio	7	23
I cinque compositori più rappresentati in Italia nel 1840.		
Compositore	Opere	Allestimenti
Donizetti, Gaetano	26	270
Bellini, Vincenzo	7	109
Rossini, Gioachino	15	83
Mercadante, Saverio	12	58
Ricci, Luigi	8	51
I sette compositori più rappresentati in Italia nel 1845.		
Compositore	Opere	Allestimenti
Donizetti, Gaetano	25	190
Verdi, Giuseppe	7	118
Bellini, Vincenzo	6	60
Rossini, Gioachino	11	37
Mercadante, Saverio	11	30
Fioravanti, Vincenzo	8	28
Pacini, Giovanni	8	22

⁵⁰ I dati della tabella sono desunti da MARCELLO CONATI, *Mercadante fra Rossini e Verdi*, in GIAN-LUCA PETRUCCI e GIACINTO MORAMARCO (a cura di), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997, pp. 32, 35. L'autore scrive: «Si tratta di dati da me ricavati dalla consultazione intensiva dei giornali dell'epoca». Sebbene le cifre non si possano ritenere di una precisione assoluta, sono tuttavia indicative della situazione di quegli anni.

6.3 Saffo (1840): un sublime «concorso di passioni»⁵¹

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὦνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνη-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα ἔαγε λέπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

καὶ δ' ἴδρω ψυχρὸς χέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†

È questo il frammento n. 31 della vasta produzione della poetessa Saffo. Tradotto da importanti poeti, si riportano la versione latina di Catullo e quella italiana di Salvatore Quasimodo:

Catullo, Carme LI

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit
dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia aspexi, mihi est super mi
< vocis in ore >,
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo pte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.
Otium Catulle tibi molestum est;
otio exultas nimiumque gestis;
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes

Traduzione di Salvatore Quasimodo

A me pare uguale agli dei
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli
e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce

⁵¹ ANONIMO, *Del sublime*, Milano, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1982, p. 37.

si perde sulla lingua inerte.

Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.

E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.⁵²

I versi di Saffo sono stati scritti circa duemila e seicento anni fa, eppure tuttora sorprendono per la straordinaria attualità. Una persona che s'innamori e che abbia una certa capacità di autoanalisi, può riconoscersi pienamente nella voce narrante di questa poesia, che coniuga una grande sensibilità emotiva ad un'estrema scioltezza di scrittura e riesce così a delineare quello straordinario «concorso di passioni» innescato dall'esperienza amorosa. Originariamente, il frammento n. 31 è stato elogiato dall'autore ignoto del trattato *Del sublime*: un testo redatto in lingua greca, pubblicato verosimilmente nel I secolo d. C. e diventato col passare dei secoli un riferimento fondamentale per la cultura occidentale. Sin dall'inizio dell'opera, questi versi di Saffo vengono riportati come un illustre esempio di scrittura sublime, ovvero di «risonanza di un animo grande»⁵³ e sono accompagnati da un commento entusiasta:

Così Saffo: i travagli della passione d'amore li descrive attingendo da ogni parte, da tutte le circostanze che li accompagnano e, cioè, dalla realtà stessa. Ma dov'è che dimostra la sua eccellenza? Quando le più salienti di tali circostanze e le più intense essa riesce a scegliere e legare assieme [...]. Non resti tu meravigliato vedendo come d'un sol tratto l'anima il corpo, le orecchie la lingua, gli occhi la pelle, tutte le parti essa va cercando quasi non sue e disperse; e, per contrasti, contemporaneamente è gelata e brucia, è forsennata e ragiona (infatti o teme di morire o per poco è morta), al punto che non una sola passione sembra in lei ma un concorso di passioni?⁵⁴

Accostandosi alla *Saffo* di Cammarano-Pacini, sorge spontanea una domanda: quanto di storico, di letterario e di «sublime» vi permane? Per rispondere adeguatamente, si procede dapprima con alcuni cenni sulla biografia della poetessa, successivamente si considerano le principali opere poetiche e narrative incentrate su di lei ed apparse tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, infine si analizza il libretto dell'opera.

Storicamente, Saffo nasce a Mitilene (o, secondo alcuni, ad Ereso), nell'isola di Lesbo (situata nel mar Egeo), nel 630 a.C. circa e muore a Leucade (isola ionia a ovest della Grecia continentale), nel 570 a.C. circa. Le notizie riguardanti la sua vita sono tramandate dal *Marmor Parium* (una cronaca epigrafica del terzo secolo avanti Cristo), dal lessico *Suda*, dall'antologista Stobeo e da vari autori latini quali Cicerone e Ovidio. Discendente da una famiglia aristocratica coinvolta nelle lotte politiche tra tiranni per il dominio di Lesbo, vive con i suoi familiari in esilio in Sicilia per una decina d'anni (tra il 604 e il 598 circa). Ritornata a Ereso, diventa direttrice e insegnante di un tiaso, una specie di collegio per fanciulle nobili, educate alla musica, alla danza, alla poesia e ai riti domestici per diventare buone spose. Di lei sono rimasti parecchi frammenti recuperati da papiri e testimonianze che la celebrano come la più grande poetessa antica per l'armoniosa semplicità con cui descrive l'amore nelle sue tante sfumature. Ella compone numerosi epitalami, cioè canti nuziali, spesso dedicati alle sue allieve destinate a nozze (ovvero prossime a lasciare il tiaso per andare a vivere quasi

⁵² SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano, Mondadori, 2025, p. 9.

⁵³ ANONIMO, *Del sublime*, p. 25.

⁵⁴ ANONIMO, *Del sublime*, pp. 35, 37.

segregate in casa). Leggendo tali componimenti si coglie un forte coinvolgimento emotivo, come si evince dal succitato frammento 31, detto anche *Ode della gelosia*. Rispetto alla vasta produzione dell'autrice, solo una piccola parte di testi è sopravvissuta e, dalle varie interpretazioni delle poesie tramandate, sono sorte numerose leggende. Secondo alcuni, Saffo era dedita ad amori omosessuali con le studentesse. Secondo altri, una passione amorosa la legò per un certo periodo al grande poeta lirico conterraneo Alceo. Taluni hanno tramandato ch'ella era poco avvenente nell'aspetto fisico, al contrario di altri che l'hanno definita affascinante ed aggraziata. Nelle *Heroides* (I sec. a.C.-I sec. d.C.), Ovidio interpreta i versi da lei dedicati a Faone come una testimonianza dell'amore non corrisposto della poetessa per tale bel giovane e della conseguente decisione di gettarsi in mare dall'alta rupe di Leucade. Si riteneva, infatti, che tale salto nel vuoto potesse spegnere la passione: «quoniam non ignibus aequis / Ureris, Ambracia est terra petenda tibi. [...] / Hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore / Misit et illaeso corpore pressit aquas. / Nec mora, versus amor fugit lentissima mersi / Pectora: Deucalion igne levatus erat. / Hanc legem locus ille tenet: pete protinus altam / Leucada nec saxo desiluisse time!». ⁵⁵

Con il passare dei secoli, il personaggio di Saffo diventa protagonista di numerose opere poetiche, letterarie, pittoriche e teatrali. Considerando soltanto i decenni tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, si possono ricordare, in ambito musicale, l'opera seria *Saffo, ossia i riti d'Apollo Leucadio* di Giovanni Simone Mayr, con libretto di Simeone Antonio Sografi (andata in scena con il famoso cantante lirico castrato Girolamo Crescentini al Teatro La Fenice di Venezia nel 1794) e la composizione musicale con scenografia *Saffo in Leucade* di Francesco Morlacchi (messa in scena nel 1810 dapprima nel teatro di Lucca e poi nel teatro del Corso di Bologna). In ambito poetico-letterario, nel 1780 Vincenzo Maria Imperiali dà alle stampe *Faoniade, inni e odi di Saffo*; nel 1782 Alessandro Verri pubblica il romanzo *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*; nel 1817 Franz Grillparzer scrive la tragedia *Sappho*, che viene messa in scena per la prima volta l'anno successivo:

La tragedia non mancò di suscitare attenzione fra i compositori: un coro ("Heil dir, Sappho!") conquistò la fantasia di Weber, che lo musicò in occasione dell'andata in scena a Klein Hosterwitz pochi mesi dopo il debutto, avvenuto a Vienna il 21 aprile 1818. Prodotti musicali di questo tipo erano merce corrente nei paesi di lingua tedesca. Due anni prima di Carl Maria un altro Weber, Bernhard Anselm, aveva dedicato alla figura di Saffo un monodramma su testo di F. W. Gübitz, conformandosi a una consuetudine di cui è prova ad esempio il numero e la qualità delle intonazioni complete o parziali delle tragedie di Schiller. ⁵⁶

Infine, nel 1822 Giacomo Leopardi compone *Ultimo canto di Saffo* e, negli stessi anni, in vari teatri italiani vengono allestiti balletti sul tema. Tutte queste opere rielaborano la versione ovidiana di Saffo poetessa suicida per amore. Quale sia stato il principale testo di riferimento per Cammarano non è certo:

The precise source on which Cammarano drew for the libretto of *Saffo* remains uncertain. There were many plays about Saffo and her fatal leap from the cliffs of Leucade, and it was a popular topic for ballets, but none that I have examined seems to give a model for Cammarano's treatment of his heroine, and, in particular, for her participation at the wedding of Faone and his new love, or for the longlost-daughter motive. A newspaper review of Beltrame's *Saffo*, which was played at the Fiorentini Theatre in the mid-1830s shows that this play contains just such elements, and although I have not found a copy of the text, it was almost certainly the source. The source is certainly not the play by Grillparzer, as is often stated.

Saffo became one of the most popular operas of the period, and held the stage in Italy for many years. ⁵⁷

⁵⁵ OVIDIO, *Lettere di eroine*, Milano, Rizzoli, 2023, p. 290.

⁵⁶ ALBERTO RIZZUTI, *La poetessa sulla rocca. Appunti per un'indagine su "Saffo"*, in *Saffo*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1997, p. 18.

⁵⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 73.

Pietro Beltrame è anche l'autore del libretto dell'opera *La fidanzata di Lammermoor* di Alberto Mazzucato, rappresentata per la prima volta al Teatro Nuovissimo di Padova il 24 febbraio 1834, circa un anno e mezzo prima di *Lucia di Lammermoor*: è possibile che il librettista napoletano seguisse con attenzione, seppure a distanza, la produzione del collega. Nonostante le attente ricerche, non è stato possibile recuperare la pièce di Beltrame e quindi non esiste riscontro. Alcune considerazioni si possono però trarre in riferimento alle altre opere succitate.

In primo luogo, ognuno dei precedenti autori attribuisce a Saffo pensieri consoni alla sensibilità sette-ottocentesca, così che la poetessa di Lesbo appare, di volta in volta, un personaggio in sintonia con la mentalità illuministica, oppure con quella neoclassica o protoromantica. Per esempio, *La Faoniade* è una raccolta di composizioni sull'amore infelice di Saffo per Faone e, nella nota introduttiva, l'autore (che si firma Sosare) dichiara di aver trovato un antico manoscritto e di averlo tradotto: una finzione non nuova (i *Canti di Ossian* dello scozzese James Macpherson escono anonimi nel 1760 e nella versione definitiva nel 1773), usata anche in seguito da illustri scrittori. Gli inni e le odi attribuiti a Saffo sembrano ispirati agli stilemi di Anacreonte e di Mosco e si concludono con un richiamo alla ragione:

No, mio Faone: offenderti
Non vuol di Saffo il core:
Forse non sei qual pingeti
Il mio geloso ardore.

I rei sospetti cedano
Alla ragione il loco;
Me a parlar move un avido
Mal corrisposto foco.

Odo, che lusinghevole
Un grato suon mi dice:
"Non è Faon sì perfido;
Saffo, sarai felice".⁵⁸

Un analogo ed ancora più accentuato lieto fine compare nell'opera *Saffo, ossia i riti d'Apollo Leucadio* di Mayr-Sografi. La vicenda è impostata secondo i principi classici dell'unità di tempo, luogo e azione. Sin dalla prima scena, il libretto dà la seguente indicazione:

Intorno allo scoglio saranno incise le seguenti iscrizioni:

Eteocle di Micene
Sanò in quest'onda le amorose pene.

Laodamia di Corinto
D'amor infausto accesa
Balzò in quest'onda e n'è sortita illesa.

D'Itaca il giovinetto Palamede
Preda d'un crudo amore
Spento ha in quest'onde il suo funesto ardore.

Pelia, Oreste, Cimon miseri amanti
Di Delaira d'Atene

⁵⁸ GIAN VINCENZO IMPERIALE, *La faoniade: inni ed odi di Saffo*, Pisa, Nova Tipografia, 1803, p. 39.

Trovar la pace in queste sacre arene.⁵⁹

La rupe rappresenta, quindi, un positivo processo di superamento delle passioni e di riconquistata pace. Alla fine Faone e Saffo si amano, Alceo di dimostra amico devoto della poetessa e tutto il coro celebra la ritrovata serenità. L'ultima scena è corale, lieta e benaugurale:

CORO

Vivi leggiadra e bella,
Serbi i tuoi giorni amor.
Vivi gentil donzella,
Degna d'eterno onor.

SAFFO

Trionfa in questo giorno (Ad Alceo)
Per te alla fin riposa
Un'anima amorosa,
Che più bramar non sa.

CORO

Vivi leggiadra e bella ecc.

ALCEO

Alfin serena l'alma,
Il tuo pensier serena;
Già calma la mia pena
La tua felicità.

CORO

Vivi leggiadra e bella ecc.

FAONE

Sento che dal mio seno
S'invola il rio martoro;
Che porgemi ristoro
L'amore e l'amistà.

CORO

Vivi leggiadra e bella ecc.⁶⁰

Nel 1790 esce in Francia un volume che contiene sia *La faoniade: inni ed odi di Saffo* di Gian Vincenzo Imperiale sia *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* di Alessandro Verri. In apertura, l'editore dichiara:

La ristampa delle avventure di Saffo, che presento al Pubblico, insieme con gl'inni, e le odi, intitolate la Faoniade, non sono già traduzioni dal greco, come i loro Autori hanno voluto far credere, ma assolutamente originali italiani, imitanti lo stile de' Greci.

Non voglio asserire chi sia l'Autore della Faoniade, ma quanto alle avventure di Saffo, son certo esser'elleno parto del celebre A... V... dimorante in Roma. Siccome però egli ha conservato l'Anonimo, così non mi conviene di nominarlo, bastar dovendomi che il cortese lettore aggradisca queste due leggiadre operette in un sol volume di forma portatile riunite.⁶¹

Il ricorso alla finzione letteraria del manoscritto ritrovato è assai diffuso all'epoca. In effetti, la prima edizione del romanzo di Verri viene pubblicata nel 1780 da Giunchi di Roma con il falso luogo di Padova. Due anni dopo, nel 1782, esce la prima versione originale. Va ricordato che un'ulteriore scelta di cautela è adottata dall'autore anche per il successivo, più noto romanzo *Notti romane al sepolcro degli Scipioni*, la cui prima parte è pubblicata nel 1792 ed è presentata come la traduzione

⁵⁹ SIMEONE ANTONIO SOGRAFI, *Saffo, ossia i riti d'Apollo Leucadio*, Venezia, Modesto Fenzo, 1794, p. 5.

⁶⁰ SIMEONE ANTONIO SOGRAFI, *Saffo, ossia i riti d'Apollo Leucadio*, p. 42.

⁶¹ ALESSANDRO VERRI, VINCENZO MARIA IMPERIALI, *Le avventure di Saffo e la Faoniade*, Parigi, Molini, 1790, p. V.

di un manoscritto greco appena venuto alla luce, mentre la versione ampliata e definitiva esce nel 1804; soltanto dopo l'acclamato successo, l'autore rivela la sua identità. Il romanzo su Saffo narra le innumerevoli peripezie della protagonista che, a causa dell'amore non ricambiato per Faone, ha l'animo sconvolto, alterna tristezza ed ira, desideri di vendetta e disperazione. Il narratore interviene ripetutamente nel corso della vicenda, per lo più per mettere in guardia i lettori dalle insidie della passione amorosa:

Ella è per certo grandissima infelicità quella di un animo perturbato dalle cure amorose, perchè non possono giovare alla insanabile infermità i più consueti rimedj della filosofia, debitamente chiamata medicina della mente. E quantunque sia così efficace l'uso de' filosofici trattenimenti, che veggiamo come ciascuna setta, convinta delle proprie opinioni, conformi tutta la vita alle medesime, e soffrirebbe piuttosto povertà e vilipendj per la libertà dell'intelletto, che accettare gli onori e le ricchezze sottomettendolo a straniere dottrine; nondimeno la filosofia perde negli amorosi delirj la venerabile sua dignità, riducendo anzi a puerili costumi la grave vecchiezza, e ad opere imbecilli infino gli stessi Eroi, e Semidei, come di Ercole, e poi di Achille è avvenuto. Non è pertanto maraviglia, se anche una fanciulla deviasse per amoroso delirio dall'ordinato corso della vita, ricercando sino gli straordinarj, e dubbiosi soccorsi delle divinazioni.⁶²

Secondo la infelice proprietà del vero amore, non aveva libertà, nè il di lei intelletto di gustare ragionevoli conforti, nè il di lei cuore di amare altr'oggetto, che colui, il quale ne aveva l'assoluto dominio. Prima ascoltava le amichevoli esortazioni con profondo silenzio, e poi diffusamente sciolse in parole l'invincibile affanno; avvegnachè sono facondi que' ragionamenti e sono disordinati, i quali scaturiscono dalla sorgente del cuore, laddove sono brevi e concettosi quelli che derivano dall'intelletto.⁶³

E però divenuto il cuore totalmente ribelle all'imperio dell'intelletto, seco medesima deliberò disperato pensiero.⁶⁴

Oh crudelissima sentenza di Amore! Costringe noi talvolta, per un tiranno capriccio, a seguire, con le più violente brame, un oggetto che nel medesimo tempo egli rivolge ad amare altrui.⁶⁵

Nel finale, Saffo si reca al tempio di Apollo, ha un colloquio con il sacerdote e decide di lanciarsi dalla rupe con la speranza di spegnere così l'angoscia amorosa, ma con la consapevolezza di rischiare la vita:

Se mai queste acque saranno la mia tomba, io spero che la morte mia trarrà da quel seno, spietato come questo dirupo, alcun sospiro: o se, come imploro, io tornerò a questo lido sanata da' miei delirj, non avverrà mai ch'entri nel mio cuore disingannato altra fiamma insidiosa, ma vuol dedicarmi al culto della casta Diana colla speranza di godere, nel sacro silenzio del tempio, gioja più tranquilla, che ne i fallaci contenti d'amore.⁶⁶

Un'ulteriore *Saffo* degna di nota è quella creata da Grillparzer e ritenuta da alcuni il principale testo di riferimento per Cammarano, anche se John Black non è d'accordo. In effetti, le differenze tra questa tragedia e il libretto sono numerose. Quanto alla struttura, l'opera del drammaturgo viennese è suddivisa in cinque atti e presenta pochissimi personaggi: Saffo e Faone (protagonisti), Eucaris e Melitta (ancelle di Saffo) e infine Ramnete (domestico di Saffo), i restanti sono comparse; le aristoteliche unità di tempo, luogo e azione vengono rispettate e la vicenda dell'amore infelice si svolge nell'arco di un giorno (da un'alba a quella successiva) e in una contrada adiacente all'abitazione della poetessa. La trama è piuttosto semplice e breve. Saffo rientra a casa dopo aver vinto la corona olimpica; tutto il paese esulta, ma Faone è al suo fianco con atteggiamento dimesso.

⁶² ALESSANDRO VERRI - *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Libro II, Cap. V, p. 158.

⁶³ ALESSANDRO VERRI - *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Libro II, Cap. V, p. 160.

⁶⁴ ALESSANDRO VERRI - *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Libro II, Cap. V, p. 161.

⁶⁵ ALESSANDRO VERRI - *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Libro II, Cap. VII, p. 172.

⁶⁶ ALESSANDRO VERRI - *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*, Libro III, Capitolo IX, p. 305.

Giunti a casa della poetessa, Faone rimane colpito dall'ancella Melitta, mesta e solitaria. Dopo un breve dialogo tra Faone e Melitta, lui s'innamora e la giovane - seppure titubante - lo ricambia. Saffo li sorprende mentre si scambiano un fugace bacio ed inizia ad essere gelosa e mortificata. Interroga dapprima l'amato poi l'ancella e capisce che il loro amore è autentico. Essi tentano una fuga insieme, ma vengono catturati. Scossa da impulsi vendicativi e da profondo dolore, Saffo decide infine di perdonarli, si ritira in solitudine, invoca gli dei e poi si lancia tra le onde del mare per ricongiungersi con la divina ed eterea dimensione di vita, a lei più confacente. La tematica centrale della concisa tragedia sembra essere l'insormontabile distanza tra il genio e i comuni mortali: Saffo è ispirata da un Dio e, in quanto tale, è superiore agli altri esseri umani, con i quali non riesce ad instaurare rapporti alla pari. Le ultime parole della tragedia sono di Ramnete: «Es war auf Erden ihre Heimat nicht – / Sie ist zurückgekehrt zu den Ihren!» (V, s.u.).⁶⁷ Anche le considerazioni conclusive della poetessa ribadiscono tale idea:

Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
 Geselle sich zu Erdenbürgern nicht,
 Der Menschen und der Überird'schen Los
 Es mischt sich nimmer in demselben Becher,
 Von beiden Welten *eine* musst du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr ! (III, 2).
 [...] Erhabne, heil'ge Götter !
 Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt !
 In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen,
 Der Dichtung vollen Köcher gabt ihr mir ;
 Ein Herz zu fühlen, einen Geist zu denken
 Und Kraft zu bilden was ich nie gedacht !
 Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt,
 Ich dank euch ! (V, 6).⁶⁸

In realtà, il difficile e asimmetrico rapporto della poetessa con le altre persone affiora nel corso dell'intera tragedia: ella impartisce ordini ai suoi dipendenti (con autorevolezza e distacco quando si rivolge agli schiavi, più benevola ed affettuosa con le ancelle - come se l'autore avesse voluto alludere ai saffici rapporti con le allieve del tiaso -); è osannata dai concittadini ed esaltata da tutti i greci; sempre si trova in posizione di superiorità. A Faone dichiara il suo amore, sperando di instaurare un saldo legame, ma ben presto si rende conto che ciò è impossibile. Sin dall'inizio, il giovane è a disagio con lei, è incredulo sul suo affetto e la considera una persona troppo eccellente rispetto alla sua mediocrità. Le sue parole d'esordio lo dichiarano apertamente: «Wer glaubte auch, dass Hellas' erste Frau / Auf Hellas' letzten Jüngling würde schauen !» (I, 3)⁶⁹. In seguito, egli s'esprime con maggiore coscienza di sé e chiarezza d'idee:

Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung,
 Ich liebte dich, so wie man Götter wohl
 Wie man das Gute liebet und das Schöne.
 Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft,
 Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle
 Herunter in den Kreis der Sterblichen.
 Der Arm, in dem die goldne Leier ruhte,
 Er ist geweiht, er fasse Niedres nicht ! (V, 3).⁷⁰

⁶⁷ FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, Stuttgart, Reclam, 1985, p. 77.

⁶⁸ FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, pp. 37, 75.

⁶⁹ FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, p. 12.

⁷⁰ FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, p. 67.

È legittimo supporre che Franz Grillparzer abbia trasposto in questa tragedia diversi tratti autobiografici: la concezione della poesia come missione, la visione pessimistica delle relazioni umane e la solitudine malinconica che caratterizzano la sua esistenza ed infine il suo mai celebrato matrimonio. D'altra parte, evidenti dati autobiografici sono riconoscibili anche nell'*Ultimo canto di Saffo*, composto da Giacomo Leopardi nel 1822, pubblicato per la prima volta nell'edizione bolognese del 1824 e poi nei *Canti* nel 1831. Traendo spunto dalla XV delle *Heroides* d'Ovidio, Leopardi presenta Saffo come una donna brutta e per questo disprezzata, nonostante la sua delicatezza e nobiltà d'animo: «virtù non luce in disadorno ammanto». ⁷¹ Il suo amato non è solo Faone, ma la natura intera, che però si dimostra del tutto indifferente al suo affetto e persino ostile. Il tema principale della poesia è il dolore che prova la protagonista nel sentirsi esclusa dalla bellezza e dalla felicità: sebbene ella desideri una comunione totale con la natura (tanto da definirsi sua amante), è consapevole di essere un'ospite non gradita poiché la natura rifiuta i doni che lei potrebbe offrirle: la sensibilità e l'amore, «dotta lira o canto» ⁷² e «prode ingegno». ⁷³ Saffo, esclusa dall'amore, decide allora di autoescludersi dalla vita con il gesto estremo di immergersi nell'«atra notte, e la silente riva». ⁷⁴ Le analogie tra la poetessa greca e il poeta recanatese emergono evidenti se si leggono alcune lettere o certe pagine dello *Zibaldone*:

L'uomo d'immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata. Nella considerazione e nel sentimento della natura e del bello, il ritorno sopra sé stesso gli è sempre penoso. Egli sente subito e continuamente che quel bello, quella cosa ch'egli ammira ed ama e sente, non gli appartiene [...]. Egli insomma si vede e conosce escluso senza speranza, e non partecipe dei favori di quella divinità che non solamente, ma gli è anzi così presente così vicina, ch'egli la sente come dentro sé stesso, e vi s'immedesima, dico la bellezza astratta, e la natura. ⁷⁵

L'identificazione di Leopardi con Saffo riguarda il dolore per le giovanili speranze tradite, per gli amori non corrisposti, per l'ingegno incompreso. D'altra parte, i critici (Blasucci, Lonardi e altri) hanno considerato l'uso particolare dei pronomi personali in questa canzone che, pur essendo un monologo dell'io impostato in prima persona singolare, ripetutamente usa come soggetto il "noi":

Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nacemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa [...]
Morremo. Il velo indegno a terra sparto
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra

⁷¹ GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, Napoli, Saverio Starita, 1835 (v. 54), p. 54.

⁷² GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, v. 53, p. 54.

⁷³ GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, v. 70, p. 54.

⁷⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, v. 72, p. 54.

⁷⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921, alla data 5 marzo 1821, p. 546.

Parlando di sé stessa, Saffo esprime i pensieri di Leopardi e, contemporaneamente, riflette sull'inesorabile destino dell'umanità intera, che prospetta ad ogni essere vivente la sofferenza, le malattie, la vecchiaia e infine la morte (in sintonia con ciò che i critici hanno definito «pessimismo cosmico»). In effetti, se si pensa alla produzione complessiva di Leopardi, il tema del suicidio inteso come estremo atto di protesta individuale o sociale compare in diverse opere: nei *Canti* è argomento centrale della canzone *Bruto minore* (scritta nel dicembre 1821, cioè pochi mesi prima dell'*Ultimo canto di Saffo*), nelle *Operette morali* è affrontato da diversi punti di vista nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*. Tuttavia, anche se si considerano le principali opere letterarie italiane ed europee pubblicate tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, il tema ritorna frequentemente: nei *Dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe, nel *Saul* (1782) di Alfieri, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) di Foscolo, nella *Delphine* (1802) e nella *Corinne* (1807) di Madame de Staël. Tutti i protagonisti di queste opere sono in dissidio con se stessi e in lotta con la società, per cui pronunciano i propri monologhi tragici giustificativi e poi concludono drasticamente la loro vita.

Quando Cammarano decide di comporre il libretto di *Saffo*, compie una scelta di respiro europeo e di grande attualità: il soggetto è di per sé classico, ma in sintonia con la sensibilità romantica. Come scrive Vittorio Viviani, Pacini «rivestendo di note la *Saffo*, [...] si rifaceva all'estetismo neoclassico che in fondo era nella sua natura di artista ed anche di uomo, nonché di amante di Paolina Borghese sorella di Napoleone. Tuttavia la Saffo di Cammarano è creatura disperatamente romantica. Prima del "Salto di Leucade" in cui troverà la morte, ella canta alla rivale quell'aria che è il punto di tensione lirica di tutta l'opera: «L'ama ognor, qual io l'amai... / Più volendo, non potresti».⁷⁷

Considerando quanto emerso finora dalle opere dei vari autori, va sottolineato che di autobiografico nel testo di Cammarano non si riscontra nulla (come peraltro accade nella maggior parte dei libretti d'opera), tuttavia sono ravvisabili degli elementi che, essendo comuni ad altri suoi testi, ne determinano lo stile e la personalità artistica.

Innanzitutto egli rispetta complessivamente la tradizione per quanto riguarda la protagonista: Saffo è presentata come un'insigne poetessa ed una donna appassionata che, delusa dal comportamento di Faone, si lancia dalla rupe leucadica. Nei dettagli, emergono però tratti originali. In una minuziosa analisi dell'opera, Faverzani afferma: «Né veramente letteraria, né autenticamente storica, la trama evita persino quel poco che sappiamo della biografia della poetessa di Lesbo, preferendo concentrarsi sulla difficile relazione sentimentale tra Saffo e Faone».⁷⁸ In effetti, l'approfondimento psicologico dei due protagonisti è maggiore qui rispetto ai testi precedenti. Inoltre, i personaggi sono più numerosi e la vicenda si presenta più mossa. L'opera è suddivisa in tre atti, intitolati *La corona olimpica*, *Le nozze di Faone* e *Il salto di Leucade*. «Cammarano evita il ricorso alle unità pseudoaristoteliche [...] ha come primo obiettivo l'efficacia dell'insieme».⁷⁹ L'inizio è *in medias res*, con una scena corale rivelatrice di acute tensioni personali, religiose e sociali. Black scrive che il libretto «contains one of the most effective opening scenes that Cammarano ever wrote, though Pacini failed notably to exploit it as he might have done. The librettist most skilled at writing neat opening scenes and expositions

⁷⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, vv. 46-49, 55-62, pp. 53, 54.

⁷⁷ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1960, p. 539.

⁷⁸ CAMILLO FAVERZANI, «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». *Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini*, in *Ginevra e il Cardinale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015-2019, p. 218.

⁷⁹ CAMILLO FAVERZANI, «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». *Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini*, p. 221.

was unquestionably Romani, and in this respect *Saffo* compares with the best of his, such as *Parisina*».⁸⁰

Cammarano, che da sei-sette anni è direttore di scena al Teatro di San Carlo, concepisce un esordio originale e di forte impatto: all'aprirsi del sipario gli spettatori vedono soltanto l'esterno del circo e sentono le urla e i cori che provengono dall'interno, dove sono in corso le gare finali dei giochi olimpici. La didascalia specifica: «All'alzarsi della tenda odonsi grida fragorose di plauso, e prolungato batter di palme. [...] Momenti di silenzio, succede un bisbiglio crescente, che degenera in tumulto, ed in urla spaventevoli». Dopo l'avvicinarsi delle voci indistinte, compaiono in scena due autorevoli personaggi: il sacerdote Alcandro e il capo degli aruspici Ippia. Il pubblico apprende da loro, a posteriori, ciò che è successo nel circo: Saffo ha recitato il suo componimento con tale veemenza da infiammare l'uditorio su una questione civica di estrema attualità: ella ha giudicato «barbaro» il rito di tuffarsi dalla rupe leucadica (causa della morte di troppe persone, tra le quali il principe Antigono) e ha definito i sacerdoti che lo approvano un grave disonore per la Grecia intera («vitupero di Grecia»); il popolo l'ha applaudita fragorosamente e ha costretto Alcandro ad uscire dal circo in quanto rappresentante della casta sacerdotale. Il primo vocabolo che il sacerdote pronuncia è lo stesso con cui inizia il primo grande libro della letteratura occidentale: «Se l'ira / Le parole non vieta, odi». Come l'ira d'Achille è il motivo centrale del poema omerico *Iliade*, così tale furente passione dà l'avvio al libretto di Cammarano. Inoltre, in entrambi i testi il tema dell'ira è strettamente legato a quello della gloria. Il valoroso guerriero Achille s'offende e s'indigna nel vedersi privato del suo bottino di guerra (la schiava Briseide, sottrattagli dal re Agamennone); l'autorevole e potente sacerdote Alcandro s'arrabbia e medita vendetta per essere stato umiliato e cacciato dal circo. Nella scena successiva appare Faone ed è altrettanto infuriato, sia perché è geloso di Saffo sia perché non sopporta la fama da lei raggiunta (lo stesso atteggiamento messo in luce da Grillparzer). Nella quarta scena giunge Saffo, che cerca di rassicurare l'amato, ma il loro colloquio non li rappacifica e l'ira funesta s'impossesserà in seguito di lei, provocando effetti devastanti.

Nelle sue *Memorie artistiche* Pacini racconta di essersi ampiamente documentato sulla concezione greca della musica per poter creare melodie adeguate al contesto storico. Cammarano non ha lasciato, purtroppo, simili testimonianze, ma l'articolata struttura del libretto induce a pensare ad un attento lavoro ideativo in riferimento alla resa scenica, ma anche al contesto storico e all'espressività poetica. Oltre a ciò, il testo presenta temi particolarmente cari all'autore, come quello della religione. Alcandro e Ippia sono personaggi fondamentali nello svolgimento della vicenda e sono entrambi rappresentanti del potere religioso, l'uno in quanto ministro del culto, l'altro come capo degli aruspici. Giustamente, Faverzani scrive: «La scena del tempio riprende l'episodio corrispondente di *Poliuto*, in cui l'eroe rovescia a sua volta l'altare di Giove (II, 7), esattamente nello stesso momento, cioè durante il finale centrale, a conclusione dell'atto II, e per motivi del tutto simili, dato che il protagonista sospetta un ritorno di fiamma tra la moglie Paolina e Severo, così come Saffo apprende che Faone è ormai legato a Climene da un eterno giuramento».⁸¹ Oltre all'analogia tra le scene, ci sono alcune problematiche che si ripresentano. Innanzitutto, se dopo la drastica censura di *Poliuto* Cammarano pone la problematica religiosa al centro di due opere (*La Vestale* e *Saffo*) scritte a distanza di uno/due anni, bisogna prendere atto che, ai suoi occhi, essa deve risultare di notevole rilevanza. Spesso egli riporta sul palcoscenico dei rappresentanti della religione pagana. Nella prefazione a *Poliuto* scrive:

Il subbietto di questo lavoro è storico, e PIETRO CORNEILLE ne trasse il suo *Polyeucte*: ma l'indole del Dramma musicale troppo diversa da quella d'una Tragedia, non mi permise di seguire che poche tracce dell'Eschilo francese. Pure, quanto il consentiva la scarsa latitudine a me concessa, mi studiai che la morale

⁸⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 73.

⁸¹ CAMILLO FAVERZANI, «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». *Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini*, p. 224.

vi si mostrasse in tutta la sua luce. Quindi a lato delle più sublimi virtù cristiane, dipinsi nel personaggio di Callistene, e come ombre del quadro, gli errori, e l'empietà del paganesimo. Se questa lirica tragedia (che io dettava prima dei *Martiri* di Scribe) verrà dall'Universale aggiudicata nuda affatto d'ogni altro pregio, non le sarà contrastato, ne son certo, il primo a cui mirar dovrebbe ciascun autore drammatico, lo scopo morale.

«Gli errori, e l'empietà del paganesimo» insieme allo «scopo morale» animano tanto *Poliuto* quanto *La Vestale* e *Saffo*. Alcandro ha una personalità complessa, perché in quanto sacerdote pagano appare vendicativo, manipolatore e infido (come già Callistene); in quanto uomo e padre, invece, appare un misero mortale colpito dal fato inesorabile (similmente a Licinio): ha perso una figlia bambina e in seguito l'ha lui stesso condannata a morte ignorandone l'identità. Nel finale è proprio lui che, abbandonata l'arroganza iniziale, s'umilia davanti alla casta religiosa per evitare l'infamia di «parricida»: ma tutto è vano e allora la sventurata Saffo lo rincuora: «Padre, il Dio tentar non giova: / Arma il petto di costanza». Il tema del contrasto tra i doveri di un rappresentante istituzionale e i suoi affetti filiali era già emerso in *Carlo Magno*, in *Ines de Castro*, nell'*Assedio di Calais*, in *Poliuto* e nella *Vestale*. Qui ricompare e contribuisce a rendere Alcandro «il personaggio psicologicamente più complesso dell'opera».⁸² Considerando la sensibilità già manifestata da Cammarano per le problematiche politico-religiose nella sua produzione coeva o di qualche anno precedente (*Pia de Tolomei* debutta nel 1837, *Elena da Feltre* nel 1839, *La Vestale* nel 1840), si conferma l'attenzione per il ruolo che le istituzioni religiose possono assumere nella vita sociale. *Saffo* appare un'opera romantica incentrata sulla passione amorosa e sui suoi addentellati (la gelosia, il furore, il desiderio di vendetta, gli impulsi di morte); contemporaneamente, è un'opera che presenta una forte dimensione corale e che mette in risalto le responsabilità di chi detiene il potere rispetto alle dinamiche sociali ed interpersonali.

Se la tragedia di Grillparzer delinea una figura di poeta isolato, del tutto impossibilitato a condividere con i concittadini le abituali sfere d'esistenza (quasi si trattasse di un'anticipazione dell'immagine baudelairiana dell'*Albatros*: «Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher»),⁸³ Cammarano, al contrario, inserisce la poetessa in una fitta rete di relazioni sociali, connotate storicamente ma che rimandano a problematiche sovratemporali e di natura morale, proprie dell'intera collettività. Questo appare sia analizzando la trama, sia considerando la struttura del libretto:

La caratteristica più evidente di *Saffo* è l'imponente carico di lavoro assegnato al coro, presente con varie funzioni in ogni singolo pezzo [...]. Il coro viene sfruttato per lo più nell'individualità dei suoi timbri maschili e femminili. Tenori e bassi sostengono il ruolo del popolo di Olimpia nella prima parte, di auleti e citaristi nel Coro nuziale della seconda e infine di aruspici nella terza; i soprani impersonano invece le ancelle che assistono nella parte centrale Climene. L'utilizzo della massa compatta si riscontra solo nel Finale secondo e nell'ultima scena. Oltre che per la sua presenza continua, il coro si segnala anche per l'importante funzione "greca" svolta ad esempio al termine della prima parte. Quando a Saffo viene annunciata l'incoronazione per mano di Alceo il popolo s'atteggia a suo monitore durante il dialogo serrato con Faone.

Ritenuto a lungo il suo prodotto migliore, il libretto di Cammarano espone poco alla volta i personaggi, consentendo all'opera di crescere introducendo gli ingredienti melodrammatici in modo graduale. Il momento atteso da tutti, al di là dell'esito prevedibile della vicenda amorosa, subisce diversi rinvii [...]. Il canto di Saffo non risuona né all'inizio né al termine della prima parte [...], e neppure durante il finale secondo [...]. Il canto di Saffo arriva solo nell'ultima scena, e costituisce la cabaletta del suo pezzo solistico.⁸⁴

Come in *Poliuto*, anche in *Saffo* le vere forze negative sono rappresentate dalla casta sacerdotale, che manipola le masse facendo credere di agire secondo il volere divino e causando la morte dei soggetti

⁸² ALBERTO RIZZUTI, *La poetessa sulla rocca. Appunti per un'indagine su "Saffo"*, p. 20.

⁸³ CHARLES BAUDELAIRE, *L'albatros*, in *Les fleurs du mal*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 40.

⁸⁴ ALBERTO RIZZUTI, *La poetessa sulla rocca. Appunti per un'indagine su "Saffo"*, pp. 19-22.

più geniali e meritevoli. La dimensione individuale è inscindibilmente connessa con la sfera sociale: la poetessa non decide di suicidarsi, ma - sin dal momento in cui si rivolge ad Alcandro, nella seconda parte - si sottomette alle credenze sociali che ha cercato di abbattere, ma senza riuscirci:

SAFFO

Il Dio che qui si adora
Sconsigliata oltraggiai, la sua vendetta
Rugge sul capo mio... d'offerte e voti
A placarlo io traeva: m'implora all'uopo
Il genitor propizio (II, 2).

Chi condanna a morte la coraggiosa poetessa non è la sua coscienza troppo severa, né l'accentuato pessimismo conseguente alla delusione amorosa: sono i sacerdoti e gli aruspici, ovvero quelle «barbare» istituzioni sociali («vitupero di Grecia») che lei stessa aveva criticato nel componimento premiato ai giochi olimpici. Aristarco, appena prima di scoprire che sta mandando a morte la propria figlia, le impone il mortale giuramento: «O donna, come fia trascorsa / La prima ora diurna / Giura nel mar, dal vertice tremendo / Lanciarti» (III, 2). In tal senso, il libretto presenta di nuovo una struttura circolare: inizia e si conclude con la messa in scena della disumanità del rito del salto di Leucade. Mentre la Saffo di Leopardi medita sui suoi «disperati affetti»⁸⁵ ed approda ad una riflessione filosofico-esistenziale sull'inesorabile infelicità di qualunque essere umano, la Saffo di Cammarano non è affatto pessimista: il suo canto finale difende l'amore e non lo rinnega:

SAFFO

L'ama ognor, qual io t'amai...
Più, volendo, nol potresti...
Quelle gioje amor vi appresti,
Che il destino a me vietò! –
Io morirò... svanisce omai
Ogni speme in questo seno...
Io morirò, che un Dio nemmeno
La mia fiamma estinguer può! (III, s.u.).

Romanticamente, Saffo affronta la fine della sua vita proclamando l'infinità della passione amorosa. Il 1° febbraio 1893 va in scena per la prima volta al Teatro Regio di Torino *Manon Lescaut* di Puccini e la protagonista si congeda dal mondo con un'analoga affermazione: «Le mie colpe... travolgerà l'oblio... / ma... l'amor mio... non muore...».⁸⁶ Musicalmente, «l'epilogo ricorda, invece, la grande scena di pazzia della protagonista dell'*Anna Bolena* donizettiana su libretto di Felice Romani».⁸⁷ Confrontando i finali dei tre libretti di Cammarano citati sopra (*Saffo*, *La Vestale* e *Poliuto*), un'altra analogia consiste nel comportamento degli amati/innamorati delle protagoniste: Severo, «nell'estrema disperazione», ripete di amare Paolina ed impreca contro la divinità:

SEVERO

Giove crudel, famelico
Di sangue e di vendetta,
Ancor vi son colpevoli...
Punirli a te s'aspetta...
La donna rea, sacrilega
Adoro più di te...

⁸⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Ultimo canto di Saffo*, v. 7, p. 52.

⁸⁶ LUIGI ILLICA e GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, 1893, (IV, s.u.), p. 61.

⁸⁷ CAMILLO FAVERZANI, «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». *Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini*, p. 224.

Se giusto sei, la folgore
Vibra dal ciel su me (*Poliuto*, III, s.u.).

Alla fine, egli «snuda il brando per trucidarsi», ma le guardie lo disarmano. Decio, «trascinandosi verso la fossa di Emilia», esprime il suo ultimo desiderio e poi spira: «Su quella tomba... io voglio almeno / Spirar quest'alma... già... fuggitiva... / T'aspetto... Emilia... di Stige... in riva... / La vita io lascio... ma ... non ... l'amor!» (*La vestale*, III, s.u.). «Faone vuol precipitarsi nel mare, ma vien trattenuto» (*Saffo*, III, s.u.). Come già è stato rilevato, il binomio amore-morte caratterizza sia la letteratura romantica che quella classica: la conclusione di *Saffo* è coerente con tale visione. Quanto al volubile comportamento di Faone (con tradimento, auspicato diverso matrimonio, tardiva presa di coscienza dell'autenticità dell'amore dell'eroina eponima), un suo immediato predecessore è Pollione nella *Norma* di Bellini, andata in scena per la prima volta il 26 dicembre 1831 al Teatro alla Scala di Milano. Nell'opera di Cammarano-Pacini (come peraltro nella tragedia di Grillparzer) il protagonista maschile appare fragile e non all'altezza della grande poetessa. «Geloso di Saffo, uomo sempre in fuga, Faone incarna l'incostanza».⁸⁸ La sua debole personalità permette a Grillparzer di presentarlo come un personaggio felice soltanto nel momento in cui s'innamora di un'ancella e si sente suo pari, cioè si libera dal senso d'inferiorità nei confronti della donna geniale. Cammarano, invece, sin dall'entrata in scena di Faone, lo descrive come preda del sacerdote che lo manovra abilmente e lo convince ad agire secondo i propri fini. Il suo conclusivo rimorso e l'ammissione degli errori commessi in conseguenza delle «ire funeste», in certa misura lo riscattano:

FAONE
Fra queste orrende tenebre m'è grato
Ad ogni umano aspetto
Fuggir... fuggir potessi
A me pur anco, a quel rimorso atroce
Che le mie veglie, i sonni miei divide,
Che mi dà cento morti, e non m'uccide!
Qual frutto acerbo io colsi
Dall'ire mie funeste!
Respinsi un cor celeste,
Che un Dio per me formó!
Tutto a me stesso io tolsi!
Tutto perdei!... Soltanto
Per consumarla in pianto
La vita a me restò! (III, 3).

Un altro personaggio significativo è Climene. Mite, timida, succube del padre, ama da tempo Faone, ma attende passivamente l'evolversi degli eventi. Figlia del sacerdote, non è un'umile ancella come Melitta nella tragedia di Grillparzer, ma ha un carattere simile, nettamente in contrasto con la forte personalità di Saffo. Sembra che sia il drammaturgo viennese sia il librettista napoletano abbiano delineato il personaggio della rivale amorosa di Saffo enfatizzando la contrapposizione tra due figure femminili: tanto l'una è famosa, indipendente, audace, appassionata, capace d'esprimersi con pregevoli e «scaltri detti» (I, 4), altrettanto l'altra è dipendente, timorosa, mesta e silenziosamente sottomessa. Tuttavia, tra le due donne - opposte e complementari - s'instaura un rapporto benevolo sin dal primo incontro. Nel finale esse si scoprono sorelle e allora il legame affettivo si rafforza, pur nella consapevolezza dell'ineluttabile esito tragico. A ulteriore conferma dell'equilibrata e meticolosa

⁸⁸ CAMILLO FAVERZANI, «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». *Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini*, p. 225.

costruzione del libretto, va segnalata una circolarità di struttura anche nell'esposizione della vicenda familiare di Alcandro, Climene e la «perduta Aspasia». Come scrive Faverzani, Cammarano

dispone le peripezie del triangolo amoroso Saffo-Faone-Climene - arricchite a loro volta dalle vicissitudini della cerchia familiare Alcandro-Climene-Saffo -, in modo da preparare la scena d'agnizione, ricorrendo ad espedienti drammaturgici propri del teatro greco antico. In effetti, il racconto della bimba scomparsa in mare viene dapprima appena rievocato da Alcandro a Faone (I, 3), è poi narrato in forma leggermente più particolareggiata da Climene a Saffo (II, 2) e si conclude con la smentita di Lisimaco circa l'identità della poetessa (III, 2).⁸⁹

Dal punto di vista linguistico, la raffinatezza che caratterizza lo stile poetico di Cammarano si riscontra ampiamente anche in questo libretto che, oltretutto, avendo come protagonista un'eccellente poetessa greca, presenta continui richiami al mondo classico. Numerosi sono i nomi propri di persona ellenizzanti (Antigono, Temisto, Febo, Erinni, Camene, Ipsèo, Aspasia) e di località (Egeo, Olimpia, Leucade, Mitelene, Samo, Olimpo, Cicladi, Elisi). Innumerevoli sono i termini lessicali d'origine greca o latina: sofi, apollinea, lesbio, ludi, duci, regi, inulto, serto, averno, numi, giubbilo, crin, volgo, speme, fero cor, infido, sovvenir, are, diletto, favellar... Frequenti sono le costruzioni sintattiche complesse; oltre alle continue anastrofi, compaiono diversi chiasmi: «È d'uopo, / D'uopo è spezzar questa catena» (I, 3), «T'aspetta Imene, Amor t'aspetta» (II, 3), «Ti cede in bellezza; la vergine rosa, / Il giglio pudico ti cede in candor» (II, 4), «M'è grato / Ad ogni umano aspetto / Fuggir... fuggir potessi / A me pur anco» (III, 3). Tra le tante altre figure retoriche, se ne elencano soltanto alcune:

- metafore: «D'orrore agghiaccio!» (I, 2); «Con le braci dello sdegno sul volto» (I, 2); «Per te sorrisse l'ombra» (I, 2); «Con dura mano / Ei tenta la mia piaga!» (I, 2); «Me pure ingombra / L'ira che bolle in te!» (I, 2);
- metonimie: «Labbro d'amore» (I, 2), «Non fia che Grecia intenda / Il mio scorno a lungo inulto» (I, 2);
- iterazioni: «Esci dal Circo... [...] – Esci... – Esci... » (I, 1)
- enumerazioni: «E sofi, e duci, e sacerdoti, e regi» (I, 2)
- anafore: «Nè può dir linguaggio umano, / Nè pensiero intender può» (I, 2); «Quando saprò che misera / Oltre ogni dir tu sei, / Che orrenda è la tua sorte / Che la tua vita è morte» (I, 5); «Rammentati / Che volgo tu non sei, / Che speme della Grecia / Devi te stessa a lei!» (I, 5);
- personificazioni: «Non tradirmi o sorte» (I, 3);
- ossimori: «Mi dà cento morti, e non m'uccide!» (III, 3);
- iperboli: «La terra, il ciel... l'averno / Me rattener non può» (I, 5); «Io morirò, che un Dio nemmeno / La mia fiamma estinguer può!» (III, s.u.).

Dal punto di vista della metrica, i versi più usati sono il settenario e l'ottonario: «tutti i momenti essenziali dell'opera vengono concepiti nell'uno o nell'altro metro [...], ma osserviamo anche l'interessante comparsa di decasillabi nella preghiera degli Aruspici “Signor di Leucade, - occhio del cielo” (III, 1), per quanto si tratti in realtà di quinari accoppiati, versi che, raddoppiati, rallentano il ritmo e conferiscono al momento sacro la solennità adeguata, con un primo emistichio sempre formato da un quinario sdrucchiolo».⁹⁰ Come esempi di settenari particolarmente ben riusciti, Black cita ed analizza la strofa del duetto di Climene-Saffo «Di quai soavi lacrime» (II, 2), specificando che

⁸⁹ CAMILLO FAVERZANI, *«Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère»*. Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini, p. 220.

⁹⁰ CAMILLO FAVERZANI, *«Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère»*. Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini, p. 226.

proviene da *Poliuto*. Come esempio di ottonari, propone l'aria di Alcandro «Di sua voce il suon giungea» (I, 2).⁹¹

In conclusione, il successo dell'opera e gli apprezzamenti per il libretto di *Saffo* erano giustificati da tanti punti di vista. Come scrive Black:

There were nine performances of *Saffo* in what was left of 1840 and twenty-seven in 1841, and it became a very popular opera at the S. Carlo. It quickly obtained successful performances all over Italy and, soon, internationally. Critical opinion held that Cammarano had arranged the old fable very well, and that he had shown himself a judicious writer and poet. [...]

The libretto [...] contains some of Cammarano's most mellifluous verses (some originally intended for *Poliuto*) and in later years became the text to which his new works were compared and by which they were judged. For instance, seven years later, the text of *Merope* was deemed to be 'worthy of the author of *Saffo*' - not the author of *Lucia di Lammermoor* or *La vestale*, be it noted. The theatrical literature of the period gives the strong impression that the people of Naples took *Saffo* very much to their hearts, and remembered Cammarano with particular affection for his part in it. To his contemporaries, Cammarano was the author of *Saffo*.⁹²

Da parte sua, Pacini esprime grande gioia per il trionfo raggiunto e annota nelle *Memorie artistiche*: «Nell'autunno 1840 io venivo dunque battezzato dalla pubblica opinione, non più come compositore di facili cabalette, ma bensì di elaborati lavori e di meditate produzioni».⁹³ In effetti, a suo tempo e per diversi decenni, *Saffo* furoreggiò nei teatri d'Italia e d'Europa. L'eroina tragica creata da Cammarano e da Pacini permane un personaggio complesso e affascinante: poetessa olimpica e audace pensatrice, appassionata amante e sincera amica, premurosa figlia e tenera sorella, donna impavida e tuttavia fragile. Artisticamente, ella incarna un sublime «concorso di passioni», dall'ira funesta al pietoso perdono, dalla gelosia furiosa alla generosità incondizionata, dalla gioia del massimo trionfo al dolore dell'estrema sconfitta. Liricamente, in lei s'avverte la «risonanza di un animo grande». Sarebbe auspicabile rivederla più frequentemente a teatro.

6.4 La fidanzata corsa (1842): identità nazionale e amor di patria

Il successo di *Saffo* rinnova la fama sia del librettista che del compositore. Dopo il trionfo napoletano, Pacini ritrova la fiducia in sé stesso ed anche il fervore creativo, contemporaneamente si proietta nel futuro, prefigurando altre possibili composizioni. Da parte sua, il solerte Cammarano si mette alacremente al lavoro su nuovi libretti, scrivendo *La Vestale* (1841) e *Il proscritto* (1842) per Saverio Mercadante e *Luigi Rolla* (1841) per Federico Ricci. Entrambi, tuttavia, devono continuare a prendersi cura della loro «degnamente prediletta figlia», come si evince dalla seguente lettera:

Sig. M.ro Giò. Pacini. Venezia
Amico Carissimo

Milano li 28 Gennaio 1842

[...] Sia dunque fatta la tua volontà circa alla dedica della *Saffo* di cui vedrai un'edizione che ti piacerà per la precisione delle parole, per la nitidezza dell'incisione, per la freschezza de' frontespizi che faccio far di nuovo. Soltanto per poter dire anche per l'esattezza della correzione, se fosse possibile, che tu ci dessi un'ultima occhiata, te ne manderei una prova completa, perché per quanto il correttore sia paziente e dotto, com'è il Mro Toja, pure quell'aver sempre gli occhi su una stessa cosa fa sì che spesso si veggano come giuste anche le note sbagliate.

Quindi se tu vuoi prenderti questa pena per questa tua degnamente prediletta figlia, scrivimela a posta corrente che ti manderò subito la prova completa, e tu me la ritornerai al più presto possibile, e nello stesso tempo mi

⁹¹ Cfr. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 256-259.

⁹² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 73.

⁹³ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 83.

dirai come debbo regolarvi riguardo alle copie vecchie per la dedica, se mandartele costi o trattenerle per la tua venuta a Milano⁹⁴.

Lavoratore assiduo e meticoloso, Cammarano è attento ad ogni dettaglio della nuova edizione di *Saffo*, che sottopone all'occhio vigile dello stimato maestro con estremo rispetto. Circa due mesi dopo, il 22 Marzo 1842, scrive:

Mio carissimo Maestro

Il Sig. Flauto da voi sollecitato onde aver poesia, ha creduto opportuno che io vi rispondessi all'oggetto. Poesia! Misericordia! e non è ancora principiato l'anno teatrale! Capisco che vi sentite bollir nelle vene un'altra *Saffo*, ma tempo al tempo: e senza di questo io non son buono a nulla. *La Fidanzata Corsa*, che vi sta tanto radicata nel pensiero, non è certamente un subbietto ch'io stimi a noi sconvenirsi, ma prima di ridurlo alle forme del Dramma musicale ed alle convenienze della nostra compagnia, non che ai dettami della Religione, dovrò ancora stentare non poco! E stentai per la *Saffo*! Stenti felici! senza i quali non si può conseguire una fronda di quell'alloro tanto invidiato! D'altronde non posso dissimularvi che sono ancora occupato d'altro lavoro, ma che ben presto libero di esso, sarò tutto a voi, nella speranza di potervi pienamente soddisfare, come altra volta, ed appianare al vostro genio la via d'un nuovo luminoso trionfo. E però fidatevi di me, caro maestro, e dell'onestà mia, e rammentatevi che se l'ingegno è scarso, non è scarsa la buona volontà del vostro amico

Salvatore Cammarano⁹⁵

Un paio di mesi dopo, il librettista rassicura nuovamente l'amico musicista:

Preg. amico cav. Pacini

L'impresa dei R. R. Teatri mi ha messo a giorno d'un Articolo del vostro contratto nel quale si dice esser voi tenuto a porre in Scena al S. Carlo la vostra musica nei primi di Novembre e dover l'Impresa anticiparvi di quattro mesi parte della poesia e così di mano in mano il libro completo due mesi prima l'andata in scena: ed è per suggerimento della prelodata impresa ch'io mi son diretta a voi assicurandovi che a seconda del convenuto avrete il libro che mi chiamo fortunato dover scrivere per voi. Ora aggiungo che pieno di fiducia non nel mio, ma nel vostro ingegno, mi auguro un prospero successo del nuovo travaglio e tale che portar non debba invidia alla nostra *Saffo*.

Accogliete i miei sentimenti di stima coi quali mi ripeto

Amico vostro
Salvatore Cammarano⁹⁶

Finalmente, il 10 dicembre 1842, *La fidanzata corsa* debutta al Teatro San Carlo ed è acclamata come una meraviglia, secondo quanto è annunciato dalla «Gazzetta musicale di Milano» il 26 dicembre 1842:

Una lettera particolare riferisce che la sera del 10 corrente al R. Teatro S. Carlo fu accolta con grande strepito d'applausi la prima rappresentazione dell'Opera nuova del maestro Pacini intitolata la *Fidanzata Corsa*, con poesia di Cammarano. Intanto che si aspetta la conferma di questa notizia pervenuta al giornale la Fama, chi desiderasse essere informato di qualche particolare può ricorrere al N. 101 dell'anzidetto foglio in cui Pacini è dichiarato un genio inarrivabile, ed è qualificato nientemeno che pel *taumaturgo dell'armonia, pel creatore di un nuovo genere*, ecc., ecc. Enfatici elogi che per l'onore d'Italia vorremmo essere pienamente meritati. Nell'istessa lettera si encomiano il Fraschini, la Tadolini, il Coletti siccome quelli che hanno più contribuito al successo del fortunato nuovo lavoro dell'egregio autore della *Saffo*: Coletti in ispecie vien portato con sì bel garbo a cielo da volerlo *giunto a tanta grandezza da superare le forze di qualunque teatro d'Italia!!!*⁹⁷

⁹⁴ Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 28 gennaio 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (Bc 4-32), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

⁹⁵ Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 22 marzo 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (A 107-50), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

⁹⁶ Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 28 gennaio 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BCMP – 1196), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

⁹⁷ Senza firma, *Notizie musicali italiane*, «Gazzetta musicale di Milano», anno I, n. 52, 26 dicembre 1842.

Anche in seguito, la critica è concorde con tali lusinghiere parole: «The opera that followed on that stage was almost to rival *Saffo*. *La fidanzata corsa* is perhaps the most satisfactorily balanced of all of Pacini's operas and in many ways the most deserving of fame - even in the face of so many scores to come».⁹⁸ «All the reviews of the period focus attention on Cammarano's ability as a writer of verse, and this is indeed one of the things that mark him off from most of his contemporaries. In addition to the talent for verses, he had a profound understanding of the theatre and with it a sense of a good plot».⁹⁹ Da parte sua, Pacini afferma d'essersi impegnato al massimo per non deludere le aspettative del pubblico:

Frequentavano la mia piccola abitazione molti distinti e colti giovani fra i quali, oltre il fedele amico sig. *Luigi Mira*, il carissimo e chiaro *Gaetano Sommo*, col quale dopo la *Saffo* mi strinsi in santissimo nodo di fratellanza, non che molti altri degni d'ogni estimazione, ed in particolar modo l'illustre sig. avv. *Tarantini*, che nel carnevale 1843 mi fece dono del libretto della *Maria d'Inghilterra* per il R. Teatro Carolino di Palermo. In mezzo al frastuono di sì cara compagnia io dava termine alla *Fidanzata Corsa*, che, confesso il vero, accarezzai non poco coll'intenzione di fare un lavoro che non fosse del tutto indegno delle scene italiane. Non debbo esser giudice delle produzioni del mio povero ingegno per cui non farò motto in proposito: solo dirò che il successo fu pari, se nol superò, a quello della *Saffo*.¹⁰⁰

Cammarano è persona discreta e taciturna, non lascia testimonianza dell'ardore poetico che lo anima. Se però si analizza il libretto della *Fidanzata corsa* e lo si confronta con le probabili fonti, ci si accorge che egli ha veramente svolto un intenso lavoro di rielaborazione e di riadattamento, oltre che di versificazione:

La fidanzata corsa is derived from a three-act French play by Ducange, *La vendetta ou la fiancée corse*, first produced in Paris in 1831 and in Naples, in Italian, at the Fiorentini in 1833 (where it enjoy a continuing success). It is a highly melodramatic story of Rosa, whose betrothal and forthcoming marriage to Alessi will put an end to a long standing and bloody feud. But Rosa has fallen in love with Alberto, the local representative of the occupying power. When Alberto claims Rosa as his bride, Alessi, true to Corsican ideals of honour, shoots her, as the final curtain falls. The French play is set in Corsica during the directorate but Cammarano, either on his own initiative or under guidance from the censors, put it back to the sixteenth century, and the occupying power, instead of France, is Genoa. Despite its shootings and other crudities, Ducange's play was a very good basis for an opera libretto, and Cammarano made the most of it. It provided him with good strong theatrical situations to exploit, and plenty of the violent love that composers were always on the look-out for. It is a dramatically effective libretto, and it is a pity that the neglect into which Pacini has now unjustly fallen means that we are unlikely to see this opera on the stage.¹⁰¹

Esaminando i succitati testi, si possono trarre alcune considerazioni e i conseguenti spunti di ricerca:

- la scelta del soggetto non è di Cammarano, ma di Pacini: «The composer himself had chosen the source for the plot.»¹⁰² Quali sono o potrebbero essere le ragioni di tale scelta che, peraltro, viene immediatamente condivisa dal librettista?
- il testo di riferimento non viene specificato e conviene esaminare le effettive affinità e divergenze rispetto al dramma di Ducange;
- il libretto predisposto da Cammarano è ripetutamente elogiato. Quali elementi poetici e drammaturgici risultano più significativi ed originali? Quali temi sono riconducibili al

⁹⁸ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 11 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

⁹⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 80.

¹⁰⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 99.

¹⁰¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 80-81.

¹⁰² ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 11 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

contesto storico-letterario dell'epoca? E in che misura *La fidanzata corsa* appare in continuità con *Saffo*, alla quale viene spesso accostata negli scambi epistolari tra il librettista e il compositore?

Quanto al primo punto, l'affermazione di Weathersson è giustificata dalla succitata lettera di Cammarano a Pacini del 22 marzo 1842, dove il librettista riconosce di essere oberato di lavoro e chiede un margine di tempo per lui indispensabile per riuscire a scrivere un testo dignitoso. Al contrario, il musicista appare già proiettato verso *La fidanzata corsa*, che «gli si è tanto radicata nel pensiero» da sentirselo «bollir nelle vene»: due colorite metafore che rendono efficacemente l'idea dell'entusiasmo creativo rinato in Giovanni. Cammarano, dunque, accetta il soggetto propostogli, con l'atteggiamento disponibile e collaborativo già dimostrato in precedenti occasioni con altri compositori; studia il modo per valorizzare il musicista e i cantanti e per rispettare i «dettami della Religione». Quest'ultima espressione è da intendersi alla lettera, ma è soprattutto un eufemismo per alludere alle restrizioni censorie che, paradossalmente, avevano rifiutato l'intero *Poliuto* e un passo di *Elena da Feltre* («Qui m'atterro a' piedi tuoi / Qual mi prostro innanzi a Dio»), proprio adducendo motivazioni di carattere religioso. Perché Pacini sia tanto entusiasta del soggetto non si sa, né Cammarano esplicita le ragioni del suo consenso, ma riconosce soltanto che «non è certamente un subbietto ch'io stimi a noi sconvenirsi». In effetti, il dramma di Ducange aveva ottenuto un grande successo a Parigi sin dal debutto nel 1831; a Napoli esordisce al Teatro Fiorentini nel 1833 e viene rappresentato più volte. Il favore del pubblico può essere il fattore determinante per decidere di trarne un'opera, ma probabilmente anche le problematiche trattate destano interesse nei due artisti. Per analizzarle adeguatamente, occorre esaminare *La vendetta ou la fiancée corse* di Ducange (passando così al secondo punto).

Innanzitutto questo non è l'unico testo riconosciuto unanimemente come fonte. In una nota esplicativa Weathersson afferma:

The Paris press, upon the staging of *La fidanzata corsa* in that city, described it as a “facheuse adaptation de *Colomba*”. But the opera is in no way based on this work by Mérimée, almost certainly the reviewer was confusing ‘*Colomba*’ with Mérimée’s ‘*Mateo Falcone*’ of 1829 which has a trifling resemblance – but the error has been repeated *ad nauseam* ever since. Pacini’s steely melodrama had a much-less prestigious source so confusion and pretence were to be expected in Paris. [...] Pacini had made some slight changes to the text, and several transpositions for this Paris version of the score mostly for Fanny Tacchinardi-Persiani’s Rosa.¹⁰³

Tuttora, nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* si legge: «*La fidanzata corsa*, melodramma tragico [...] after P. Mérimée: *Colomba*»,¹⁰⁴ ma obiettivamente il libretto di Cammarano presenta una trama molto diversa sia dalla vicenda narrata in *Colomba* sia, e ancora di più, da quella di *Mateo Falcone*. È vero che rispetto a queste novelle si riscontrano delle affinità: sono ambientate in Corsica, descrivono la natura selvaggia del territorio, mostrano la tenacia dei legami familiari e, soprattutto, denunciano gli innumerevoli assassini compiuti per «Vendetta». Sebbene si tratti di testi scritti in francese, questo termine compare sempre in italiano e non va confuso con «vengeance». Alcuni testi critici illustrano chiaramente il fenomeno:

Serait-il plus prudent [...] d'étudier le rapport entre la notion de vengeance comprise dans un sens large et celle de vendetta, en tant qu'elle est une vengeance spécifique, intimement liée à la tradition et relevant, par la même, de l'éternel retour du même.

¹⁰³ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma n. XXXI, p. 30 del download 6]; l'autore non specifica la fonte francese dalla quale ha tratto la citazione (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹⁰⁴ Stanley Sadie e John Tyrrell (edited by), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London, Macmillan, 2001, Volume 18, p. 864.

La vendetta est un acte punitif singulier en ce que sa réalisation est soumise à un système normatif, un système de règles. Ces règles, qui contredisent parfois le projet de vengeance «typique», sont scrupuleusement respectées au cours de l'exécution du chatiment. Si l'acte vengeur en général est indissociable de la problématique de l'identité individuelle, la vendetta s'y inscrit, pour sa part, par un biais bien particulier : celui d'une sensibilité extrême à l'appartenance familiale [...]. Si le vengeur désigné hésite à accomplir le geste qui lui est imposé par la tradition, ses proches et ses compatriotes ne manquent pas de le rappeler à son devoir. La vendetta se dessine ainsi comme une vengeance tant individuelle que collective, un acte qui correspond à l'attente des observateurs.¹⁰⁵

Confrontando il libretto di Cammarano con il dramma di Ducange, si nota una grande affinità: la trama è la stessa ed è ragionevole considerare questo il principale testo di riferimento, rielaborato in modo originale. Già il titolo rivela una certa autonomia, poiché *Vendetta ou La fiancée corse* diventa *La fidanzata corsa*. In questo modo scompare la specifica parola che all'epoca era diventata il tratto distintivo della Corsica. Coerentemente con ciò, nello sviluppo degli eventi tale usanza assume minore rilevanza, anche se ricompare nel finale, dove dà il titolo al terzo atto (*La disfida, La fuga, La vendetta*).

Un'altra semplificazione attuata da Cammarano riguarda il numero dei personaggi, che passa da diciassette a otto, ma questa è una prassi abituale nella trasposizione di un testo letterario/teatrale in libretto d'opera. Quanto ai nomi dei personaggi, la protagonista è sempre Rosa e i cognomi delle due famiglie rivali rimangono invariati (Zampardi e Tobianchi); negli altri casi si riscontrano alcune modifiche. Una di queste è particolarmente significativa: l'uomo amato da Rosa nel dramma si chiama Albert de Senneville ed è «agent supérieur de la République Française en Corse, sous le Directoire», nel melodramma diventa Alberto Doria, «Provveditore della repubblica Genovese» e, in base al cognome, membro dell'aristocratica famiglia dei Doria, che ha svolto un ruolo importante nella storia della Repubblica di Genova e dell'Italia tra il dodicesimo e il sedicesimo secolo. Sinteticamente, il seguente prospetto mette in relazione i nomi dei personaggi nelle due opere:

<i>Vendetta ou La fiancée corse</i> VICTOR DUCANGE	<i>La fidanzata corsa</i> SALVATORE CAMMARANO e GIOVANNI PACINI
Personaggi	Personaggi
GREGORIO ZAMPARDI	PIERO ZAMPARDI
ROSA ZAMPARDI (fille de Gregorio)	ROSA ZAMPARDI (figlia di Piero)
ANTONIO ZAMPARDI (fils de Gregorio)	ETTORE ZAMPARDI (figlio di Piero)
LEONARDO ZAMPARDI (parent de Gregorio)	LEONE ZAMPARDI (congiunto di Piero)
THOBIANCHI	GUIDO TOBIANCHI
GÉRO THOBIANCHI (seulement mentionné)	ALESSIO TOBIANCHI (promesso sposo di Rosa)
MARITA (nourrice de Rosa)	GIACINTA (ancella di Rosa)
ALBERT DE SENNEVILLE (agent supérieur de la République Française en Corse, sous le Directoire)	ALBERTO DORIA (Provveditore della repubblica Genovese)

Il profilo psicologico che Cammarano delinea per i vari personaggi è accurato. Rosa è un'adolescente nel tormentato momento di passaggio all'età adulta, ma è anche una vera eroina romantica, che s'allontana notevolmente sia dal povero Fortunato (vittima ingenua ed infantile della vendetta paterna in *Mateo Falcone*) sia dalla manipolatrice Colomba (personaggio complesso, che presenta tratti demoniaci e da strega e che per certi aspetti prefigura l'istintualità selvaggia e la seduttività di Carmen, protagonista dell'omonima novella pubblicata da Mérimée nel 1845). Rosa è una donna

¹⁰⁵ KRIS VASSILER, *Colomba : la vengeance entre classicisme et romantisme*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 100e Année, No. 5 (Sep. - Oct., 2000), pp. 1313-1314.

sinceramente innamorata, che pone l'amore all'apice dei suoi valori morali e che, con l'incrollabile determinazione delle eroine romantiche (nonché di memorabili figure femminili delle tragedie greche), è disposta a rinunciare alla vita ma non all'amore. Orfana di madre, è affezionata al padre e ai familiari, ma si rifiuta di obbedire passivamente agli ordini del fratello e del padre ed osa ribellarsi a quelle consuetudini tribali che le appaiono ingiuste. Sin dall'inizio è consapevole dei rischi che corre, ma rimane tenacemente fedele a sé stessa:

ROSA

Ignori tu forse,
Che morte ha dalle Corse
Leggi donzella, che tradir s'attenta
La nuzial promessa?
[...] Nel suo tremendo giusto furore
Il genitore = m'ucciderà! (I, 5).

Poeticamente, gli ultimi due versi sono strutturati come doppi quinari ed assumono ritmicamente l'assertività che s'addice ad una sentenza inesorabile. L'aggettivo «giusto», che ha una valenza semantica del tutto positiva, inserito tra due parole dal significato negativo come «tremendo» e «furore», esprime con finezza la lacerazione dell'animo di Rosa che, in quanto corsa, conosce bene le «leggi» locali e sa che il padre - in nome della «giustizia» - deve difendere il proprio onore uccidendo la figlia disubbidiente. Tuttavia, in quanto persona che si è svincolata da consuetudini obsolete e ritenute ingiuste, ella coglie quanto sia tremendo non solo lo sdegno paterno ma il suo stesso destino di sposa forzata e accetta la fuga come unica possibilità rimastale in una situazione insopportabile.

Accanto a lei, Alberto è l'amante appassionato e audace che lotta contro le avversità, ma alla fine ne esce sconfitto. Personaggio dalla psicologia ben delineata e in sintonia con i canoni dell'eroe romantico, è anche uno strenuo difensore della sua patria, portatore di valori civici nuovi, ma perseguitato da un destino personale avverso. Alle succitate parole di Rosa risponde con intrepido ardore:

ALBERTO

Oh! fato avverso!
Tre giorni ancor degg'io
Qui rimaner... Supremo
Cenno compir m'è d'uopo, anzi ch'io torni
Le patrie sponde a riveder.
[...] Cessa crudele... ah! cessa omai...
D'orror le vene gelar mi fai!
Tu ben, tu vita della mia vita
Dall'esecranda legge colpita?
L'acciar del padre in te converso?
Pria l'universo = crollar dovrà. –
Restar m'impone il dover mio...
Fuggir con Rosa m'impone amore...
Si fugga (I, 5).

Un altro personaggio interessante, complesso ed estremamente significativo è il padre di Rosa. Il legame padre-figlia è messo in risalto nell'opera molto più che nel dramma. Piero Zampardi rientra tra le più intense figure paterne create da Cammarano e sia il dialogo tra Piero e Rosa nel secondo atto (esattamente a metà dell'opera) sia la complessa evoluzione del loro rapporto nel terzo atto risultano toccanti per i lettori/spettatori. Ettore (con il suo omerico nome) è il focoso difensore dell'onore di famiglia, impietoso nel costringere la sorella all'ubbidienza e in questo piuttosto simile

ad Enrico, il fratello di Lucia di Lammermoor. Alessio è il rivale in amore di Alberto, ma appare in scena solo nel finale del secondo atto e poi nel terzo, è sempre unito al suo gruppo familiare ed è l'esecutore materiale della vendetta. Nel finale ultimo esprime il suo livido rancore, poi spara a Rosa e infine si lascia catturare dagli agenti: «i soldati montano rapidamente la scala, e s'impadroniscono d'Alessio, rimasto fermo al suo posto, e contemplando con sorriso diabolico la sua vendetta».

Per quanto riguarda l'ambientazione, il luogo rimane lo stesso nel libretto e nel dramma: la Corsica, isola dal paesaggio aspro e selvaggio. Sono simili anche i singoli ambienti: l'umile casa della famiglia Zampardi con l'adiacente giardino e la cupa capanna o caverna in cui si svolge la Vendetta. Nel dramma compare anche il modesto casolare da contadini dove vive Marita, mentre nel libretto la prima e la seconda scena del terzo atto si svolgono sulla sponda del lago, tra i pescatori che hanno soccorso Alberto.

Per quanto riguarda il tempo, vi sono affinità e differenze. Sia nel dramma che nel libretto viene rispettato il principio classico dell'unità di tempo: i fatti narrati accadono nell'arco di una giornata, con qualche ora in più all'inizio del dramma (dedicata al personaggio di Marita che riflette tra sé, informando così gli spettatori di quanto è già accaduto). Il ritmo della narrazione è leggermente più rapido nell'opera lirica, che inizia già con i festeggiamenti in casa Zampardi per il ritorno di Antonio e prosegue con la festa di matrimonio nel secondo atto. Il terzo atto, invece, procede con ritmo simile nei due testi, presentando gli efferati episodi del «Giudizio d'una fidanzata» e della «Vendetta».

Un drastico cambiamento, invece, si riscontra nell'epoca storica, che passa dal XIX secolo nel dramma al XV secolo nel libretto. Più volte Cammarano ha ambientato i suoi libretti con una sfasatura di secoli rispetto alle fonti, solitamente con l'obiettivo principale di evitare la scure censoria. Nella *Fidanzata corsa*, questa precauzione gli offre l'occasione per accennare al problema dell'identità nazionale in termini patriottici poiché, in base alla verosimiglianza storica, nel XV secolo la Corsica è dominata dai Genovesi. Siccome Alberto Doria è originario di Genova mentre le famiglie Zampardi e Tobianchi sono còrse, la rivalità amorosa mette in luce il contrasto tra due civiltà: più selvaggia e arretrata l'una, più evoluta e rispettosa l'altra. Certamente, volendo essere precisi, nel XV secolo non esiste una vera «patria» italiana, poiché la penisola è frazionata in tanti piccoli centri di potere, con lingue, mentalità, contesti socio-economici estremamente diversi. Il librettista, però, trova l'occasione per esaltare l'elemento unificante della patria comune. Nel primo atto, quando Ettore provoca Alberto con l'intenzione di ucciderlo in duello, il giovane Doria gli risponde con parole audaci che non hanno corrispondenti nel dramma: «La mia patria, sciagurato, / Come questa è sacra spiaggia: / In Italia anch'io son nato... / Maledetto chi l'oltraggia!» (I, 7). Al proposito, Vittorio Viviani osserva: «Molto coraggio doveva avere il Cammarano per costringere il tenore Basadonna a pronunciare simili parole sul palcoscenico del "San Carlo"»¹⁰⁶ e lo stesso giudizio è espresso da Simonetta Chiappini: «La passione patriottica che trapelava dai suoi (di Salvatore Cammarano) libretti, testimoniata anche nella biografia scritta dal figlio Michele, è una spia significativa della sua aderenza alla contemporaneità. Ci voleva un certo coraggio per scrivere nella Napoli dei Borboni parole come quelle che pronuncia Alberto nella *Fidanzata corsa* (1842) di Pacini».¹⁰⁷

In effetti, il tema dell'amore per la patria compare anche nel dramma, ma viene espresso dal fratello di Rosa con toni più nostalgici e sentimentali:

ANTONIO

Puisque vous le souhaitez, mon père, je vous parlerai d'abord de mon retour ; c'était aussi par là que je désirais commencer. Il y a vingt jours seulement, que nous revîmes les côtes de France, les forts de Marseille, et que nous saluâmes de nos cris de joie et du feu de nos canons le pavillon tricolore de la grande république [...].

¹⁰⁶ VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, p. 539.

¹⁰⁷ SIMONETTA CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 142.

Quelques heures, et j'allais sur - le - champ vous écrire, lorsque j'appris, je ne puis vous dire avec quelle joie, que mon régiment, commandé pour passer en Corse, allait se rendre à sa destination. Je ne songeai plus qu'au bonheur de vous embrasser. La pensée de revoir mon pays, ce toit, mes montagnes, et mes amis d'enfance, oppressait ma poitrine, faisait bondir mon cœur, et noyait mes yeux de larmes. Ah ! je ne vivais plus, mon père ... ma sœur ... ou plutôt ... oui, tout mon être volait vers une vie nouvelle ... Ah ! que l'air de la patrie est doux à respirer ! (I, 19).

Quanto alle tematiche più specificamente politiche, va ricordato che Ducange esprime spesso nei suoi testi idee progressiste, liberali e critiche dell'*ancien régime*. Negli anni della Restaurazione viene condannato per i suoi testi e fugge in Belgio. Rientrato in Francia, riprende l'intensa attività di scrittore e di drammaturgo, raggiungendo una grande popolarità. In un saggio critico incentrato sulla sua produzione teatrale, Marie-Pierre Le Hir scrive:

La constante dans ce théâtre, c'est beaucoup moins un style dramaturgique, qu'une idée, celle de faire du théâtre un lieu d'enseignement au service de l'idéologie libérale. [...] Le mélodrame de Ducange vulgarise et revendique l'héritage des philosophes, à une période de l'histoire où celui-ci est loin d'être apprécié par tous, et en particulier par les autorités.

Poursuivi en justice au début des années vingt, Ducange abandonne pour un temps le théâtre militant, et comme beaucoup d'autres, il exploite la vague romantique qui déferle sur les théâtres parisiens. [...] Les nouveaux thèmes (l'amour, le rêve, la folie, le brigandage) [...], les changements dans la conception des personnages et dans le jeu des acteurs, témoignent, bien avant la bataille d'*Hernani*, de l'existence de ce premier romantisme théâtral.¹⁰⁸

Vendetta ou la fiancée corse è pubblicato in Francia nel 1831, cioè poco dopo la nomina di Luigi Filippo a Re dei Francesi. Nel 1830 la Rivoluzione di luglio aveva detronizzato Carlo X, dando inizio a un nuovo periodo di speranza di cambiamento. Il riferimento al «pavillon tricolore de la grande république» è un omaggio a Luigi Filippo che, effettivamente, aveva adottato la bandiera tricolore in sostituzione della bandiera bianca con i gigli d'oro dei Borboni. Nel suo dramma, Ducange difende i principi di uguaglianza e di libertà introdotti dalla Rivoluzione francese; inoltre mette realisticamente in evidenza la penosa condizione femminile. Una testimonianza significativa è il dialogo tra Rosa e Marita nel primo atto:

ROSA

Oh ma mère ! le pourrait-il croire ? Il m'a cent fois appelée son épouse ; il m'a juré, oui, juré devant Dieu, que le mariage... tu le sais bien, et moi, je lui ai donné ma vie... Oh ! dis-, ma bonne, est-ce qu'il peut ne trahir ?

MARITA

Comment le penser, ma fille, lorsqu'il n'est parti, nous a-t-il assuré, que pour aller solliciter le consentement de son père ; car il peut l'obtenir, lui ; à moins aussi...

ROSA

Quoi donc ?

MARITA

Il est noble.

ROSA

Non ! il ne l'est plus ; en France, depuis la république ; il n'y a plus de noblesse ; il me l'a dit (I, 5).

Rosa non è d'origine nobile, ma può aspirare al matrimonio con il ricco ed aristocratico Albert perché i privilegi nobiliari sono stati aboliti dal regime repubblicano, in nome dell'uguaglianza di tutti i cittadini. Quanto alla libertà, una canzone la celebra all'inizio del secondo atto:

PREMIER COUPLET

¹⁰⁸ MARIE-PIERRE LE HIR, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, 1992, p. 140.

UN MONTAGNARD

Enfant des montagnes,
Laisse les campagnes,
Et prend pour compagnes
Musette et gaîté.
Là haut, sur ta tête,
Jamais de tempête,
Rien n'atteint le faite
Du roc élané.

LE CHOEUR

Chante, chante, enfant des montagnes,
Le bonheur c'est la liberté (II, 2).

Cammarano è comprensibilmente prudente ed evita tali esplicite esaltazioni della libertà e dell'eguaglianza. A maggior ragione, non c'è alcun accenno alla gravidanza della protagonista, come invece accade nel dramma di Ducange, dove Rosa inizialmente esclama: «Albert ! Albert ! ne reviendras-tu donc pas !... Je suis pourtant à toi aussi !... et pas seule !» (I, 14) e in seguito è ancora più esplicita: «Et si Dieu... Dieu qui pardonne après qu'on a pleuré... veut que je garde... que je conserve les jours de l'être... de l'enfant... il existe déjà... il vit... dans mon sein... lui donner la mort !... oh !... Un jour je serai sa mère... et il n'appartient pas à moi seule... Comment peut-on avoir tant d'amour et tant de honte à la fois !... Oh ! non ! non ! je ne veux pas mourir, je suis mère ! !» (I, 10). Del resto, lo stato di sottomissione in cui vivono le donne è descritto in tanti momenti del dramma, per esempio durante la conversazione tra Rosa e Yacintha, la madre del promesso sposo:

YACINTHA

Ne vous effrayez pas... Vous a-t-on dit qu'aujourd'hui... c'est la première fois... mon mari et moi, nous venons dîner chez votre père ?

ROSA

Non.

YACINTHA

Vous ignorez alors également le motif qui doit nous réunir ?

ROSA

Oui.

YACINTHA

Je l'ai craint ; moi, mon enfant, je ne veux pas qu'on vous cause de surprise [...]. Ah ! mon enfant, vous êtes perdue si vous ne vous confiez à moi tout'entière. Je ne veux pas abuser du secret de votre cœur ; loin de là : c'est pour recevoir vos larmes dans mon sein, pour les y cacher à tout le monde, à mon fils surtout !... pour soutenir votre courage... car, chez nous, ma fille, les hommes commandent et nous obéissons (I, 15).

A poche ore dal pranzo di fidanzamento e dal matrimonio, Rosa non è ancora stata informata di nulla. In quanto donna, le spetta soltanto di ubbidire. La futura suocera, per affetto e per compassione, le svela quanto sta per accaderle e le spiega anche l'antefatto dell'accordo di matrimonio:

YACINTHA

Il y a cent ans, ma fille, cent ans ! un champ disputé dans un héritage, excita une querelle terrible, et l'une de ces haines mortelles, entre le bisaïeul de votre père, et celui de mon époux. Ils se jurèrent haine à mort jusque dans leurs successeurs. Les deux familles s'assemblèrent, la Vendetta fut solennellement tenue, et l'on y jura que de père en fils, de génération en génération, les chefs des deux familles se battraient, se tueraient jusqu'au dernier avec lequel s'éteindrait la race d'un des deux ennemis [...]. Le serment fut tenu. Tour à tour nos aïeux s'égorgèrent, et leurs fils prenaient leur place. On lit sur la crosse du fusil de votre père, les noms de treize Spagazi tués par les Gregorio ; et sur le poignard dont hérita mon mari, douze des vôtres sont inscrits. Votre père, ou mon mari, devaient périr à leur tour, et il ne leur restait qu'un fils à chacun [...] et c'était leur dernier sang ! Enfin, leur parla la nature... Quelle joie ce fut pour mon cœur ! par une grâce du ciel Gregorio avait une fille... vous devîntes l'ange de paix. Pour qu'il cessât d'être un prétexte de haine, le

champ fatal vous fut donné sous la condition qu'à l'instant même vous l'apporteriez en dot à Géro. Le traité fut signé, et pour garantie on prononça votre vœu de mariage... Vous aviez huit ans alors ! (I, 15).

Nel libretto Rosa ascolta parole simili ma pronunciate da Ettore, che le si rivolge con tono molto più duro ed impositivo, mentre lei reagisce con coraggio, denunciando l'ingiustizia e appellandosi alla legge genovese:

ETTORE

Rammentar storia di sangue
Uopo sarebbe? – Disputato campo
De' feroci Tobianchi, e dei Zampardi
L'ire destò: giurata
Fu la vendetta, e trucidarsi a gara
Cento anni gli avi nostri
Corsica vide. Carità de' figli
Il suo potente grido,
Alfin del padre in core, in cor di Guido,
Alzò: dote quel campo
Avesti, onde recarlo
Ad Alessio Tobianchi; a lui promessa
Quindi, la patria legge
I vostri fati univa.

ROSA

Io due lustri compiva
Allor, solo due lustri: il giuramento
Non io profferirsi, e legge
Non è fra Genovesi,
Che riconosca i miei legami...

ETTORE (Severamente.)

Corsi,

Donna, Corsi noi siam!

ROSA

(Dove trascorsi!)

ETTORE

Profferir l'insano accento
Mai non t'oda il genitore!
Ei giurò: del giuramento
Era Iddio mallevadore!
Tu sei figlia, figlia, o Rosa!
Obbedirlo a te s'addice.
Se di fiamma in cor nascosa
Avvampassi, te infelice!
Maledetta scenderesti
Nella tomba!... (I, 2)

Ducange insiste nuovamente sulla spietatezza delle tradizioni còrse nel terzo atto. La scena della vendetta, con il sopraggiungere di Albert che, seppure ferito gravemente, salva Rosa, è di forte effetto:

MARITA, cédant aussi à son désespoir.

Oui ! les deux familles se détestent ! elles avaient juré de se détruire ! depuis un siècle elles se tuent, et votre fatal amour est venu jeter la pauvre Rosa au milieu de leurs vengeances !... Maintenant, que Dieu la préserve ! vous ne pouvez plus la sauver.

ALBERT

Une Vendetta !... une assemblée de bourreaux ! un tribunal d'assassins ! contre une pauvre fille ! une enfant qu'ils tueront pour sauvage honneur !... (Se levant malgré le docteur et résistant à ses instances.) Laissez-moi

!... laissez-moi !... Ce pays est maintenant sous les lois de la France ; des usages barbares n'y peuvent plus dominer... j'irai, j'irai moi-même à cette Vendetta ! (III, 8).

ALBERT

Au nom des lois, de la république française, toute résistance sera punie de mort [...]. Messieurs, je suis ici le représentant de l'autorité française, et je suis armé de la force pour faire respecter sa justice. Elle n'en reconnaît point d'autre que ses tribunaux légalement institués ; à ses yeux, vos Vendetta sont des crimes, des assassinats. Elle vous protège en les proscrivant et en punissant les auteurs. –Cho-Spagazi, ce mandat, revêtu de la signature du magistrat de Montecoli, vous enjoint de vous présenter devant lui dans deux heures.

SPAGAZI

Devant lui ! Pourquoi ?

ALBERT

Vous aurez à lui rendre compte de ce qui se passait ici.

SPAGAZI

Moi !...

ALBERT

Lisez. (Il remet le mandat à l'officier qui le passe à Spagazi.)

SPAGAZI, après avoir lu des yeux .

Provocateur de la Vendetta !... C'est notre droit en Corse. –

ALBERT

La France ne le veut pas. Vous obéirez, monsieur, à l'ordre du magistrat, ou monsieur le capitaine se verrait forcé d'en assurer l'exécution [...].

SPAGAZI

Est-ce là la liberté qu'on nous avait promise ?

ALBERT

C'est plus ... quand vous saurez l'apprécier (III, 13).

Ciò che per gli uni è crimine per gli altri è diritto, e viceversa. La Francia è portatrice di una civiltà evoluta che risulta addirittura incomprensibile ai Còrsi e il contrasto descritto da Ducange è radicale. Anche Cammarano mette in evidenza gli impulsi violenti e primordiali che animano i Corsi ma, sia per rispettare le «severe leggi drammatiche»¹⁰⁹, sia per attenersi alle «convenienze della [...] compagnia, non che ai dettami della Religione»,¹¹⁰ organizza quei motivi in modo originale. L'incontro tra Alberto e Alessio si risolve in un accorato duetto nel quale entrambi, con le stesse parole, esprimono lo stesso furore:

A DUE

Tu provocasti il brando mio,
Nella mia destra ei lampeggiò.
Al mondo porgi l'eterno addio.
Ora di morte per te suonò.
Da mille colpi cadrai svenato...
Tu mi spogliasti d'ogni pietà.
Entro al tuo petto dilaniato
Stilla di sangue non rimarrà! (I, 7).

Successivamente, nel terzo atto, il desiderio di vendetta invade tutti i membri delle due famiglie, tranne Rosa, ed il loro canto è quindi corale. Alberto, però, sopraggiunge ed è portatore della legge genovese, espressione di una civiltà più evoluta:

¹⁰⁹ SALVATORE CAMMARANO, GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Napoli, Tipografia Flautina, 1835, Avvertimento dell'autore, p. 3.

¹¹⁰ Lettera di S. Cammarano a G. Pacini del 22 marzo 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (A 107-50), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

TUTTI TRANNE ROSA

Vendetta! – Vendetta!... – Sterminio!... – Furore!...

Intorno passeggi di morte l'orrore! –

Potremo l'un l'altro a gara ferirci! –

A gara nel sangue le mani bagnar! –

Sin dopo la tomba giurando abborrirci,

Potremo da Corsi lo spirto esalar!

[...]

LEONE

V'affrettate... i Genovesi!...

Fuggasi...

GUIDO

No... col sangue

Le nostre usanze difendiam...

[...]

ALBERTO

Qual'osa resistenza opporre

Fia punito di morte.

[...]

Te chiede il magistrato (A Guido.) Innanzi a lui

Si tragga.

(All'ufficiale, che rimette un foglio a Guido.)

Leggi. (A Guido.)

ALESSIO

(Oh! rabbia!)

GUIDO

(Dopo aver letto.)

Provocator della vendetta? Il sono:

Essa è legge fra noi.

ALBERTO

Barbara legge!

Ma Genova or qui regge,

E per sempre l'annulla.

Ciascun dilegui.

(Guido volge una tremenda occhiata al figlio, quindi parte, accompagnato dall'ufficiale.)

ALESSIO

Noi siam Corsi! (III, 4, 6).

L'esclamazione conclusiva di Alessio anticipa il tragico finale dell'opera: un colpo di fucile sparato dal promesso sposo uccide Rosa (femminicidio terribilmente attuale, sebbene siano trascorsi quasi due secoli). Cammarano si sofferma più di Ducange sui moti dell'animo dei vari personaggi, evidenziando soprattutto il forte legame tra padre e figlia. Piero, infatti, dapprima straccia l'antico contratto di matrimonio, poi perdona Rosa e riconosce la validità sia del matrimonio con Alberto:

PIERO

Pria d'ucciderla

Udir me non dovete?

[...]

Colpevole

Figlia è costei; punita

Dall'ira mia terribile

Ebbe rimorsi, e vita.

Ma traditrice, ed empia

Sposa non è: segnai

Quel patto io sol, risponderne

Deggio sol io.

(Va rapidamente verso la tavola, e s'impadronisce del foglio.)

GUIDO, ALESSIO, I TOBIANCHI

Che fai?

PIERO

Tra noi fu sangue! e spargerne

Altro dobbiam. Riprendo

La fede mia... più vincolo

Nessun ci stringe.

(Lacera il foglio. I Tobianchi sorgono minacciosi. Piero spinge Rosa presso Ettore.) (III, 4)

PIERO (Guardando fieramente Alberto.)

Or dimmi.

L'autorità sacra d'un padre, annulla

Genova pur?

ALBERTO (Col tuono di un figlio sommessso.)

Signore,

Amor l'offese, amore

Il fallo ammenda. Essa di figlia il nome

Ebbe dal padre mio.

(Porge un foglio a Rosa, e le accenna di presentarlo a Piero, ella non ardisce, ma incuorata da Ettore si avvicina al padre: Piero, senza guardarla, prende il foglio, e lo legge in silenzio.)

Fuma l'incenso

Nel tempio: ah! fa che del paterno assenso

Ivi altera mi segua;

E la Corsica, il mondo

Apprenderà, ch'ella è mia sposa [...].

PIERO

Morta è costei per me. Se vuoi, la prendi.

ROSA

No... maledetta, in odio

Cotanto al padre mio,

Non entrerò nel tempio...

Mi scaccerebbe Iddio!

È vero! è ver! colpevole

Troppo con te mi resi!

Macchiai la tua canizie!

Il mio dovere offesi!

Se la paterna grazia

Non lava il mio trascorso,

Se vane queste lagrime,

Se tardo è il mio rimorso,

Ad ogni ben rinunzio...

Non curo più la vita...

Voglio... morir pentita...

Voglio... morirti... al piè.

GLI ALTRI TRANNE PIERO

Perdona, e Dio clemente

Perdonerà con te.

PIERO

(Son padre... onnipotente

Parla natura in me!)

Sorgi... lo impongo. Al tempio

Va, segui pur lo sposo:

Noto, e solenne a rendere

T'affretta il nodo ascoso.

Cancella innanzi agli uomini

Del tuo fallir la traccia.
 Riedi, e ti fian le braccia
 Schiuse del padre allor [...].
 ROSA
 O padre... queste lagrime
 Son figlie del contento...
 Quel che non può l'accento,
 Il pianto esprime a te.
 Ah! Favellate... ah! ditemi
 Ch'io non deliro adesso...
 M'accerti un vostro amplesso
 Che sogno il mio non è (III, s.u.).

Sia nel dramma che nel libretto, Rosa appare interiormente lacerata non per motivi sentimentali (dato che per il promesso sposo non prova alcun affetto), quanto per un dilemma etico-morale dovuto alla netta contrapposizione tra le leggi còrse e quelle francesi/genovesi. La sua identità personale è inconciliabile con la sua identità sociale, dal momento che i valori fondanti di una civiltà sono in netta contrapposizione con quelli dell'altra. Cammarano rende però il padre di lei un personaggio non solo oppressivo e arretrato, ma anche pronto a farsi carico delle insanabili contraddizioni e disposto ad assumersi, in nome dell'affetto per i figli e d'un interiore principio di giustizia, la responsabilità di gesti decisivi: dapprima firma il patto di pace per salvare il figlio (contravvenendo alla tradizionale «Vendetta», ma penalizzando la figlia) poi strappa lo stesso contratto per restituire dignità e diritto di scelta alla figlia. Come è più volte accaduto sin dalla prima tragedia, questo tema è centrale nella produzione del librettista.

Se finora sono emerse le differenze tra il libretto e l'ipotesto, è interessante vedere quali sono le principali affinità. In alcune situazioni ritornano all'incirca le stesse parole. Per esempio, nell'incontro iniziale tra Albert e Antonio, ovvero tra Alberto ed Ettore:

ALBERT
 Veux-tu de l'or ?

ANTONIO

Je veux du sang, et je n'ai point de pitié, moi, pour châtier un infâme. Cesse de te méprendre. Il n'y a de brigands ni sous cet uniforme, ni dans ces montagnes ; mais on y trouve des hommes de cœur plus nobles que tu ne l'étais, et qu'on n'outrage jamais en vain. En bonne justice, en vrai Corse, je ne te devrais qu'un coup de fusil, car tu ne mérites pas plus d'honneur. Mais j'ai marché sept ans sous le drapeau français, je ne sais point assassiner, même un lâche suborneur. Albert de Senneville, tu as une épée... allons !

ALBERT au comble de la surprise.

Qu'entends - je !... tu m'as suivi, tu sais mon nom, tu me provoques... ici !... mais qui donc es-tu ?

ANTONIO

Que t'importe ? je suis Corse et soldat : cela ne vaut-il pas ta noblesse perdue ? et je t'appelle infâme ! c'est assez pour nous battre, si tu as le cœur français.

ALBERT, avec indignation, mais se contenant encore. Sans doute ! et tant d'outrages vont recevoir leur châtiment : tu n'y échapperas point. Mais ta fureur m'étonne ! es-tu donc en démente ? que t'ai-je fait ? que me veux-tu ?

ANTONIO

Quoi tu le demandes ici ! sous cette fenêtre ! tu as donc bien du temps à perdre ? Quand on séduit des filles, dans ton pays de nobles et de damoiseaux, on en rit peut-être ? ici, on en meurt.

ALBERT

Grand Dieu !... arrête !... je te comprends... écoute...

ANTONIO

Écoute toi-même. Vois-tu cette simple chaumière, cette humble et pauvre demeure ? là, depuis des siècles, habitaient l'honneur, la vertu, l'innocence. Jamais vieillard n'avait passé ce seuil qu'entouré de respect ; jamais jeune fille n'était sortie de là que dans toute sa pureté de vierge ; enfin cette mâsure était l'honneur du

pays. Tu es venu ; tu l'as regardé cet asile, et ton regard l'a souillé. Sous ce chaume, il y avait encore une fille innocente, tu l'as séduite ! il y avait une jeune épouse, tu l'as rendue adultère ! (II, 7).

Nel libretto la scena corrispettiva assomiglia:

ALBERTO

(Ciel!) Chi sei tu? che brami?

ETTORE

E tu, rispondi,

Che fai tu qui?

ALBERTO

Ragione

Dell'oprar mio non rendo.

Un figlio in me di Genova rispetta,

E sgombra il passo.

ETTORE

No.

ALBERTO

— Se di rapina

Pensier ti mosse, appaghi

Quest'oro il tuo desio.

(Gettandogli una borsa.)

ETTORE

Oro? Voglio il tuo sangue!

ALBERTO

Il sangue mio!...

ETTORE

(Bollente d'ira, ma frenando la voce.)

Era il tempio in quelle mura

Dell'onor, dell'innocenza!

La virtù più casta e pura

L'abbellia di sua presenza!

Tu, ribaldo, il suo decoro,

Le sue gioje distruggesti!

I palagi carichi d'oro,

Nella terra in cui nascesti

Covre d'onta, e ride forse

Temerario seduttore...

Queste son le sponde corse!

Là si ride, qua si muor! (I, 7).

Anche nell'incontro serale tra Rosa e il padre, con i reciproci slanci d'affetto interrotti da stati d'animo contrastanti, si riscontrano molte affinità tra il libretto e il dramma:

ROSA

Je ne sais plus ce que je dois faire ... il m'a bénie !... il m'a pressée sur son cœur !... je ne savais pas qu'il m'aimât autant !... Sois toujours bonne et sage, m'a-t-il dit ... Bonne, cela veut dire bonne fille, et je veux le quitter ! - Sage ... Mon Dieu ! ne vaudrait-il mieux mourir !... [...]. Non ! non ! je ne trahirai pas ainsi toute ma famille ! je ne ferai pas une pareille honte à la mémoire de ma mère ! je ne condamnerai pas au deshonneur les derniers jours de mon père ! Et mon frère ! mon frère qui m'aime tant ! que je viens de revoir !... Non ! non ! je ne serai pas l'opprobre de tout mon pays !... Voyez-vous, voyez-vous comme toutes les jeunes filles me montrent ? Entendez-vous ce qu'elles disent de Rosa ? C'était la fille du vieillard le plus respecté ! sa mère ne lui avait laissé que des exemples de vertu ! eh bien ! cette fille ! cette fille ! elle s'est enfuie de la maison de son père !... Oh !... Entendez-vous ! entendez-vous ce qu'elles disent, mes compagnes ! Effacez le nom de cette infâme des registres du village ! marchez sur la couronne qu'on a mise à sa naissance à la croix de l'église ! arrachez les fleurs qu'elle a plantées sur la tombe de sa mère ! qu'il ne reste aucune trace de sa honte ! elle

n'est plus de notre pays, elle n'est plus notre sœur elle nous a toutes deshonorées !... Non ! non ! je ne le ferai pas ! j'aime mieux que mon père me tue !... Eh bien ! mourir ? Oh ! mourir ! cela fait-il autant de mal que de vivre maudite ! [...]. Mourir !... mon Dieu ! si cela suffisait !... mais cela peut-il racheter la faute que j'ai commise ? cela rendra-t-il l'honneur à mon père, à mes parens, à mon village ? (II, 11)

Similmente, nel libretto:

ROSA

L'estrema

Notte, ch'io traggo nel paterno albergo,
È questa!... Separarsi
Poiché dobbiam... sì presto!
La figlia tua sotto funesti auspici
Non parta... O genitor mi benedici...
(Cadendo alle sue ginocchia.)

PIERO

(Commosso stende la destra sul di lei capo, ed alza gli occhi al Cielo.)
China quaggiù, dall'etere,
O sposa mia, le ciglia...
Meco bell'alma unisciti
A benedir la figlia. –
Arridi a lei propizio,
Le accorda, o Nume eterno,
Quanto l'amor paterno
Può domandare a te.

ROSA

(Prece sì pia, sì tenera
Ascenda in Cielo accolta...
Monarca dell'empireo
Mi benedi, l'ascolta!
Ma non l'udir nell'impeto
D'ira tremenda, ultrice...
Sol quando benedice,
Somiglia un padre a te)

PIERO (Alzandola.)

Or vanne, o Rosa, e placido
Sonno ti chiuda i rai:
Farò destarti al sorgere
Dell'alba.

ROSA

(Non più mai

Vederlo!...)

(Piangendo direttamente stringe la destra di Piero, e la cove di baci.)

PIERO

Sei di lagrime

Aspersa!

ROSA

(Ho il core infranto!)

PIERO

Perchè versar quel pianto?

ROSA

O padre mio!...

PIERO

Perchè?

(Rosa, alla quale i singhiozzi impediscono la parola, si abbandona fra le sue braccia.)

Tenerezza in me si desta

Più potente dell'usato!
 Non temer, sereni appresta
 Giorni a te, clemente, il fato:
 De' tuoi nodi protettrice
 Fia con me la genitrice...
 Essa in Cielo, il padre in terra
 Veglieranno in tuo favor!
 ROSA
 Un istante, o padre, almeno
 Deh! prolunga il santo amplesso...
 Questo pianto nel tuo seno,
 Deh! versar mi sia concesso...
 (Per lo sposo, ahimè! degg'io,
 Lasciar deggio il padre mio!
 Ah! le gioje della terra
 Son comprate dal dolor!)
 [...]
 Che tanto m'ama io non sapea!... Crudele,
 Ingrata figlia, ed io,
 Per sempre io l'abbandono?... –
 Lo deggio: in cor mi pianterebbe un ferro,
 Ove apprendesse!... (II, 2)

Infine, nella conclusione, Alberto rivolge al padre di Rosa parole quasi identiche a quelle di Albert a Gregorio:

GREGORIO
 Qu'ordonnes-tu de moi ? j'attends que le représentant de l'autorité française ait terminé sa mission . Alors, je te demanderai si tu connais dans les lois de ton pays un article qui mette à l'abri de ce fusil le lâche, l'infâme séducteur de ma fille : cherche bien [...].
 ALBERT
 Monsieur, il est en France, et sur toute la terre une loi d'honneur, que tout homme d'estime porte écrite dans son cœur. Cette loi, je l'ai violée envers vous, et vous êtes le maître d'exiger ma vie en réparation de l'outrage que je vous ai fait... Mais votre honneur, le retrouverez-vous dans mon sang répandu, et la paix de vos jours dans la mort de votre fille ?... Hier, rien ne m'excusait : son frère a eu raison... j'allais vous l'enlever [...]. Aujourd'hui, tout est changé. Permettez-moi, vous-même, d'emmener d'ici celle que je ne puis encore nommer que mon amante [...]. Le temple est paré, le prêtre nous attend... dans deux heures je ramènerai chez son père l'épouse d'Albert de Senneville.
 GREGORIO
 Repentante... et rendue à l'honneur... Qu'elle revienne ton épouse ; je reconnâtrai ma fille (III, 15).

Nella corrispondente scena del libretto Cammarano mette in risalto la devozione filiale di Rosa:

PIERO (Guardando fieramente Alberto.)
 L'autorità sacra d'un padre, annulla
 Genova pur?
 ALBERTO (Col tuono di un figlio sommessso.)
 Signore,
 Amor l'offese, amore
 Il fallo ammenda. Essa di figlia il nome
 Ebbe dal padre mio.
 (Porge un foglio a Rosa, e le accenna di presentarlo a Piero, ella non ardisce, ma incuorata da Ettore si avvicina al padre: Piero, senza guardarla, prende il foglio, e lo legge in silenzio.)
 Fuma l'incenso
 Nel tempio: ah! fa che del paterno assenso
 Ivi altera mi segua;

E la Corsica, il mondo
 Apprenderà, ch'ella è mia sposa [...].
 PIERO
 Morta è costei per me. Se vuoi, la prendi.
 ROSA
 No... maledetta, in odio
 Cotanto al padre mio,
 Non entrerò nel tempio...
 Mi scaccerebbe Iddio!
 È vero! è ver! colpevole
 Troppo con te mi resi!
 Macchiai la tua canizie!
 Il mio dovere offesi!
 Se la paterna grazia
 Non lava il mio trascorso,
 Se vane queste lagrime,
 Se tardo è il mio rimorso,
 Ad ogni ben rinunzio...
 Non curo più la vita...
 Voglio... morir pentita...
 Voglio... morirti... al piè.
 GLI ALTRI TRANNE PIERO
 Perdona, e Dio clemente
 Perdonerà con te.
 PIERO
 (Son padre... onnipotente
 Parla natura in me!) [...].
 Sorgi... lo impongo. Al tempio
 Va, segui pur lo sposo:
 Noto, e solenne a rendere
 T'affretta il nodo ascoso.
 Cancella innanzi agli uomini
 Del tuo fallir la traccia.
 Riedi, e ti fian le braccia
 Schiuse del padre allor (III, s.u.).

Concludendo l'analisi relativa al secondo punto, è ragionevole affermare che il dramma di Ducange (probabilmente nella traduzione italiana messa in scena al Teatro Fiorentini nel 1833, oggi irreperibile) costituisce il principale testo di riferimento per Cammarano. Quanto agli accostamenti alle novelle di Mérimée, sono da contestualizzare storicamente, poiché tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento la Corsica costituisce un mito narrativo, il simbolo di una vita condotta secondo proprie leggi e a contatto con la natura selvaggia, quasi l'esemplificazione dei temi del coevo dibattito filosofico-letterario sullo stato di natura. Come afferma Paul Silvani:

De 1729 à 1840, deux cents écrivains ou auteurs sont venus au chevet de la Corse. Les Français, volontiers cartésiens, se sont attachés à définir le peuple corse sous couvert de le dépeindre. La plupart d'entre eux ignoraient, ou ont voulu ignorer, que ces insulaires échappaient, précisément parce qu'insulaires, au classement cartésien. Qu'ils n'étaient pas plus des anges que des démons, des héros que des sauvages. Qu'ils ne vivaient pas dans un climat dramatique, voire mélodramatique [...].
 Toute la littérature de la seconde moitié du dix-neuvième siècle et de la première moitié du vingtième subira l'influence mériméenne, laquelle n'est en dernière analyse que l'héritage – bonifié par le talent et l'opportunisme – des écrits antérieurs.¹¹¹

¹¹¹ PAUL SILVANI, *Le mythe corse*, in PIERRETTE JOEFFROY-FAGGIANELLI, *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 5, 6.

Pacini e Cammarano, che sono artisti di vasti orizzonti culturali, scelgono un argomento di grande attualità, che rimanda ad eventi storico-politici di fondamentale importanza:

Entre ces deux temps forts que constituent la révolution corse, qui éclate en 1729, et le retour des cendres de Napoléon en 1840, l'image de la Corse s'elabore et se développe dans la littérature française. Les oeuvres, de Chateaubriand en 1814, de Mérimée et de Balzac autour de 1830, de Mérimée, de Flaubert et de Hugo autour de 1840, ponctuent le développement de cette image [...]. Ces oeuvres littéraires, ou paralittéraires, se développent à partir de 1822, en plein essor romantique. L'image romanesque de la Corse, qui prend forme dans la première moitié du XIX^e siècle, porte désormais la marque du romantisme.¹¹²

I due estremi temporali indicati dagli anni 1729 e 1840 sono molto significativi per comprendere la centralità assunta dalla Corsica nel contesto storico-culturale dell'Illuminismo e del Romanticismo. Il 1729 è l'anno della rivolta independentista còrsa. Nel lontano 1284 l'isola era passata sotto al controllo della Repubblica di Genova, che l'aveva sottratta alla Repubblica di Pisa vincendo la decisiva Battaglia della Meloria. Seppure con alterne vicissitudini, la Corsica rimane per secoli formalmente sottomessa ai Genovesi, ma profondamente ancorata alle tradizioni autoctone. Considerata un punto strategico per i commerci con l'Oriente, viene sfruttata e progressivamente ridotta in gravi condizioni economiche. Nel marzo 1729 alcuni patrioti saccheggiano Bastia, il principale porto dell'isola, fortificato, come s'evince dal nome derivante dalla locale bastiglia, cioè l'imponente fortezza. Inizia così una strenua lotta independentista che, nel novembre 1755, sfocia nella promulgazione della costituzione da parte di Pasquale Paoli: un illuminista còrso, formatosi nella Napoli di Antonio Genovesi e di Gaetano Filangieri, figlio del patriota Giacinto Paoli che, a sua volta, aveva guidato i moti del 1729 ed aveva promulgato una costituzione nella città di Corte nel 1735. La carta costituzionale redatta dalla commissione costituente presieduta da Pasquale Paoli è fortemente innovativa ed attira l'attenzione dei democratici europei ed anche di oltreoceano (la rivoluzione americana si svolge tra il 1765 e il 1783). Ciononostante, egli - che tutt'oggi viene chiamato «u Babbu di a Patria» - si rivolge a Jean-Jacques Rousseau per perfezionarne il testo e il filosofo ginevrino redige allora il *Progetto di costituzione per la Corsica* (1764). Ai nomi degli illustri scrittori riportati da Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, si possono dunque aggiungere i nomi di alcuni brillanti filosofi quali Rousseau e Voltaire (che, in *Candide*, ironizza sull'ambiguo protagonista della lotta còrsa Teodoro, ossia Theodor Stephan von Neuhoff), ma anche di musicisti, come Giovanni Paisiello che, dopo lo straordinario successo ottenuto al Burgtheater di Vienna nel 1783 col *Barbiere di Siviglia*, viene invitato dall'imperatore Giuseppe II a comporre una nuova opera e propone il «dramma eroicomico» *Il re Teodoro in Venezia*, su libretto dell'abate Giambattista Casti, che prende spunto dal romanzo volteriano e viene rappresentato per la prima volta nel 1784 nello stesso Burgtheater, dove riceve calorosi applausi.

Nel corso del Settecento, dunque, la Corsica costituisce innanzitutto un simbolo di riscatto politico e di lotta popolare per il riconoscimento della propria identità nazionale, ma la sua fama viene consolidata da un ulteriore evento: nel 1769 nasce ad Ajaccio Napoleone Bonaparte che, pur con immani contraddizioni, diventa, a sua volta, un mito e uno straordinario protagonista dello smantellamento dell'antico sistema feudale. Il 1840 è l'anno in cui la sua salma viene riportata in Francia dall'isola di Sant'Elena, dove il Generale era stato costretto all'esilio nel 1815 e dove egli era deceduto il 5 maggio 1821. Negli anni della Restaurazione il desiderio espresso da Bonaparte di essere sepolto a Parigi viene del tutto disatteso, ma dopo l'abdicazione di Carlo X nel 1830 e la nomina di Luigi Filippo d'Orléans a re dei Francesi, la statua di Napoleone viene restaurata sulla colonna di Place Vendôme e le richieste del rientro in patria delle sue spoglie vengono accettate. Il

¹¹² PIERRETTE JOEYFROY-FAGGIANELLI, *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, pp. 9, 12.

15 dicembre 1840 si svolge a Parigi un funerale solenne, celebrato con tutti gli onori del rango imperiale.

Ciò premesso, è opportuno chiedersi quali tracce rimangano nella *Fidanzata corsa* di queste importanti vicende storico-culturali. Analizzando il libretto, s'individuano due tematiche principali evidenziate già dal titolo: la prima è di carattere sentimentale (l'amore contrastato tra la sedicenne Rosa e il giovane Alberto), l'altra riguarda l'identità nazionale, che viene presentata soprattutto come contrapposizione di leggi e tradizioni diverse in quanto risalenti a paesi diversi, ma che offre talora lo spunto per messaggi patriottici. In coerenza con la tradizione letteraria, Cammarano descrive la Corsica come un microcosmo chiuso, regolato da valori e riti primordiali: il senso dell'onore, la vendetta privata, i forti vincoli familiari-tribali. Se però si confronta il libretto con *Vendetta ou la fiancée corse* di Ducange o con le novelle *Mateo Falcone* e *Colomba* di Mérimée, ci si accorge che esso è, nel complesso, meno cruento e si sofferma assai meno sulle passioni negative che sono alla base del procedimento della «Vendetta». Inoltre, sebbene Cammarano abbia da poco terminato il libretto del *Proscritto* per Mercadante, dove ha raccontato la vita dei banditi, nella *Fidanzata corsa* non tratta questo tema che, invece, è fondamentale sia nella letteratura incentrata sulla Corsica sia nei due testi di Mérimée: «La vendetta et le banditisme, qui sévissaient obscurément en Corse depuis des siècles, devaient devenir une source d'inspiration et trouver une haute expression d'art dans la célèbre nouvelle de Mérimée, *Colomba*, parue en 1841, qui révéla au public aussi bien en France qu'à l'étranger le tragique des mœurs corses. Les bandits que met en scène Mérimée sont aimables, lettrés, citent volontiers du Virgile, et il les a volontairement dépouillés de la rudesse des hôtes du maquis»¹¹³. Con analogia delicatezza e con una certa simpatia, nonché con grande rispetto, Cammarano descrive la vita dei proscritti nel libretto per Mercadante (toccante e meravigliosamente musicato il coro della terza scena del secondo atto, specificamente dedicato ai compagni del protagonista, in attesa nel buio della notte), ma non accenna a questo tema nella *Fidanzata corsa*.

Per altri aspetti, invece, il librettista è del tutto fedele a sé stesso e ripropone elementi già introdotti in precedenti suoi lavori. Per esempio, quando Rosa confida ad Alberto di essere costretta a sposarsi, utilizza lo stesso accostamento di talamo/tomba già usato da Lucia, Sara (in *Roberto Devereux*), Elena da Feltre: «Qui s'apre a me la tomba! [...] Domani all'ara trarmi / Si vuol!» (I, 5); quando i familiari di Rosa preparano la festa di nozze, ricompare la stessa serenata dedicata alla protagonista della *Sposa* (I, 1).

L'esperienza poetica e drammaturgica acquisita da Cammarano gli permette di strutturare un testo poeticamente raffinato, ricco di colpi di scena e di situazioni emotivamente coinvolgenti. Pacini, nuovamente desideroso di essere applaudito ed acclamato, ritrova il fervore creativo e compone la musica con slancio:

La *fidanzata corsa* took an “unconscionable” time to get off the ground. Indeed there could have been some truth that Pacini began writing the music much earlier (though not a year earlier) as the Sovrintendente of the Royal Theatres of Naples felt impelled to send him a stern message: “composers are not to begin work on a text until it has been approved.” in a reproof fully emblematic of the irrational administration of that theatre. The opera was scheduled for appearance on 10 December, its libretto was approved only on 10 November - which left one month only to compose the score, design the sets, paint the scenery, make the costumes, rehearse the artists and get the whole thing on stage. Pacini, like all his peers, treated such nonsense with the contempt it deserved.¹¹⁴

¹¹³ JEAN-BAPTISTE MARCAGGI, *Une oeuvre et son exploitation pédagogique. “Colomba” ou la vendetta romancée*, https://www.apuntudi.fr/?page_id=484.

¹¹⁴ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 11 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

Per quanto riguarda la struttura complessiva, vi è un attento equilibrio tra le parti solistiche, corali ed orchestrali. Pur trattandosi di un melodramma tragico, all'alzarsi del sipario il palcoscenico pullula di commensali che festeggiano «mescendo vino, e vuotando le tazze a più riprese: ciascuno ha il suo moschetto»:

OR L'UNO, OR L'ALTRO
Versa – versa. Beviamo al ritorno
Del gagliardo, che trasse a pugnar.
Or che riede all'avito soggiorno
Qui, col padre, ne vegga esultar.
Tocca. Tocca. Di morte l'aspetto
Ei sul campo di gloria sfidò.
E che l'anima d'un Corso ha nel petto
Debellando i nemici mostrò (I, 1).

Poeticamente, si tratta di due quartine di doppi quinari a rima alternata, con i primi e i terzi versi parossitoni, i secondi e i quarti ossitoni. La ripetitività dei gesti è resa stilisticamente con l'iterazione dei rispettivi verbi: «Versa – versa» e «Tocca. Tocca»; la strenua difesa dell'identità nazionale è esaltata con un linguaggio che rende sia l'entusiasmo e l'anima guerriera dei Corsi, sia con un lessico ricercato, con termini di derivazione provenzale (gagliardo) e latina (pugnar, riede, avito, vegga, alma, debellando). Un'altra scena corale lieta spicca nel primo atto, quando «il Coro s'avvicina alla finestra di Rosa, ed arpeggiando sulle chitarre nazionali, canta»:

SERENATA
O giovinetta sposa,
Soave sei, gentile:
Gentil come la rosa
D'un bel mattin d'Aprile,
Soave come brezza
Che dal giardin spirò.
Parte di sua bellezza
Il Cielo a te donò (I, 6).

Le due quartine di settenari a rima alternata presentano tutti versi parossitoni, tranne il terzultimo e l'ultimo, che sono ossitoni. La similitudine tra la sposa e la rosa è (oltre che un autoprestito) un'immagine letteraria tradizionale, ma la serenata è gradevole nella sua semplicità e delicatezza. Infine, due scene corali d'effetto, ma tragiche, sono quelle del finale secondo e ultimo. Nel terzo atto la dimensione collettiva diventa predominante già dalla terza scena. Il «giudizio di una fidanzata», con la contrapposizione delle due famiglie e con il processo sommario all'adolescente Rosa, è di forte impatto emotivo; Cammarano riesce a rendere negli stringati dialoghi la spietatezza della mentalità tribale e nei più ampi interventi individuali di Piero e di Rosa l'intensità dell'affetto tra padre e figlia, nonché i valori umani fondamentali da salvaguardare.

L'opera presenta, inoltre, numerosi duetti: nel primo atto, quello tra Ettore e Rosa («Profferir l'insano accento» (I, 2), con tre quartine ciascuno di ottonari a rima alternata), quello tra Alberto e Rosa («Ahi! sciagurata, ben lo sapea» (I, 5), che si conclude con la reciproca dichiarazione d'amore «Tu sola/o di quest'anima», con due quartine di settenari ossitoni e parossitoni con rime varie) e infine quello tra Ettore e Alberto («Era il tempio in quelle mura» (I, 7), che segue immediatamente alla serenata e cambia l'atmosfera emotiva dalla dolcezza idillica all'aggressività vendicativa). Nel secondo atto è toccante il duetto tra Piero e Rosa («China quaggiù dall'etere» (II, 2), con il padre che benedice la figlia invocando la protezione della madre defunta e ricostruendo, quindi, spiritualmente, il nucleo familiare originario). Alberto, unico personaggio non nativo della Corsica e rappresentante di una

mentalità nuova che stenta ad affermarsi, anche dal punto di vista canoro è più volte solo e osteggiato da tutti: appare in scena con un'aria di sortita in cui esprime il suo amore per Rosa e, di riflesso, la gioia del ritorno nella terra di lei: «Son giunto [...] Mi parve il ciel funereo» (I, 4), magistrale cavatina. All'inizio del terzo atto egli canta l'aria «Già col sangue la ferita» (III, 1): due quartine di ottonari con schema delle rime ABBC, ADDC, che esprimono la determinazione di rischiare la morte pur di salvare la vita di Rosa. Un'altra commovente aria solistica è quella finale di Rosa «No maledetta, in odio» (III, 6). Costituita da quattro quartine di settenari dapprima a rima alternata e poi con rime a schema vario, è l'estrema dichiarazione d'affetto per un padre che, sebbene abbia già dichiarata morta la figlia che ha macchiato il suo onore, si ravvede, la perdona e dimostra di corrispondere al suo amore.

Complessivamente, la vicenda si snoda con ritmo incalzante ed avvincente, risultando conseguente e facilmente comprensibile:

La fidanzata corsa, a Hitchcock thriller in music, trumps *Saffo* in one respect only, its refusal of any sort of digression whatsoever. There is an urgent convergence between composer and poet which creates a nail-biting tension rising to its final indecorous coup. At once a superb overview of his talents the opera focuses on what he now knew to be his strongest cards: his ability to "place" his arias impeccably, to engage his audience almost physically in the drama and seduce them with orchestral colour. Above all, in this melodramma tragico, he succeeds in having his trademark "cake" and eats it momentarily: he has both a lieto fine replete with the ecstatic fioriture everyone anticipated and yet ends with a curtain of spectacular horror! The final moments of *La fidanzata corsa* demolished the audience at its prima: as Rosa turns ecstatically from the altar at the end of her aria finale by the side of the husband she has won against all the odds she is shot dead (by her rejected suitor). The curtain falls on the wide-open mouths of the spectators.

Some of the music of this opera is so attractive that it undoubtedly impeded revival. Pietro Zampardi's cavatina 'Per me tacque una vendetta' with its cabaletta 'Sento fra voi quest'anima' is one of the peaks of the baritone repertoire so seductive that it has made casting directors freeze and yet it is one detail only of an *Introduzione* that also includes a memorable *duetto* between Ettore and the tragic Rosa that is at the very apex of the art. [...] With five performances immediately and twenty-eight the following year - like his *Saffo* his *La fidanzata corsa* was to reappear at regular intervals throughout the rest of his life. Some thirty productions are recorded. [...] On 10 December 1842 given a near-perfect performance at the S.Carlo, *La fidanzata corsa* took the audience by the throat almost literally leaving the press, the management, and the composer in near delirium: "il successo fu pari, se nol superò, a quello della *Saffo*".¹¹⁵

Ciononostante, oggi *La fidanzata corsa* è un'opera dimenticata, mai rappresentata e nemmeno registrata. Soltanto l'aria di sortita di Alberto è ascoltabile in una registrazione del 2004¹¹⁶ e conferma la fama di «maestro delle caballette» del compositore. Eppure, oltre ai pregi musicali, le tematiche trattate sono ancora estremamente attuali, sia per quanto riguarda i femminicidi (mediamente uno ogni tre giorni nel 2023, di cui i due terzi commessi da ex partner), sia per quanto concerne la difficile convivenza tra culture e leggi diverse (non còrse, ovviamente, ma di famiglie musulmane e, in particolare, pakistane trasferitesi in Occidente ma rimaste arroccate su fondamentalismi inconciliabili con la tradizione democratica e liberale). Per tanti motivi, una riscoperta della *Fidanzata corsa* sarebbe auspicabile.

6.5 Bondelmonte (1845): all'origine della contrapposizione tra Guelfi e Ghibellini

Due anni dopo *La fidanzata corsa*, Cammarano e Pacini presentano al pubblico (fiorentino, non napoletano) una nuova opera di carattere storico: *Bondelmonte*, che debutta al Teatro alla Pergola di

¹¹⁵ A. WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 12 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹¹⁶ MARCELLO GIORDANI, *Tenor arias*, 2004, Naxos.

Firenze il 18 giugno 1845. Due lettere inedite inviate dal librettista al compositore costituiscono testimonianze importanti sulla genesi di questa tragedia lirica e sul modo di lavorare di Cammarano:

Caro Pacini,

Eccovi il piano dell'opera per Firenze: se vi giunge tardi non dovete accaglionarmi d'incuria ma di zelo, sì di zelo. Era già pronto l'altro piano dell'*Alzira*, quando i parenti della Buccini, che faceste piombarmi addosso, e poi la vostra lettera a Mira mi distolsero interamente dall'*Alzira*, poiché non era prudenza dopo della *Saffo* ch'io tentassi un'altra volta il cimento, col dubbio di rimaner vinto, in una pugna ove prima era rimasto vincitore. Cominciai dunque a pensare ad altri argomenti, e per appagare la Buccini, e non compromettermi soverchiamente con Lanari, che tenea per fermo che avremmo scritto un *Alzira* [sic], mi rivolsi al *Bondelmonte*, altra volta da lui medesimo proposto, e che per verità ha un certo interesse storico, trattandosi in ispecie di presentarlo a Firenze. Ma, e l'interesse scenico? e le molteplici esigenze melodrammatiche? Questo era il terribile punto da superarsi. Lessi parecchie cose; scritte in diverso genere su questo argomento: nulla che facesse al mio caso. Alla fin de' conti ho creato il *Dramma* da me, e spero che vestito della vostra musica, non farà mala comparsa. Per ora non ne avete che un abbozzo, ma l'occhio vostro, ne son certo, vi scorgerà per entro tutto ciò, ch'io m'ingegnerò di farvi risaltare in appresso. Ho immaginate alcune situazioni, come quelle del terzetto, e del finale, che essendo compatibili con la natura storica dell'avvenimento, non mi sembrano sformite di novità, e di effetto; tanto più che vi campaggia [sic] come prima figura la parte preparata alla Frezzolini, sui talenti della quale io fido interamente. – Mio caro maestro, incomincio subito la versificazione: non vi dirò d'apparecchiarvi, voi avete sempre le ispirazioni pronte al vostro comando; ma ricordatevi che il mondo musicale attende molto da voi, ed a ragione: dunque grandi cose, e così sia.

Napoli, 27 Giugno 1843

Vostro a. v.

Salvadore Cammarano¹¹⁷

Pregiatissimo Maestro,

Eccovi tutto intero il primo atto, che come sapete dal piano, è il più corpulento: spero che non vi dispiaccia. – Intanto vi ripeto la stessa domanda, che vi feci nell'altra mia lettera, cioè se è certo quanto annunziano i giornali, che il *Buondelmonte* è differito alla primavera. Vi prego di un pronto riscontro, e mi ripeto

5 Agosto 1843

Vostro amico e ser-[vo]

Salvadore Cammarano¹¹⁸

Entrambe le lettere, scritte con una calligrafia minuta, ordinata e chiara, comprendono, rispettivamente, i fogli manoscritti del piano generale e del primo atto, qui non ricopiati. Gli elementi importanti che se ne possono desumere sono numerosi.

Inizialmente Cammarano propone *Alzira* (tratta dall'omonima tragedia di Voltaire), ma sia Pacini che la cantante protagonista non l'apprezzano e gli chiedono insistentemente di cambiare soggetto. Egli accondiscende, sebbene abbia già svolto una notevole mole di lavoro preparatorio; abbandona *Alzira*, inizia un nuovo progetto e, dopo aver steso l'intero piano della nuova opera, ne è soddisfatto e lo confida apertamente a Pacini. Anche in quest'occasione (come era avvenuto per *Poliuto*), egli si dimostra molto disponibile e collaborativo.

Sebbene il cambio di soggetto comporti minor tempo a disposizione, egli lavora con «zelo»: evita di essere frettoloso e impreciso, ma rimane il paziente perfezionista che pretende il meglio da sé stesso. A tal fine, si documenta accuratamente, leggendo varie opere sul tema. Poiché nessun testo gli pare del tutto adeguato, procede con autonomia creativa: «Alla fin de' conti ho creato il *Dramma* da me». Si tratta di una dichiarazione importante, coerente con quanto annunciato una decina di anni prima nell'«avvertimento dell'autore» premesso al libretto di *Lucia di Lammermoor* e coerente anche con quanto emerso in altre occasioni. Cammarano è attento alla dimensione storica, a quella scenica e alle

¹¹⁷ Lettera di S. Cammarano a G. Pacini del 27 giugno 1843, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BC 4-32), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

¹¹⁸ Lettera di S. Cammarano a G. Pacini del 5 agosto 1843, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BC 1197), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

«severe leggi drammatiche»; se il testo di riferimento non gli sembra del tutto confacente ed efficace in uno di questi ambiti, introduce lui stesso le modifiche migliorative. Tale libertà creativa è imprescindibile e precede il processo di versificazione, che verrà intrapreso successivamente e con altrettanta scrupolosità.

Le lettere di Cammarano (queste ed altre) hanno toni molto cortesi e sono rispettose dell'interlocutore. Nel 1843 egli è il librettista più famoso e richiesto in Italia, ma non rivela alcuna presunzione, anzi incoraggia ed elogia il compositore (come era accaduto in occasione di *Saffo*), confida nei talenti degli interpreti (qui la Frezzolini) ed ascolta i suggerimenti degli impresari (qui Lanari).

Ciò premesso, è opportuno concentrarsi su *Bondelmonte*. Dal momento che Cammarano non cita alcun titolo e alcun autore di riferimento, la prima ricerca riguarda le fonti e Black fornisce alcune indicazioni al riguardo:

Cammarano accepted Pacini's decision to reject *Alzira* and to settle on Bondelmonte as the subject of their collaboration. It was, of course, an obvious choice for an opera for Florence, being based on a famous episode in Florentine history, an episode to which, rightly or wrongly, the old chronicles of Florence ascribe the origins of the Guelph/Ghibbine struggles [...] Readers of Dante will recall two passages:

O Buondelmonte, quanto mal fuggisti
le nozze sue per li altrui conforti!

Ricordera'ti anche del Mosca,
che disse, lasso!, "Capo ha cosa fatta",
che fu mal seme per la gente tosca.

This famous incident was used as the basis for many plays and ballets in the 1820s and 1830s; the best known was Carlo Marengo's rather disorganized five-act tragedy (Turin, 1827) and there is internal evidence to suggest that Cammarano was familiar with it. Surprisingly the story had not been used as a basis for an opera libretto, except for a hastily carpentered libretto needed when Donizetti's *Maria Stuarda* was prohibited in Naples in the autumn of 1834, a time when Cammarano had just come on to the payroll of the Royal Theatres.¹¹⁹

Il riferimento a Donizetti è interessante e merita una precisazione. È vero che a Napoli va in scena un *Buondelmonte* ricucito in fretta per far fronte alla censura che ha vietato *Maria Stuarda*, ma va segnalato anche che le lotte tra Guelfi e Ghibellini sono fondamentali nell'opera donizettiana *Imelda de Lambertazzi*, con libretto di Andrea Leone Tottola, rappresentata per la prima volta il 23 agosto 1830 al Teatro di San Carlo. Anche qui le tensioni politiche si traducono in un'aspra contesa tra due famiglie e l'impostazione complessiva ricorda la tragedia shakespeariana *Romeo e Giulietta*, sebbene la trama sia tratta dalle cronache bolognesi medievali. Nel primo atto, c'è un bellicoso coro di ghibellini:

Del cittadino al dritto
Ceda il privato affetto;
Né fia pietà l'oggetto
Che opprime il nostro onor!
Lungi le usate insidie
Di lusinghieri accenti!
E il Ghibellin rammenti
Che il Guelfo è traditor (I, 7).¹²⁰

¹¹⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 97, 98.

¹²⁰ GAETANO DONIZETTI, *Imelda de' Lambertazzi*, London, Opera Rara, 2007, p. 93.

Infine, va ricordato che il melodramma tragico di Donizetti ha un discreto successo e trova a Napoli un pubblico favorevole anche perché nel 1827 era stato preceduto da *Imelda*, opera di Tommaso Sgricci, tratta dall'omonimo dramma in cinque atti di Gabriele Sperduti, presentato a Napoli nel 1825. Ritornando all'affermazione di Black, vanno considerati i due nomi importanti da lui citati: Dante e Marengo, entrambi autori cari a Cammarano e fonte d'ispirazione per precedenti libretti. Black non precisa la fonte delle due citazioni dantesche, ma si tratta della *Divina Commedia*, *Paradiso*, XVI, (140-141) e *Inferno*, XXVIII (106-108). Nel primo caso sono le parole pronunciate dall'avo di Dante, Cacciaguida, che si trova nel quinto Cielo di Marte e gli racconta dell'antica Firenze, delle sue principali famiglie e delle cause della sua decadenza. La terzina successiva riporta le parole di Mosca dei Lamberti, incontrato da Dante nella nona Bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno* (Malebolge), dove sono puniti i seminatori di discordie.

Diverse fonti storiografiche pongono la lite tra i Bondelmonte e gli Amedei all'origine della divisione tra Guelfi e Ghibellini a Firenze; Cammarano non insiste su ciò, ma il tema delle lotte tra queste due fazioni politiche doveva essere importante ai suoi occhi, visto che già in altri libretti ne erano apparsi dei riferimenti (*Pia de' Tolomei*, *Elena da Feltre*). Carlo Marengo è un drammaturgo di successo tra il 1830 e il 1850. La sua prima opera è *Bondelmonte e gli Amidei* (1827). Successivamente scrive numerose altre tragedie, tra le quali *La Pia dei Tolomei* (1836), pubblicata pochi mesi prima dell'omonima opera di Cammarano e Donizetti. Nella prima edizione di *Bondelmonte e gli Amidei* la tragedia è preceduta da alcune pagine di *Notizie storiche*¹²¹ che raccontano la situazione di Firenze a partire dal tredicesimo secolo. Vi vengono citati vari testi, ripetutamente le *Istorie fiorentine* di Niccolò Machiavelli e la *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. La vicenda di Bondelmonte, il bel giovane che ripudia la fidanzata (discendente della famiglia degli Amidei) per sposare l'affascinante discendente dei Donati e viene ucciso dagli Amidei per vendetta, è collegata dapprima alle lotte intestine tra i più potenti casati locali e successivamente alla contrapposizione tra i Guelfi e i Ghibellini. È possibile che Cammarano conosca tali opere di storiografia, ma ciò che risulta più interessante è la rielaborazione dei dati storici in ambito letterario-teatrale in un'ottica coerente con le teorie manzoniane: sia Marengo che Cammarano rendono protagonisti delle loro opere i personaggi effettivamente esistiti, inserendoli in un contesto sociale verosimile e delineandone le rispettive personalità secondo la loro sensibilità e creatività d'artisti. La compenetrazione di «vero storico» e «vero poetico» teorizzata da Manzoni nella *Lettre à Monsieur Chauvet* (1823) sembra essere alla base di entrambi i testi e dal loro confronto è possibile desumere le peculiarità di ognuno.

In primo luogo, è evidente che Cammarano si è servito della tragedia di Marengo come fonte poiché nella scena del colloquio tra Bondelmonte e la fidanzata compaiono le stesse parole (seppure con l'inevitabile operazione di tagli e riduzioni imposta dal carattere sintetico del libretto operistico):

Bond. Tu m'ami?

Fan. Bondelmonte! Di me gioco ti prendi.

Bond. Perché m'ami?

Fan. Perché? Perché dal punto

Che pria... Ragon de l'amor suo chi puote

Altra adducer, che amor? Perché m'è forza

Amarti.

Bond. Forza? È dunque forza amore?

Oh sì: tremenda, irresistibil forza [...].

Chi fu che in sen la fiamma

Scagliommi allor, che tuttavia l'incende?

Chi di bello divin veste l'idea

Che informa i sogni miei? Chi da me stesso

¹²¹ Cfr. CARLO MARENCO, *Bondelmonte e gli Amidei*, Torino, Giuseppe Pomba, 1827, pp. 3-11.

Mi scevra? Chi di me tiran? Non io [...].
 Io no, nol volli.
 La ria stella... il destin... Quanta 'l mio petto
 Virtù chiudea, tutta io l'oprai, ma indarno.
 Fuggii, né 'l fuggir valse: al ciel mie voci
 Sovente alzai; ma non m'udiva il cielo:
 Ben mi punìa. S'io son, s'io son pur reo,
 Punito assai da' miei rimorsi io sono. –
 Tu m'odia... anzi m'oblia [...].
 A me per sempre
 Congiunta, a me? Pace, allegrezza, amore
 Al mio fianco trovar forse tu sperì?
 Ahi di mie case già le infauste soglie
 Spaventevole schiera occupa, e pronuba
 Esser chiede ai connubii inaugurati.
 Il *Noncal* che sorride e volge 'tergo;
 Il *Dispetto* che sé rode solingo;
 L'intenta *Gelosia*; quella che stende
 Sovra l'ore de l'uom fosca una nube,
 E ne rallenta il volo, e chiamiam *Noia*;
 L'*Odio* cupo, i *Furori*, e sparso i labbri
 Di veleno il *Desio de l'altrui morte*;
 Questi ai talami noi con smorte faci
 Scorgeran: questi a tua dolente vita
 Compagni inseparabili saranno... -
 Vuoi le nozze? Sì facciano.
Fan. Disciolto
 Da quest'istante sei d'ogni tuo giuro (II, 4).

Cammarano elabora così la scena corrispettiva del libretto:

BONDELMONTE
 D'amor verace, fervido
 Tu m'ami?
 BEATRICE
 E che! Nol sai?
 Di tale amor, ch'esprimere
 Non puossi!
 BONDELMONTE
 E perchè mai?
 BEATRICE
 Arcana inchiesta!... Io palpito!...
 Perché? Perché al mio core
 Forza è l'amarti!
 BONDELMONTE
 Amore
 È forza dunque?... Ah! sì...
 È forza irresistibile,
 Immensa, onnipotente,
 Che signoreggia, inebria
 I sensi, il cor, la mente!
 La fè giurata, oh! credilo,
 Pura serbar tentai...
 Soggiacqui, ma pugnai...
 Amor mi vinse, amor!
 BEATRICE

Orrido lampo!... Ahi misera!...
D'un'altra... tu... potesti?...
Ah! no, non dirlo... Uccidermi
Spietato cor vorresti?
BONDELMONTE
Oh troppo rio supplizio!...
Il vel, d'uopo una volta,
D'uopo è squarciar!... M'ascolta.

BEATRICE
Non ha più moto il cor!
BONDELMONTE
Tra le mie soglie orribile
Schiera t'aspetta e chiama...
Havvi il dispetto, l'odio,
La gelosia, la brama
Dell'altrui morte!... al talamo
Essa ti guiderà!...
Vuoi tu l'imene?... Compiasi.

BEATRICE
No!...—
(Ciel!... pietà!... pietà!...)
L'ode Iddio... l'udrà Fiorenza,
Dal tuo giuro sei disciolto...
Rivederti a me sia tolto
Fino all'ultimo respir...
Pronunciai la mia sentenza,
Non mi resta che morir!

BONDELMONTE
Te vuol misera e tradita,
Me vuol reo, destino atroce!...
Del rimorso udrò la voce
Fino all'ultimo respir!...
Sarà forse la mia vita
Più tremenda del morir! (I, 2).

Se in questo momento della vicenda Cammarano mantiene i tratti essenziali delineati da Marengo, altrove emergono, invece, delle differenze. In primo luogo, nella tragedia s'avverte uno spiccato patriottismo che non compare nel libretto. Bondelmonte s'allontana per un anno da Firenze con l'intento di dimenticare la giovane Donati, ma il testo della tragedia mette in evidenza - sin dalle prime scene e fino alle ultime - la sua fortissima nostalgia della patria:

BONDELMONTE
Sento
L'idioma natio suonar sul labbro
Del compagno fedel; gli accenti ascolto
De l'amistà primiera [...]
Ben io sentii, ben io d'affetti
Strano tumulto in me, Tedaldo, quando
Il mio primo tornai dolce aer toscano
A respirar. "Salve, sciamai, mia patria!" [...]
Questa d'abbandonar le a tutti care
Aure di patria simulai cotanto
Dissimil causa (I, 1).

Al prisco amor di patria
Dier, riposando, ascolto (IV, 1)

È de l'esilio
pena minor la morte. O patria, o patria
Mia, da te lunge io fui troppo gran tempo (V, 4).

La tragedia di Marenco ricorda *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802-1803) sia per il costante vagabondare del protagonista, sia per i suoi tormenti passionali e il suo amor di patria. Oltre a ciò, particolare rilevanza assume nel testo la condanna delle lotte fratricide tra gli Italiani, considerate un grave danno per l'unità e la prosperità della nazione:

BONDELMONTE
Italia da l'estrema punta
Là donde il fero Longobardo in l'onda
Cacciò il destrier, sin sotto l'orrid'alpe
Trascorsi io tutta, e da l'un mare a l'altro,
E lei tra 'l Guelfo e 'l Ghibellin partita,
Di scompiglio, d'orror, di sangue piena,
E d'eretica tabe infetta vidi.
E vidi Lombardia, già di feroce
Libertà nido, or culla di tiranni:
e da cieco furor sue città spinte
Al primier che si fa duce de l'ire
Vender sé stesse, e dei non nati il dritto,
Di che un dì piangeran – quando fia tardi.
O beata, gridai, Fiorenza nostra
Di tai travagli ignara; e non alligni
Deh mai nel tuo terren la ria semenza! – (I, 1)

Odio di parte
Che sia non sai? De l'intestine risse,
Che governo crudel d'Italia fanno,
I tristi effetti omai tu solo ignori?
Spettacol fero, imagine d'inferno
Una città dal parteggiar divisa! [...]
Omai d'Italia vita
Sono i partiti suoi. Serbarsi illesa
Entro a l'incendio universal Fiorenza
Presumerà ella sola? [...]
De la guerra
L'irato spirto ancor non l'abbandona;
Ma torbido per entro si raggira
Sangue e stragi anelante, e di discordia
Spira faville ai cittadini in petto (II, 5).

Contro lignaggio allor lignaggio insorgere,
E consorto a consorto guerra rompere;
Ira ogni dolce vincolo,
Ira fatal, disrompere (IV, 1).

Complessivamente, la tragedia delinea il contesto storico del Basso Medioevo (anche se il periodo degli avvenimenti non è precisato), ma è fortemente connotata dalle tematiche risorgimentali. Cammarano, invece, in questo libretto è molto prudente. Allude alle tensioni socio-politiche, ma si concentra sulle dinamiche interpersonali e sull'interiorità dei personaggi. L'elemento sentimentale e passionale è decisamente preponderante e ad esso s'aggiunge quello irrazionale: il sogno premonitore di Bondelmonte e il delirio della protagonista. Inoltre, Cammarano imposta diversamente la parte

finale, sostituendo al funerale della ex fidanzata quello della madre di Bondelmonte. Pressoché identica rimane però la conclusione: coerentemente con quanto riportato dalle cronache fiorentine e dalla tradizione, Bondelmonte viene trucidato nei pressi di Ponte Vecchio, accanto alla statua di Marte, simbolo del carattere combattivo della città.

Se l'opera prima di Marengo è uno stimolo per il librettista, i punti in cui egli si discosta da quel testo meritano di essere presi in considerazione perché particolarmente significativi per l'autore. Se confrontati con i precedenti libretti, rivelano non poche affinità.

All'aprirsi del sipario, un coro di invitati inneggia alle imminenti nozze. Ripetutamente Cammarano ha messo in scena i preparativi di un matrimonio, che però raramente è stato felicemente celebrato (*La sposa, Un matrimonio per ragione*), più spesso, per contrattempi vari, non è giunto al termine oppure ha avuto esiti funesti (*Ines de Castro, La fidanzata corsa, Lucia di Lammermoor, Saffo, Il proscritto...*). Certamente, da un punto di vista drammaturgico, la rappresentazione di un evento emotivamente molto intenso quale è un rito nuziale comporta un forte coinvolgimento del pubblico e rende quindi particolarmente avvincente lo spettacolo. Il lungo peregrinare narrato da Bondelmonte all'amico Tedaldo nel primo atto della tragedia viene sintetizzato drasticamente da Cammarano e il promesso sposo giunge nella casa degli Amedei già al termine della prima scena del primo atto:

CONGIUNTI D'AMBO I SESSI

Leggiadra vergine degli Amedei

Di lieta speme conforta il cor;

Non dei più gemere, temer non dei;

L'amato giovane qui tragge amor.

A' suoi destini per sempre unita

Un Dio fra poco ti renderà:

Tutta un sorriso per te la vita,

Per te la terra un ciel sarà.

AMEDEI

L'augurio accetto; eppur v'è noto, ad essa

Bondelmonte promessa

Avea la man, quando a vagar lo spinse

Per l'itale contrade

Talento giovanil; scorse più lune

Egli riede a Fiorenza;

Da tre giorni vi riede,

Nè trasse ancor fra queste soglie. Uberti

Vel guida oggi... D'incerti

Sospetti è piena l'alma mia!...

BEATRICE

Fratello!...

MOSCA

Eccolo (I, 1).

Un'idea del tutto originale è il colloquio tra Beatrice (la fanciulla degli Amedei ha questo nome dantesco nell'opera) e la discendente dei Donati (che si chiama Isaura nell'opera e Iole nella tragedia). Blake scrive che su tale scena si sono soffermati anche i critici, nelle recensioni alla prima rappresentazione:

There is [...] a magnificent confrontation scene between the two women, full of wellwrought dramatic irony, which is amongst the very best scenes Cammarano ever wrote, though where he found the model for this scene has yet to be discovered. When *Bondelmonte* reached Naples in the summer of 1846, the review in *Il Lucifero* was written by Domenico Bolognese, then twenty-seven years old and himself a budding librettist, who was to succeed Cammarano as *Poeta e Concertatore* on the latter's death in 1852. He singled out for special mention

this scene between the two women, with one of them pouring out her heart without knowing that it is this same friend who is the object of Bondelmonte's new attachment.¹²²

Probabilmente, il modello non va ricercato al di fuori della fantasia del librettista, che riteneva particolarmente d'effetto simile situazione paradossale e l'aveva già inserita, *mutatis mutandis*, in altre opere: per due volte in *Roberto Devereux*, dapprima nel colloquio tra Elisabetta e Sara (I, 2), poi in quello tra Nottingham e Roberto (I, 6); in *Maria de Rudenz*, nel dialogo tra Corrado ed Enrico (I, 3); in *Elena da Feltre*, nell'incontro tra Ubaldo e Guido (I, 2). Se però si considerano opere di altri autori, il modello potrebbe consistere nell'*Anna Bolena* di Romani-Donizetti, ovvero nella conversazione tra Anna e Giovanna (II, 3). Sicuramente, la scena di *Bondelmonte* scritta da Cammarano è di grande efficacia, a partire dall'angosciata Isaura che si reca da Beatrice per trovare conforto, fraintendendo completamente l'imbarazzo di costei e infine capisce d'essere stata tradita nello stesso momento sia dall'amica che dal fidanzato:

BEATRICE

Diletta

Isaura!...

ISAURA

Vieni alle mie stanze...

BEATRICE

Arresta.

Qui, dolce amica, in questa

Solitudin mi giova

Il disperato mio dolor... la mia

Vergogna palesarti... Bondelmonte

La destra mia ricusa!

Di nuova face si distrugge!... Ah! nullo

A me conforto avanza

Che l'amistà...

ISAURA

(M'ingombra un gel!) Costanza!...

Il tempo forse...

BEATRICE

No, tempo non basta

In mio soccorso!... eterna è la ferita

Di questo sen... mi costerà la vita!

Ah! nota mi fosse l'iniqua rivale...

Potessi nel fianco scagliarle un pugnale...

E il core involando al petto squarciato,

Ignudo mostrarlo, e dire all'ingrato;

Ah! vedi, non arde, qual arde il mio cor,

Di puro, d'immenso, di fervido amor!

ISAURA

Deh! temprà... deh! frena lo sdegno bollente...

Hai l'alma sconvolta... sconvolta la mente.

Osserva qual tremito le fibre ti assale!...

Ah! vuoi che t'uccida quest'ira mortale?

(Provar non potrei supplizio maggior

Se un rettile a brani squarciasse il mio cor!)

BEATRICE

Tu piangi!...

A che nascondere lo?

Tu piangi.

¹²² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 98.

ISAURA

È vero... è ver...

(Misera me, se leggermi
Potesse nel pensier!)

BEATRICE

Ah! l'alma tua commossero
Le pene mie cotanto!...
Fedele amica!... oh! versalo
Entro il mio sen, quel pianto
Sulle mie piaghe un balsamo
Sparge la tua pietà...
Perchè, perché, la perfida
Il tuo bel cor non ha!

ISAURA

Taci... quel pianto celami
Che bagna i lumi tuoi...
Di questo cor lo strazio
Immaginar non puoi!
(Che stringe al petto un'aspide
La misera non sa!
Son colpa le mie lagrime...
Inganno è la pietà!)

BEATRICE

Ah! nel mio duolo insano
Io piango, io fremo invano,
Ed ella forse, ahi, barbara!
Del mio penar gioisce!

ISAURA

No... forse... forse un vindice
Rimorso la punisce.

BEATRICE

Che tarda dunque a rendermi
Quel core ond'io felice
Vivea la vita?

ISAURA

Oh! Calmati!...

BEATRICE

Non sa la traditrice,
Ch'ella non fè dischiudere
Soltanto a me l'avello!

ISAURA

Ah! forse?... (Io tremo!...) Spiegati.

BEATRICE

Non sa che mio fratello,
I miei congiunti sciolsero
Terribil giuramento!...

ISAURA

Terribil!...

BEATRICE

Sì, d'uccidere

L'infido!

ISAURA

(Ciel!... che sento!...)

BEATRICE

Ahimè!... Di stille gelide
Aspersa è la tua fronte!...
Si cerchi aita... (I, 6)

Un ulteriore tema che viene spesso riproposto da Cammarano e che compare anche qui consiste nel forte affetto fraterno. Poiché la dimensione politica nel libretto è decisamente ridotta, il nucleo principale della vicenda ruota intorno ai rapporti affettivi. In particolare, il legame tra fratello e sorella inizialmente è strettissimo, poi viene inasprito dalla passione amorosa di lei e dal disonore per il tradimento di Bondelmonte. In un'aria del primo atto Amedei ricorda il momento in cui la madre, sul letto di morte, si era raccomandata con lui affinché provvedesse alla felicità di Beatrice; in nome di tale promessa, egli prende le difese della sorella anche rischiando la vita:

AMEDEI

Di pari affetto

A quel ch'io nudro, il sai,
Fratello in terra non amò giammai!
– Raccomando a te la suora...
L'ama, e rendila felice. –
Questi accenti, all'ultim'ora,
Volse a me la genitrice;
Adempir quant'ella disse
Io piangendo le giurai;
Ambi allor ci benedisse
E contenta chiuse i rai...
Mantener quel giuramento
A me vieta un traditor!...
No, che dir non può l'accento
Il mio sdegno... il mio dolor [...].
Ah! fino al dì, ch'io vendichi
La suora mia tradita,
Fino a quel dì terribile
Spenta è per me la vita;
Quando nel sen perverso
Avrò l'acciaro immerso,
Quando morrà quel perfido
Allora, allor vivrò! (I, 4).

Rispetto alla tragedia di Marenco e al «vero storico» tramandato dalle cronache, Cammarano accentua il «vero poetico» e, nel secondo atto, inserisce due scene nelle quali Amedei s'umilia davanti a Bondelmonte pur d'invocare il suo aiuto per riportare Beatrice alla ragione, visto che il grande dolore l'ha condotta ad uno stato di delirio. La sua insistenza, il suo ricorso alla forza - definita «santa» ed «amichevole» - per trascinare di peso il recalcitrante amico-rivale delineano nuovamente una situazione paradossale, nella quale lui stesso appare più disperato che premuroso:

AMEDEI

Dell'infelice
Sai tu lo stato? sai,
Che languente, mal viva
Un ben le rimanea, un solo, e priva
Ne fia tra poco... il senno!

BONDELMONTE

Ah!...

AMEDEI

Vaneggiando

Ella te chiede, te desia... né speme,
Tranne il tuo pentimento,
A lei riman!

BONDELMONTE

(Che intesi!... Oh mio spavento.)

AMEDEI

La man che un ferro stringere
Dovea per trucidarti,
Mira, deposto l'odio,
La stendo a supplicarti...
Parla... i ginocchi tuoi
Abbraccierò se vuoi...
Io bacerò la polvere
Calcata dal tuo piè...
Ma cedi a queste lagrime...
Pietà di lei... di me!

BONDELMONTE

I detti tuoi mi squarciano
Vieppiù del ferro il core!
A me concesso è piangerlo,
Non emendar l'errore!
Torniam brev'ora amici
Come ne' dì felici...
Mi lascia queste lacrime
Spargere insiem con te...
Più desolato e misero
No, tu non sei di me!

AMEDEI

Dio ti commosse!... Arrenditi,
Vieni... salvar la puoi...

BONDELMONTE

(Oh ciel!...)

AMEDEI

Santa, amichevole

Forza userò...

BONDELMONTE

Che vuoi?

Che tenti?

AMEDEI

Alla tua vittima

Condurti.

BONDELMONTE

A lei? Gran Dio!...

AMEDEI

Invano a me resistere
Tu spero... (II, 2)

BONDELMONTE

Ah! no...

Un fato irrevocabile
Da voi mi separò!

AMEDEI

O di vil fango alma più vile!
Non basta oltraggio a punger te!
No, che del tôsco sangue gentile
Entro il tuo petto stilla non è!
Ma presso a giungere son tai momenti
Che il vel di secoli non coprirà!...
E meglio allora di vani accenti
Il mio pugnale ti parlerà!

BONDELMONTE

Esci; t'invola da queste soglie
Pria che fatali non sien per te.
D'ogni rimorso il cor si scioglie,
Or che nemico ti gridi a me.
Della minaccia il tuon superbo
Ad avviliarmi poter non ha.
Non il pugnale, un brando io serbo:
Quel brando all'uopo risponderà! (II, 3).

Nella scena successiva la tensione si stempera e Cammarano ricorre nuovamente al clima festoso che precede un matrimonio (questa volta tra Bondelmonte e Isaura). Per prudenza, le nozze devono essere celebrate nella cappella privata annessa al castello, nascostamente, «Fra l'ombra, fra il silenzio, ignote / [...] qual opra rea / Che nel segreto un malfattor consumi» (II, 1). Il coro dei contadini diventa il protagonista:

I CONTADINI DELLA FATTORIA

Qui, dove non spunta un riso mendace,
Qui, lunge dal fasto, in sen della pace,
Fra liete accoglienze, fra cori devoti,
Imene consacra le gioje d'amor.
Ascendano in cielo i fervidi voti,
La via degli altari si copra di fior! (II, 4).

I preparativi per le nozze proseguono nelle due scene successive, nelle quali compaiono Isaura e sua madre, trepidanti per l'evento. Finalmente arriva l'atteso sposo e tutti entrano nella cappella. Nel silenzio, avanzando a fatica tra la vegetazione circostante, appare «una persona, in bianca veste, [...] come inseguita; [...] è Beatrice: ha sulle gote il pallore degli estinti, sciolte le chiome, smarriti gli sguardi; arriva precipitosa, siede priva di lena, quindi prorompe in un riso convulso: è demente». Con dovizia di particolari, la didascalia annuncia un altro tema ripetutamente trattato da Cammarano e da numerosi autori romantici: la passione frustrata che sfocia in delirio mortale. È la triste fine già toccata a Lucia, Ines de Castro, Emilia, Camilla, Elisabetta. Le parole di Beatrice sovrappongono al mondo reale quello dei suoi desideri, dapprima repressi e infine soddisfatti in modo allucinatorio:

BEATRICE

Fuggita io son!... fuggita!... Egli non riede...
Andrò sull'orme sue... con piè veloce
Tutte d'Italia varcherò le mille
Città, sospir dello straniero... Un tempio!...
Esso è raggianti di festiva luce!

VOCI DAL TEMPIO

Un guardo all'ara pronuba
De volgi, o Re dei Re.
Tu stringi il sacro vincolo,
Eterno al par di te.

BEATRICE

Un cantico di nozze... Ah! ritornasti
Bondelmonte, amor mio!...
Presso l'ara m'attendi... Eccomi!... oh Dio!...
Non mi sostiene il piè!... Fratello? amiche?...
Sola m'abbandonaste?... Ed ei mi chiama!...
E già fuman gl'incensi!...
Sposo?... Sposo?... Il piacer m'opprime i sensi... (II, 7)

La descrizione del delirio di Beatrice compare anche nell'ultimo atto e Amedei è talmente sconvolto da riuscire soltanto a gridare vendetta:

AMEDEI

Udisti?

La stessa ognor! Di tutta conoscenza
Priva, dai labbri suoi motto non parte,
Tranne quel nome abbominato! – il saggio
Che la virtude invan tentò per lei
De' farmaci opinava
Potersi all'urto d'inattesi eventi
Scuotere in essa la ragion sopita,
Ma poterle costar anco la vita.
Per salvarla, oh ciel, darei
Il mio sangue, i giorni miei!...
Langue oppressa, abbandonata...
Come fior mancando va!
Sol mi punge e sol mi alletta
Il pensier della vendetta:
Del crudel che l'ha tradita
L'empio sangue scorrerà! (III, 3).

Tutta questa parte è frutto della fantasia creativa di Cammarano. Nella tragedia di Marenco la fanciulla muore e Bondelmonte, recatosi a Firenze, vede il suo funerale, chiede informazioni ai passanti e viene ripetutamente mortificato dalle risposte di chi, senza riconoscerlo, attribuisce al comportamento vergognoso del fidanzato la triste fine della giovane. Nel libretto, invece, Bondelmonte ritorna a Firenze perché sua madre è prossima alla fine e gli invia una lettera chiedendogli di vederlo per l'ultima volta. Nel finale, però, sia Marenco che Cammarano rispettano la tradizione e Bondelmonte viene ucciso a colpi di spada da Amedei, Mosca e altri amici.

Infine, se si esamina la struttura del libretto si constata una sostanziale coerenza con l'abituale modo di procedere di Cammarano. L'opera è composta da tre parti (la tragedia di Marenco consta di cinque atti), ognuna delle quali ha un proprio titolo: «Cosa fatta capo ha», «La demente», «Vendetta memorabile». Il primo titolo riprende la frase di Dante che, peraltro, è tutt'oggi proverbiale nella lingua italiana; gli altri due sintetizzano le vicende narrate. Quanto alla suddivisione delle parti cantabili, essendo la vicenda fortemente connotata in senso politico-sociale, la dimensione collettiva emerge nelle numerose parti corali: in apertura i nobili congiunti degli Amedei inneggiano alle nozze con «Leggiadra vergine degli Amedei» (I, 1); poco dopo gli stessi compiono il giuramento di vendetta per difendere l'onore di famiglia e le loro voci si uniscono a quella di Amedei (I, 4). Nella seconda parte spicca il coro dei contadini della fattoria per gli auspici ai nuovi sposi «Qui, dove non spunta un riso mendace» (II, 4); durante il rito giungono dal tempio le voci dei cantori «Un guardo all'ara pronuba» (II, 7); nel finale secondo sono protagonisti i quattro personaggi principali - Beatrice, Amedei, Isaura e Bondelmonte -, ma la scena è corale, con tutti i partecipanti al rito che escono dalla cappella e s'uniscono alla concitata situazione. Nella terza parte la dimensione collettiva compare nel compianto di Beatrice e poi nel secondo giuramento di vendetta; le parole che concludono l'opera sono del coro e assumono il valore di un ammonimento: «Funesti, orrendi sono / I germi del furor!». Più volte nei suoi libretti Cammarano ha alluso alle lotte tra Guelfi e Ghibellini; la vicenda di *Bondelmonte* è ricostruita senza accenti patriottici, probabilmente per prudenza. Oltre ai cori, compaiono nell'opera diversi duetti significativi perché mettono in risalto i rapporti tra i personaggi. Il primo, piuttosto lungo, si svolge tra Beatrice e Bondelmonte «Quei dì che lungi, o barbaro» (I, 2); il secondo, tra Beatrice e Isaura (I, 6), è strutturato come un lungo recitativo in endecasillabi e settenari per lo più sciolti e si conclude con l'arrivo di Bondelmonte (I, 7) e con l'animato terzetto «Ah nota

mi fosse» che costituisce il finale primo. Nella seconda parte Cammarano introduce una situazione assente nella tragedia di Marenco: la supplica di Amedei a Bondelmonte come estremo tentativo di salvare sua sorella dalla follia (II, 2 e 3); la terza parte inizia con il dialogo tra Bondelmonte e Isaura, impostato come un ampio recitativo, in endecasillabi e settenari sciolti, sfociante nell'aria di lui che racconta il sogno premonitore (III,1); a seguire giunge Bianca per consegnare una lettera e infine il tenore intona l'aria «Traeva al duomo, in pianto» (III, 3). Per un compositore considerato «il maestro delle cabalette» il librettista ha predisposto numerose arie solistiche, oltre a quelle già ricordate: l'aria di Amedei «Raccomando a te la suora» (I, 4), l'aria di Isaura «Come s'ei fosse l'anima» (II, 5), l'aria di Bondelmonte «Scendea la notte, il popolo» (III, 1) con la cabaletta «Oh! quant'ella seppe amarmi» (III, 2), l'aria di Amedei «Per salvarla, oh ciel, darei» (III, 3) e l'aria finale di Beatrice «Tutto avvalora il dubbio...» (III, 4) con la cabaletta «O tu, ch'io sempre adoro» (III, s.u.).

Quanto al linguaggio poetico, Cammarano ha scritto il libretto in un periodo d'intenso lavoro, ma ha proceduto con scrupolosità e i suoi versi sono stati generalmente apprezzati. Blake afferma che la rivista teatrale «L'Omnibus» scrisse una positiva recensione nella quale «praised the confrontation scene, and added that the libretto was well constructed, with the most beautiful verses which could only bring greater honour on the poet».¹²³ Inoltre, il critico scozzese aggiunge il suo giudizio: «Reduced to its essentials, the historical narrative of Bondelmonte is lacking in dramatic incident: there is only the jilting of the first girl, the marriage with the second, the plotting of revenge and the murder itself. The scale of the contrivances introduced – particularly for the second-act finale [...] count against it [...] Despite the many contrivances and coincidences, Bondelmonte is fast moving, effective theatre, and the verses flow along smoothly».¹²⁴

Complessivamente, nel libretto prevalgono i versi endecasillabi e i settenari. Il linguaggio è raffinato e letterario – «più veloce» (II, 7) è epiteto di Achille nei poemi omerici –, con termini arcaici e latineggianti («speme», «tragge», «alma», «lari», «la fé», «pugnai», «d'uopo», «imene», «talamo», «ara pronuba», «egra», «prece», «periglio», «aura»), con costruzioni enclitiche dei verbi («puossi», «havvi», «compiasi») e costruzioni sintattiche spesso complesse (con inversioni e iperbati). Numerose sono le figure retoriche: similitudini («come fior mancando va!», «l'aura / come di tomba io spiro!»), metafore («drizzar le chiome», «sol mi punge [...] / il pensier della vendetta»), metonimie («Del bronzo un tocco lugubre / Squillar s'udia»), sineddoci («Arresta il piè», «l'omicida impura mano»).

In conclusione, *Bondelmonte* è un'opera significativa, poeticamente e musicalmente meritevole. Tuttavia, da circa un secolo e mezzo non viene eseguita a teatro e non ne esiste alcuna registrazione. Scrive Black: «It was first performed at the Pergola theatre in Florence on 18 June 1845, soon becoming a very popular opera. It was played all over Italy (and, indeed, outside Italy) until about 1860, when it began to drop out of sight».¹²⁵ Weatherson è ancora più drastico:

There was a remarkable input of quality items in the music of *Bondelmonte*, a whole series of *brani staccati* were regarded as momentous. The *Sinfonia* [...]; the *terzetto finale* of the Parte Prima “Dell'ingrato all'alma”; the duet for the two men in the Parte Seconda and the amazing finale to this section; *Bondelmonte's* aria in Parte Terza “Scendea la notte” and its cabaletta “Ah! quant'ella seppe amarmi”; above all Beatrice's horrendous *scena finale*.

Bondelmonte trajectory began in triumph at La Pergola: because it remained the property of the composer [...] it was not immediately toured round the Lanari empire but took off on its own solution.

¹²³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 99.

¹²⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 99.

¹²⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 99.

It is surprising that Bondelmonte did not reach the twentieth century. But operas of this quality, like its hero - did not die a natural death, they were squeezed out of the repertoire by force.¹²⁶

Se rimangono oscure le ragioni per cui in passato *Bondelmonte* è stato eliminato dai repertori, è auspicabile che in futuro si possa rivedere e riascoltare.

6.6 *Stella di Napoli* (1845): indecisioni, audacie e «zelo per l'arte»

Circa sei mesi dopo *Bondelmonte*, l'11 dicembre 1845, debutta al Teatro di San Carlo una nuova opera di Cammarano-Pacini: *Stella di Napoli*. Dopo l'iniziale successo, continua ad essere allestita per una ventina d'anni, poi viene dimenticata e, a tutt'oggi, non è più stata rappresentata. Nel 2014 è stato pubblicato dalla Warner Classics un cd intitolato *Stella di Napoli*, che è la registrazione di un recital del mezzosoprano Joyce DiDonato, interprete di brani di vari autori, tra i quali anche la cabaletta «Ove t'aggiri, o barbaro» del melodramma paciniano. Un così prolungato oblio è riconducibile a varie cause. Una lettera di Cammarano a Pacini offre informazioni importanti sulla genesi di questo nuovo lavoro:

Maestro, ed amico pregiatissimo

Senz'altro l'esservi giunti più tardi che non dovevano i tre primi pezzi degli *Orazi e Curiazi* (e ivi perché l'amico Mira ignorava esser voi partito da Lucca) vi dettarono un rimprovero non giusto sul mio conto, nell'ultima lettera che inviasse al Sig. Flauto: io non trascuro giammai i maestri che scrivono con me, e se potessi aver deferenza per alcuno di loro, certamente l'avrei per quello che vestì di note immortali la *Saffo*, la *Fidanzata corsa*, ed il *Bondelmonte*. Ma tutto in da banda, la ragione per cui vi scrivo è ben altra: io vi feci vive premure, nel rimettervi la cavatina di Curiazio, onde aver subito un vostro riscontro, nel quale sperava intendere che ogni mala prevenzione dell'argomento fosse in voi svanita, ma il vostro silenzio mi ha fatto supporre il contrario, e mi ha gettato in uno scoramento, non mai provato sinora. Se non vado fallito nel mio supposto, se l'avversione per tale subbietto vi si accresce, e rafferma con la poesia che ho mandata, cerchiamo con un colpo ardito di riparare a tanto male. La *Stella di Napoli* che tanto a voi sorride, ha sorriso a me pure: quando voi pentito d'avermi lasciato la scelta fra essa e gli *Orazi e Curiazi*, bramaste che io tornassi a quella, nol potei, perché non anco avea abbattuto gli ostacoli che mi presentava la parte del padre, ma in seguito, mentre verseggiava gli *Orazi*,olgeva tratto tratto il pensiero alla favorita *Stella*, e quegli ostacoli caddero, ed or potrei intraprenderne la poesia. È tardi, mi direte; no, non è tardi, quando vogliono fermamente due uomini, un de' quali arde nel desiderio della buona riuscita, e l'altro è Pacini, forte nella potenza inesauribile del suo ingegno. La vostra andata in iscena può protrarsi, come in occasione della *Fidanzata corsa*, e rimangon quindi meglio che due mesi per questo lavoro; meglio che due mesi bastano a voi per cogliere un nuovo alloro, un alloro che non isdegni d'intrecciarsi con quello della *Saffo*. - Io attendo, pieno d'ansia, la vostra risoluzione; o ditemi che gli *Orazi* vi convengono, o laceratene la poesia, ed allora... *Stella!* - Rispondetemi possibilmente col mezzo di qualche vapore, mentr'io non farò spendio d'un sol momento, e nel tempo istesso comporrò versi degli *Orazi*, e mi terrò tutto pronto per l'altro argomento. - Spero che questo mio procedere vi serva come riprova del mio zelo per l'arte, e d'essere

Al Cav. Giovanni Pacini,

Napoli 5 settembre --45.

Vostro amico vero

Salvadore

Cammarano¹²⁷

Sinteticamente, si deduce che:

¹²⁶ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 24 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹²⁷ Lettera di S. Cammarano a G. Pacini del 5 settembre 1845, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma con segnatura A.107.50,7 - 5 settembre 1845 (senza busta), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

1. il libretto degli *Orazi e Curiazi* è dapprima proposto a Pacini e, dopo il suo rifiuto, viene musicato da Mercadante;
2. il soggetto di *Stella di Napoli* piace a Pacini, ma desta perplessità nel librettista, che lo accetta soltanto dopo alcune riflessioni e per accontentare lo stimato musicista;
3. i tentennamenti nelle scelte e un disguido postale causano dei ritardi, per cui l'opera viene realizzata molto in fretta: l'esito complessivo ne risente, nonostante il solerte impegno profuso.

La lettura del libretto conferma quest'ultima conclusione: la vicenda non si evince facilmente, nè i personaggi sono nitidamente delineati. Black afferma:

On 25 September the impresario wrote to the Superintendent of Theatres seeking permission for a change of subject. Pacini evidently accepted Cammarano's offer to work up *Stella* in the short time available, and the libretto was ready for submission to the censors on 6 November. The opera was produced, with the title *Stella di Napoli*, on 11 December 1845, just thirteen weeks after composer and librettist agreed on subject. *Stella* is one of Cammarano's most confused and confusing texts : the source remains to be identified, but it reads as if it were a long five-act French drama. It is full of mistaken and disguised identities, coincidences and involved intrigue, and the source play probably required a great deal more attention than Cammarano was able to devote to it. Significantly, it is the only one of Cammarano's libretti to be preceded by a long *argomento* outlining the background to the plot, in the manner of older librettists like Rossi or Romani. The historical basis of the plot is to be found in the complicated relations between Naples and Spain in southern Italy at the end of the fifteenth century, but it would take more than a careful reading of the *argomento* to make much sense of the plot at first hearing.¹²⁸

Il complicato contesto storico di riferimento ha certamente inciso sulla comprensibilità del testo: il titolo rimanda a Napoli, ma «l'avvenimento ha luogo in Reggio di Calabria, nel 1495»; nel corso delle vicende compaiono le truppe francesi, quelle aragonesi e le guardie svizzere, ma quale sia il sistema delle alleanze non è immediatamente chiaro. Oltretutto, gli equilibri geopolitici di fine Quattrocento sono assai più complessi di quanto affermi Black, poiché non si tratta soltanto delle relazioni tra il Regno di Napoli e la Spagna, quanto dei mutati rapporti tra i vari stati della penisola e le principali potenze europee. Cammarano, del resto, dimostra di esserne consapevole, dal momento che introduce nel libretto numerosi riferimenti a personaggi ed eventi decisivi di quel periodo storico. Per esempio, Gianni, appena entrato in scena, comunica ai compagni un'importante notizia: «La nuova / È certa omai. Dal regno / Parti l'ottavo Carlo, appena udì / La fermata contr'esso / Potente Lega». Uno spettatore o un lettore stenta ad orientarsi. Tuttavia, dall'inizio alla fine dell'opera, appaiono evidenti sia il senso civico che lo spirito patriottico con cui si cerca di cacciare gli «stranieri» e di dimostrare «il valore degl'itali petti». Probabilmente, se Cammarano avesse avuto più tempo a disposizione, avrebbe delineato meglio il complesso contesto storico. Tuttavia, è possibile che questo non fosse il suo obiettivo prioritario, dal momento che l'attualità del messaggio patriottico comporta una sua sostanziale atemporalità. In ogni caso, l'esposizione iniziale dell'«Argomento» è una precisazione utile, che merita alcune considerazioni.

Il 1495 è un anno decisivo per il Regno di Napoli e per l'intera Italia. Tra il 1494 e il 1495 si svolge la prima guerra d'Italia: il re di Francia Carlo VIII oltrepassa le Alpi con il suo agguerrito esercito, invade dapprima il ducato di Milano, poi scende nella Repubblica di Firenze, attraversa lo Stato della Chiesa e s'insedia sul trono del Regno di Napoli, mentre il re Ferdinando II detto Ferrante si rifugia a Messina con tutta la corte aragonese. Tra settembre 1494 e febbraio 1495 le truppe francesi - alleate del Ducato di Milano e aiutate dai mercenari svizzeri - percorrono la penisola senza grandi difficoltà, saccheggiandola e depredandola. Da marzo 1495 i principali stati italiani (la Repubblica di Venezia,

¹²⁸ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 101.

lo Stato pontificio, il Regno di Napoli e il Ducato di Milano, che nel frattempo si è staccato dall'alleanza francese) s'uniscono nella Lega Santa, per evitare che l'Italia diventi una provincia francese, mentre nella Repubblica di Firenze si instaura il regime teocratico di Savonarola. Carlo VIII, allora, risale rapidamente la penisola, viene sconfitto nella battaglia di Fornovo (6 luglio 1495) e, di conseguenza, stipula la pace di Vercelli. Da un punto di vista territoriale questa guerra non cambia nulla, poiché la situazione torna ad essere la stessa di prima; simbolicamente, però, essa segna un cambiamento epocale: i piccoli stati in cui l'Italia è frammentata rivelano la loro vulnerabilità rispetto alle grandi potenze europee (Francia e Spagna innanzitutto), che iniziano a considerare la penisola una terra di conquista. Storicamente, il declino dell'Italia è riconducibile a diversi fattori: la morte di Lorenzo il Magnifico (8 aprile 1492), che era stato il più abile politico italiano, capace di mantenere un clima di pacificazione generale tra i vari staterelli; la scoperta dell'America (12 ottobre 1492), che toglierà al Mar Mediterraneo la sua secolare centralità commerciale e sposterà l'asse dei traffici economici nell'Oceano Atlantico; il tramonto della concezione della guerra all'italiana (senza stragi e cavalleresca, che valorizza il valore individuale), soppiantata dal predominio delle armi da fuoco. Socialmente e culturalmente, questi drastici cambiamenti e la prima guerra d'Italia rappresentano un trauma per gli Italiani, come è testimoniato da due imponenti opere letterarie del periodo: *Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Il poema di Boiardo si conclude bruscamente, con un riferimento alla prima guerra d'Italia:

Mentre che io canto, o Iddio redentore,
 Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco
 Per questi Galli, che con gran valore
 Vengon per disertar non so che loco;
 Però vi lascio in questo vano amore
 De Fiordespina ardente a poco a poco;
 Un'altra fiata, se mi fia concesso,
 Raccontarvi il tutto per espresso (libro III, canto 8, strofa 26).¹²⁹

Nel canto 34 dell'*Orlando furioso* si legge:

Oh fameliche, inique e fiere Arpie,
 Ch'all'accecata Italia e d'error piena,
 Per punir forse antique colpe rie,
 In ogni mensa alto giudicio mena!
 Innocenti fanciulli e madri pie
 Cascan di fame, e veggon ch'una cena
 Di questi mostri rei tutto divora
 Ciò che del viver lor sostegno fora.

Troppo fallò chi le spelonche aperse,
 Che già molt'anni erano state chiuse,
 Onde il fetore e l'ingordigia emerse,
 Ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
 Il bel vivere allora si summerse;
 E la quiete in tal modo s'escluse,
 Ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
 È dopo stata, ed è per star molt'anni (XXXIV, 1-2).¹³⁰

¹²⁹ MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, Bologna, Romagnoli, 1906.

¹³⁰ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 241.

Le stragi e le rapine, la povertà e la fame, la fine del «bel vivere» e la perdita della «quiete» sono i tratti distintivi della nuova epoca, iniziata con la prima guerra d'Italia e proseguita con la perdita d'indipendenza dei piccoli stati italiani, invasi dagli eserciti stranieri. Cammarano, assiduo lettore, amante dei classici e appassionato di poesia, molto probabilmente conosce queste opere ed è consapevole del valore simbolico dell'anno 1495. Non mette in risalto le varie fasi del conflitto, ma le sintetizza in un avvertimento iniziale, poi le rispetta nel corso del libretto, ma enfatizzando il desiderio di libertà e il grido di lotta contro gli stranieri. Già dalla seconda scena, ne dà testimonianza Gianni: «Or di suddito fedele / Tutti son gli affetti miei» (I, 2). E alle sue parole segue il solenne giuramento dei compagni:

TUTTI

L'alto segreto ne taccia in petto
Come nel petto d'un uomo esangue;
E quando sorga il giorno, eletto
A prezzo ancora del nostro sangue,
Giuriam qui tutti, ne' dritti aviti
Riporre il Prencipe che il ciel ne diè.
Morte ai nemici tanto abborriti!
Gloria, trionfo al nostro Re!

GIANNI

Stranier, che tardi?... Involati,
Riedi alle nebbie, al gelo...
Non son per te quest'aure
Che benedisse il cielo...
È sacra questa polvere
Non dei calcarla più!

ALBERTO e CORO

Signor, la giusta causa
Difendi, e veglia tu (I, 2).

«Le nebbie e il gelo» sono una metonimia per indicare il Nord, ovvero la Francia, in contrapposizione con il clima temperato meridionale, caratterizzato dalle dolci «aure». L'appello allo «Stranier» affinché vada via dall'Italia e l'invocazione al «Signore» affinché difenda «la giusta causa» dell'indipendenza sono, tuttavia, messaggi del tutto chiari e comprensibili, nonché in linea con il neoguelfismo ottocentesco più volte riscontrato nei libretti di Cammarano. In seguito compaiono ulteriori riprese degli stessi temi:

GIANNI

Perfidi,

V'è un nume in ciel!... sì v'è!
Ulta fia questa oppressa contrada,
Fiera torma di atroci soldati.
De' fratelli, e de' padri oltraggiati
La vendetta già piomba su te! [...]

ALBERTO e CAVALIERI

Mostrerà, baldanzosi, la spada
Il valore degl'itali petti!...
Ei loquace non ferve nei detti,
Ma coll'opre favella di sé! [...]

DAME

O signor, l'invincibil tua spada
Colga, sperda i crudeli invasori...
E si cinga di nuovi splendori
Il destino del Regno, e del Re (II, 9).

Infine, «Odesi verso il lido allegro canto popolare» ed è il coro che esulta perché «È fuggito l'audace stranier!»:

ARMANDO
Tutto è festa, letizia, piacer!...
È fuggito l'audace stranier!
Ognun gridi, e ripeta con me:
Viva il re! Viva il re! viva il re!
Or quest'aure, sorriso d'amor,
Son più liete, più vivide ancor!
Ognun gridi, e ripeta con me:
Viva il re! Viva il re! viva il re! (III, 1).

Se il patriottismo pervade l'opera, altri temi vi si riscontrano già individuati in precedenti libretti di Cammarano: la magia, il forte affetto paterno nei confronti della figlia, un amante incostante che causa l'infelicità e infine la morte della protagonista che, al contrario, lo ama con ardore costante fino al martirio. Stella è la tipica eroina romantica che, per amore, giunge al sacrificio di sé: non solo perdona il seduttore che l'ha abbandonata e ha sposato un'altra, ma addirittura lo salva da una condanna a morte e permette sia a lui che a sua moglie di fuggire per mettersi in salvo. Se la fonte precisa di *Stella di Napoli* non è nota, è ragionevole affermare che un finale simile ricorda il dramma di Victor Hugo *Angelo, tyran de Padoue* (1835), oltre che la successiva versione operistica *Il giuramento* di Rossi-Mercadante (1837). D'altra parte, il volubile Armando dimostra la stessa superficialità affettiva di Bondelmonte nell'omonima opera di Cammarano-Pacini (1845). Gianni è un padre fortemente legato alla figlia, come se ne incontrano tanti nella produzione di Cammarano. Sin dall'inizio, rivela le sue preoccupazioni per i mutati atteggiamenti di Stella:

GIANNI
Son padre!
Se mia figlia... [...]
Qual d'un genio la sembianza
Era un dì ridente e bella,
Mio conforto, e mia speranza
De' miei giorni vera Stella!
Ora un duolo, un duolo arcano
Che celar mi tenta invano,
Ha privato il caro viso
Di quel vergine sorriso!
Nel suo ciglio, il mio sorprende
Una lagrima, talor...
Quella lagrima discende
Nel più vivo del mio cor! (I, 2).

Se questa cavatina caratterizza Gianni come un padre premuroso e attento agli stati d'animo della figlia, la successiva stretta rivela, invece, la sua indole combattiva e patriottica. In seguito, il forte affetto paterno riemerge in varie occasioni, per esempio, quando Gianni si reca da Armando, che è in carcere, e gli offre una possibilità di salvezza a condizione che sposi sua figlia:

GIANNI
Nel dolore
Si consuma la tradita!
ARMANDO
Ahi!...

GIANNI

Già schiusa innanzi ad essa
È la tomba!... già l'ingoja!...

ARMANDO

Ciel, che intendo!... Cessa... ah! cessa...

GIANNI

Deh! la salva... deh! non muoja...
Veggio il pianto sul tuo ciglio!...
Ti commosse un genitor...
Vieni Armando... quale a figlio,
Con le braccia io t'apro il cor.

ARMANDO

Sul tuo cor!... fra le tue braccia!...
Sventurato!... – ah! no... mi scaccia...
Io non posso... Me governa
Altro amor di me più forte...
Ah! fra noi barriera eterna
Innalzò tremenda sorte!

GIANNI

Alma vile!... mostro ingrato!...
Angue sordo alla pietà!...
Ma d'un padre disperato
La vendetta piomberà!
Quante stille di dolore
Io per te versar dovrò,
Tante volte nel tuo core
Un pugnale immergerò! (III, 2).

Nell'insieme, questa scena assomiglia a quella di *Bondelmonte* in cui Amedei, fratello di Beatrice, va a supplicare Bondelmonte perché ritorni dalla ex fidanzata e la salvi dal delirio. In entrambi i casi, i tenaci affetti di padre e di fratello sfidano la realtà, ma rimangono delusi e sfociano nel desiderio di vendetta. Successivamente, il legame fortissimo tra Gianni e Stella riappare e mette in luce una serie di emozioni contrastanti: dall'ira al perdono e alla benedizione in lui, dall'abbattimento, all'invocazione disperata e alla massima riconoscenza in lei:

GIANNI

M'hai trafitto, ingrata, il core!...
Hai te stessa, e me perduto!...
E per chi? Per un nemico
Di tuo padre!... del tuo re!...
Non temer... ti benedico!...
Ti perdona il ciel con me!...

STELLA

Me perdoni... e stringi al petto
In periglio, in duol sì fiero!...
Tardi apprendo che l'affetto
Sol d'un padre è grande, e vero! (II, 9).

Nel finale, Gianni torna ad essere il padre amorevole, disposto a perdonare e a rinunciare a tutto pur di salvare la figlia:

GIANNI

Oh ciel!... Che dici?... Acquetati...
Vedi, placato io sono...
Ogni rancor dimentico...

Sì, figlia mia, perdono...
Ma tu fa core... ah! vivere,
Viver tu dei per me!
STELLA
Vana speranza!... l'ultimo
Amplexo è questo... (III, s.u.)

Infine, il personaggio di Marta assomiglia a quello di Meg, nel *Reggente* di Cammarano-Mercadante (1843): due donne che sfruttano la credulità delle masse, spillando soldi a chi chiede loro di scrutare nel futuro: «Quest'una pur s'inganni / Della credula schiera. / Ecco gli arcani / Simboli ed apparecchi / Dell'arti mie bugiarde [...] Il guiderdon promesso?» (I, 3, 4).

Se si considerano le tante affinità con i precedenti libretti e si pensa alle affermazioni di Cammarano sulla sua libertà creativa, si può supporre che egli abbia ampiamente rielaborato la vicenda di *Angelo, tyran de Padoue* e che non esista un altro testo letterario-teatrale di riferimento per *Stella di Napoli*. Una simile ipotesi corrisponde alla tesi interpretativa di Alexander Weathersson: «The argument of *Stella di Napoli* was based on the very same play that had given birth to Mercadante's only recognised masterpiece, *Il giuramento*».¹³¹ Weathersson ritiene, inoltre, che le esitazioni di librettista e compositore nel decidere se realizzare o no l'opera siano dovute al fatto che la messa in scena al Teatro di San Carlo poteva risultare un affronto a Mercadante, visto che *Stella di Napoli* «was to be played under his nose on the supreme stage in Mercadante's fief of Naples!».¹³² Infine, la diversa ambientazione storico-geografica viene considerata dal critico un mero mascheramento del dramma di Hugo, un depistaggio, «fumo negli occhi»:

Cammarano applied himself to the making of red-herrings; Gaetano Rossi's convoluted text for *Il giuramento* was of great assistance (even repeated hearings do not make Mercadante's opera much more than obscure) he further obfuscated the *ugolian* chronology throwing in a few local landmarks of his own, upstaging Rossi (and Boito). He bent his site to Calabria and a historical paraphrase thus cleverly pulling wool over the eyes of the Mercadantian lobby in the S. Carlo.

But as a result, the motivation of *Stella di Napoli* is thoroughly improbable yet offers an unexpected foretaste of operatic *chiaroscuro* to come: plunged in Aragonese gloom, despairing, sinister, with a violence and unmaning intimations of *Il trovatore* yet to emerge, *Stella di Napoli* would be heavily dependent on gypsies, prophesy, prisons and sacrifice.¹³³

Cammarano è un librettista meticoloso, con una grande esperienza di allestimenti teatrali: se sposta l'ambientazione di un'opera in un'epoca diversa, procede a ragione veduta e con cognizione di causa, evitando di cadere in incongruenze ed evidenziando problematiche sociali significative. Oltretutto, sia con Mercadante che con Pacini collabora e rimane in buoni rapporti per tanti anni, fino alla fine della sua breve esistenza. Storicamente, le truppe di Carlo VIII scendono in Italia nel 1494, ma vengono sconfitte pochi mesi dopo da una lega detta italica o sacra e definita nel libretto «potente lega» (I, 2); nel 1495 i Francesi risalgono la penisola e vengono sconfitti. Se l'intento di Cammarano fosse stato quello di «gettare fumo negli occhi» ai melomani appassionati di Mercadante avrebbe potuto essere più vago e indicare soltanto il secolo, invece scrive precisamente che la vicenda si svolge nell'anno 1495, affida ripetutamente al protagonista parole di incitamento alla lotta e ai cori degli inni di battaglia e dei canti di gioia per la cacciata degli invasori. Nel finale il legittimo re torna sul trono e tutti esultano. Per un'Italia ancora divisa e sottomessa a potenze straniere, tutto ciò appare

¹³¹ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 25 del download 6] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹³² ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 25 del download 6] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹³³ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 26 del download 6] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

più come una consapevole assunzione di responsabilità (in linea con le prese di posizione di Boiardo e Ariosto) che non un opportunistico tentativo di «depistaggio». Quanto alle anticipazioni delle fosche tinte dell'ultimo libretto composto da Cammarano, è vero che alcune tematiche ritornano, ma altrettante erano già apparse in precedenti opere: l'allestimento di un corteo nuziale con i relativi canti d'auguri alla sposa, la protagonista orfana di madre ma amatissima dal padre e quanto esposto sopra. Il libretto di *Stella di Napoli* appare, quindi, estremamente coerente con la produzione complessiva di Cammarano e l'opera debutta con successo: «The journal "La Fama" summed-up its reception at the S. Carlo: "*Se questo non è un trionfo compiuto, non sapremmo a qual successo debbasi dare titolo somigliante*"».¹³⁴

Stella di Napoli received eight performances at the S. Carlo in December 1845 and thirteen more in 1846, so it cannot altogether be rated as a failure, though it was revived only a few times in the following decade. It had the advantage of a first-rate cast, typical of a S. Carlo production of those years: Tadolini as Stella, Buccini as Olimpia, Fraschini as Armando, Coletti as Gianni di Capua; and such S. Carlo stalwarts as Arati, Benedetti and Salvetti in secondary roles.

After the first performance, the critic in «L'omnibus» gave it a long notice, for the most part elaborating the historical background to the plot (perhaps he felt that intending opera-goers were entitled to all the assistance they could get). He commended the poetry as always flowing and worthy of Cammarano, and went on to object to the development of the plot at two points, where the conduct of the individual characters departed from what was proper in art, or in social convention, as would befit historical personages. He concluded: "This impartiality on our part should be clear proof of the high esteem in which we hold the fertile and poetic genius of Sig. Cammarano".¹³⁵

Per quanto riguarda la struttura dell'opera, essa è suddivisa in tre atti, ognuno dei quali ha il titolo: «La zingara», «Il padre», «Amor senza pari». Dal punto di vista poetico, il libretto è raffinato, con versi melodiosi e scorrevoli alla lettura. Prevalentemente si tratta di endecasillabi e settenari, ma alcune strofe sono composte da ottonari, come la cavatina di Gianni «Qual d'un genio la sembianza» e il successivo duetto con Alberto «Deh! ti calma... forse pingi», oppure di doppi quinari, come il coro «L'alto segreto ne taccia in petto» (I, 2). Il linguaggio è impreziosito da termini letterari e strutture sintattiche talora complesse, ma sempre rigorosamente costruite. Frequenti sono i latinismi: «Ulta fia questa oppressa contrada» (II, 11), «angue», «plebe», «arcani portenti», «paventa», «Tacito il loco», «abborrito imene», «le tede accese», «silvestre abituro», «periglio», «guiderdon», «dritti aviti» e molti altri. Compaiono moltissime figure retoriche:

- anafore «Se nol vedrò più mai, / Se ad altra il cor donò» (I, 4), «Ho di pietà... sorpresa / Ho l'alma... sì colpevole» e «Se tu piangi la mia sorte, / Se del nero tradimento» (I, 10), «Non si frappon... del tuo, / Non è il mio sangue indegno...» (II, 4) ed altre ancora;
- metafore («La notte ci avvolse nel denso suo vel» (I, 1), «Angue sordo alla pietà!» «Mio conforto, e mia speranza / De' miei giorni vera Stella!» (I, 2) e tante altre);
- metonimie («Di celeri passi la volta risuona» (I, 1), «Non sorga a tradirci un eco infedel» (I, 1), «Quella lagrima discende / Nel più vivo del mio cor!» (I, 2), «Ogni core, ed ogni brando / Chiede, anela un tanto dì» (I, 2) e altre ancora);
- chiasmi («Vivrò per esso! / Per me vivrà!» (II, 2), «Da un cespò solo, da un solo stel» (II, 7), «Discende, o stolido / Plebe, su te la morte [...] / Su voi la morte vindice / Discende!» (II, 9), «Raggiante di speranza, e di speranza / Palpita» (III, 1).

¹³⁴ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 24 del download 6] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

¹³⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 101.

Anche in questa occasione, Cammarano dimostra di essere un librettista colto e creativo, attento alla realtà del suo tempo e attratto dalla storia passata, che reinterpreta alla luce delle irrisolte problematiche sociali, con sensibilità umana e finezza artistica.

6.7 *Merope* (1847): amore di madre, crudeltà di tiranno

La collaborazione artistica tra Cammarano e Pacini dà vita ad una nuova opera a soggetto classico, *Merope*, che debutta al Teatro di San Carlo il 25 novembre 1847, viene accolta dal pubblico con scarso entusiasmo ed è rapidamente dimenticata. Il libretto, tuttavia, è apprezzato e nel 1871 «it was set again, this time by Zandomenighi, and given in Pesaro».¹³⁶

L'argomento e le tematiche trattate sono certamente vicini alla sensibilità di Cammarano: l'amore materno, la crudeltà di un tiranno, l'audacia di un giovane eroe nell'affrontare le avversità, il tenace affetto paterno (oltretutto per un figlio non naturale, ma preso in carico). Optando per *Merope*, il librettista introduce nel melodramma un'eroina che era stata spesso protagonista di opere letterarie e teatrali. Di conseguenza, ritiene opportuno rivolgere un avvertimento al lettore:

Merope! Dopo le tragedie sovrane (di Maffei, di Voltaire, e di Alfieri) che portano in fronte questo nome, più che ardire, stoltezza sarebbe ritentarne il subbietto: ma le scene lo ridomandavano alla musica, se non alla poesia; e però invitato di cooperare a tal uopo, m'indussi al presente qual siasi lavoro; e posto nella condizione di aggiudicare il pomo alla più bella, trascelsi a mia scorta la Merope dell'Astigiano. Ove per avventura me ne fossi talvolta soverchiamente discostato, spero che m'abbia indulgenza chi ponga mente alle severe leggi del Melodramma, ed alle sue molteplici esigenze, più d'ogni legge inflessibili.

Sebbene Cammarano citi soltanto i tre autori più recenti (Maffei, Voltaire e Alfieri), se ne possono ricordare molti altri:

La leggenda di Merope, figlia di Cipselo re d'Arcadia, vedova di Cresfonte re di Messene, leggenda che ci presenta questa nobile regina sul procinto di uccidere inconsciamente il figlio il quale, per una serie di strane combinazioni, era da lei creduto l'uccisore del medesimo suo figlio, il riconoscimento inaspettato, proprio sul punto in cui già stava per vibrare il colpo omicida, era argomento certamente degno d'esser illustrato da una tragedia.

Euripide quindi se ne impadronì, e su questo argomento compose il suo *Cresfonte*, tragedia che andò perduta. Ce ne pervennero solo brevi frammenti; e assai rincresce, perché Aristotile nell'Arte poetica e Plutarco ce ne fanno cenno come d'un capolavoro.

Tre scrittori narrano quasi nello stesso modo la leggenda di Merope: Apollodoro (*Biblioteca*, II, 8), Pausania (*Descrizione della Grecia*, IV, 3) e Igino (*Favole*, 184), tutti e tre posteriori a Euripide [...]. La leggenda di Merope varcò i confini della Grecia e passò a Roma dove il Teatro latino le fece buon viso; con molti altri argomenti di origine greca fu trattata da Ennio (RIBBECK, *La tragedia romana nel tempo della repubblica*). Ma anche le tragedie di Ennio andarono perdute, e resta assai difficile poter stabilire con certezza se il Cresfonte di Ennio corrisponda veramente al Cresfonte di Euripide.

Maggior fortuna la leggenda di Merope trovò in Italia; anzi la prima tragedia nella storia del nostro Teatro, che proprio si possa chiamar tale, è precisamente una *Merope*: la *Merope* di Scipione Maffei [...]. Prima però che venisse in luce il capolavoro del Maffei, altri autori tragici si erano travagliati sul medesimo argomento [...].

Nel '500, primi a trattare l'argomento della Merope furono il modenese CAVALLERINI, il vicentino Liviera, il parmigiano Torelli.¹³⁷

Gli autori qui citati sono numerosi e distribuiti su epoche diverse: dall'antichità greco-romana al XVI e XVIII secolo. Nella prima metà dell'Ottocento il dibattito sulle varie Meropi prosegue e confluisce nella polemica tra classici e romantici. Per cercare di comprendere l'intrinseca valenza del soggetto

¹³⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 111.

¹³⁷ CAMILLO PARiset, *Introduzione*, in VITTORIO ALFIERI, *Merope*, Milano, Signorelli, 1929, p. 5.

scelto da Cammarano e per rendersi conto della rilevanza storico-letteraria della sua decisione di realizzarne una versione melodrammatica, è utile considerare le principali problematiche emerse, nel corso del tempo, in riferimento ai nuclei fondamentali di *Merope*. Innanzitutto, conviene elencare i principali autori che hanno valorizzato l'opera:

Gli autori più importanti che hanno rielaborato la vicenda di Merope	
V sec. a. C.:	<i>Cresfonte</i> , tragedia di Euripide (perduta);
II sec. a. C.:	<i>Cresfonte</i> , tragedia di Ennio (perduta).
Autori e testi che narrano o citano la leggenda di Merope:	
• IV sec. a. C.:	Aristotele (<i>Poetica</i>);
• I sec. a.C.:	Apollodoro (<i>Biblioteca</i>);
• I sec.:	Plutarco (<i>Dell'uso de' cibi</i>);
• II sec.:	Pausania (<i>Descrizione della Grecia</i>);
• II-III sec.:	Igino (<i>Favole</i>);
• V sec.:	Stobeo (<i>Antologia</i>);
1582:	<i>Telefonte</i> , tragedia di Antonio Cavallerini;
1588:	<i>Cresfonte</i> , tragedia di Giovanni Battista Liviera;
1589:	<i>Merope</i> , tragedia di Pomponio Torelli;
1711:	<i>Merope</i> , libretto di Apostolo Zeno, musica di Francesco Gasparini (inizia la «riforma» dell'opera lirica: rivalutazione del valore letterario e morale del libretto, rispetto al virtuosismo dei cantanti);
1713:	<i>Merope</i> , tragedia in versi sciolti di Scipione Maffei (prima rappresentazione a Modena);
1734:	<i>Merope</i> , dramma serio per musica in tre atti, su libretto di Apostolo Zeno, rivisto da Benedetto Domenico Lalli, e musica di Geminiano Giacomelli (debutto a Venezia);
1741:	<i>Merope</i> , libretto di Apostolo Zeno, musica di Niccolò Jommelli (Venezia);
1744:	<i>Merope</i> , tragedia di Voltaire (con dedica a Maffei);
1782:	<i>Merope</i> , tragedia di Vittorio Alfieri.

Inizialmente, nel titolo compare il nome del marito di Merope, Cresfonte, come se si volesse mettere in risalto l'elemento politico dell'opera: Cresfonte è il legittimo e saggio re di Messene, benvenuto dal popolo, trucidato da Polifonte per insediarsi al potere. Successivamente, il titolo celebra la protagonista, che vive nella speranza che il terzo figlio, da lei messo in salvo e affidato alle cure di Polidoro, ritorni per rendere giustizia al padre e al popolo. Nelle varie versioni cambiano alcuni elementi accessori, ma il nucleo essenziale della vicenda rimane questo, interessante e ricco di per sé, ma particolarmente in sintonia con i temi spesso trattati da Cammarano:

La presenza nella stessa figura di Merope, quale poteva evincersi dalle fonti antiche (oltre ad Igino, Pausania, Plutarco, Stobeo, Apollodoro), di un concorso duplice di caratterizzazioni teatrabili, politiche (il motivo del tirannicidio e della vendetta/giustizia per il recupero della libertà del regno) e sentimentale (il tema degli affetti familiari legato a quello delle nozze esecrande imposte dall'amante-nemico, il tiranno usurpatore), all'interno di un intreccio da *fabula perplexa* dove aristotelicamente un'agnizione di segno positivo conduceva la peripezia a un felice fine (o a un doppio esito di riscatto e di punizione), rendeva la sua tipologia tragica rispondente, più di altre inverosimili, per la sensibilità cristiana, e truci saghe antiche, alle istanze in moto in un teatro moderno sempre più ammantato di nuovi ideali filantropici e di una visione provvidenzialistica e

d'incivilimento sociale che amava riconoscersi in una sorta di lessinghiana teodicea. Ciò spiega anche la singolare fortuna del soggetto meropeo e la considerevole quantità dei suoi arrangiamenti teatrali.¹³⁸

La compresenza dell'elemento politico e di quello sentimentale s'è riscontrata in tanti libretti di Cammarano. Propriamente, però, per quanto riguarda la sfera dei sentimenti, nella vicenda di *Merope* ve n'è uno che prevale su tutti ed è l'affetto materno. Alfieri lo sottolinea nella dedica alla madre, ma esso emerge anche nelle altre versioni. Lo afferma esplicitamente Vincenza Perdichizzi:

Quand le jeune Vittorio Alfieri (1749-1803) décide de devenir poète tragique, il se dédie à l'étude des modèles du canon pour s'appropriier les outils littéraires nécessaires à sa vocation. La tradition italienne manquant d'un corpus théâtral prestigieux, Alfieri, qui à cette époque ne connaît pas le grec, se tourne vers les tragédies de Sénèque. Il les transcrit, traduit et annote entre 1776 et 1778, après avoir lu le fondamental *Théâtre des Grecs* du père Brumoy, qui conditionne sa réception. Si le style « mâle » de Sénèque fournit à Alfieri un contre-modèle aux vers « efféminés » de l'opéra métastasien, sa dramaturgie ne manque pas de l'inspirer. Outre l'*Agamemnon*, ouvertement tiré de la pièce latine homonyme, la *Méropé* présente une héroïne calquée sur l'Andromaque des *Troades*, incarnation la plus aboutie des affres de l'amour maternel. C'est donc à travers la réécriture de ce personnage sénèqueen qu'Alfieri défie les deux *Méropé* de Maffei et de Voltaire, les rivaux contemporains auxquels il se mesure dans l'arène tragique.¹³⁹

I nuclei tematici fondamentali della *fabula* di Merope sono, politicamente, la condanna della tirannide e la difesa del giusto governo; per quanto riguarda l'aspetto sentimentale, invece, prioritaria su tutto è la forza dell'amore materno, poiché ciò che tiene in vita la protagonista è la speranza di rivedere il figlio e soltanto in quanto madre ella accetta di continuare a vivere. Entrambi i temi sono coerenti sia con la produzione alfieriana sia con i libretti di Cammarano. Vincenza Perdichizzi riconduce questo tratto di assolutizzante identità materna all'influsso di Seneca su Alfieri, ma lo si ritrova altrettanto accentuato nel libretto d'opera, dalla prima scena fino al finale:

Un des éléments de sa Méropé dérivés des Troyennes est la présence sur scène, dès le début de la pièce, du tombeau de Cresphonte, où l'héroïne a l'habitude de se rendre pour pleurer son mari et ses enfants assassinés (I, 1, v. 23-25 et III, 2, v. 42-44).

Telle Andromaque, Méropé déclare se maintenir en vie, au lieu de suivre son époux dans la mort, pour l'enfant qui lui reste (I, 1, v. 25-27) : «Si je ne t'ai pas suivi dans la mort, / hélas, pardonne-moi, mon époux : c'est pour notre fils commun / que j'ai vécu jusqu'ici» (Se non ti sieguo, / Deh ! perdona, o consorte : al comun figlio / Vissi finor, vers à rapprocher des vers 418-420 des *Troyennes* de Sénèque : coniugem sequeretur meum / nisi hic teneret : hic meos animos domat / morique prohibet).¹⁴⁰

La didascalia che apre il libretto ribadisce: «Interno della tomba dei Cresfonti. Merope genuflessa, ed abbracciando l'urna che serra le ceneri del suo consorte: le sue donne, fra le quali è Ismene, gemono a lei d'intorno». Oltre a questi due nuclei fondamentali, ne vanno segnalati altri due: l'assenza dell'elemento passionale in senso stretto e la rilevanza dell'aspetto morale. Quanto al primo, l'amore di Merope per il defunto marito perdura nell'intimo di lei come rimpianto, ma non dà avvio ad alcuna dinamica passionale; oltre a ciò, Polifonte non appare mai innamorato di Merope poiché è del tutto proteso verso il potere. Nella tragedia alfieriana, quando lui le chiede di sposarlo, lei risponde: «Padre non fosti mai: tutto tiranno / Tu sei; né vedi altro che regno. I figli, / E il mio consorte oltre ogni trono amai;... / E abborro te» (I, 2). Nel libretto, quando Merope s'appressa all'altare si sente vittima sacrificale, non sposa:

¹³⁸ ELISABETTA SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), *«Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano, Mimesis, 2015, p. 17.

¹³⁹ VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri, Sénèque le tragique et le défi de Méropé*, «Anabases», n.33, 2021, p. 115.

¹⁴⁰ VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri, Sénèque le tragique et le défi de Méropé*, p. 127.

– Ombra perdonami del gran consorte,
Se all’empie vengo nozze di morte...
Io salvo il figlio... madre son io!
Egli è tuo sangue, e sangue mio!
Non come sposa qui strascinata
Son come vittima dell’are a piè...
Al par di vittima cader svenata
Oh quanto meglio saria per me! (III, 5).

Oltretutto, l’assenza dell’elemento passionale è evidenziata anche da Cammarano in una lettera a Verdi del 1848: «né io potevo stabilire in massima che l’amore è indispensabile al Melodramma, io che ho dato alla scena lirica il *Belisario*, l’*Assedio di Calais* e la *Merope*». ¹⁴¹

Il carattere morale della vicenda emerge dalla presenza di tanti personaggi positivi: Merope, Polidoro, Egisto e persino il popolo. Essi, dopo aver affrontato con coraggio e speranza tante sofferenze, alla fine risultano vincitori sull’usurpatore e reinstaurano il legittimo sovrano. Entrambi questi aspetti vengono sottolineati da Apostolo Zeno in un’interessante lettera inviata al Marchese Giuseppe Gravisi il 3 novembre 1730. Prendendo spunto dal «libro della Perfetta Poesia del Sig. Muratori», ¹⁴² Zeno s’impegna a «proporre il rimedio per la lodevol riforma» ¹⁴³ dei drammi musicali, a partire dalla moralizzazione degli affetti:

Vero è, che su le scene moderne di qualunque ordine e condizione, regna di soverchio una passione effeminata, cioè l’amore, senza cui sembra che non si possa compor favola rappresentativa plausibile: in che sono anch’io di parere che si pecchi molto, e che vi si dovrebbe metter compenso [...]. La sola *Merope* del Marchese Maffei ho veduta a’ miei giorni far questo miracolo, piacere a tutti senza mescolamento di amori. Anche la mia *Merope*, che è stata prima dell’altra, non ha altro amore che di passaggio, e come per episodio: e pure è piaciuta estremamente, come pure l’*Ifigenia*, e qualche altro de’ miei drammi, ove gli affetti effeminati non sono quelli che muovono, ma bensì i forti e i nobili. ¹⁴⁴

Nell’ambito della critica letteraria, Elisabetta Selmi ritorna su tale questione, affermando:

La galleria degli esperimenti condotti sulla fabula di Merope che, dalla preistoria cinquecentesca, nei tre esemplari del modenese Antonio Cavallerino, il *Telefonte*, del 1582, del vicentino Giambattista Liviera, il *Cresfonte*, del 1588, del parmense Pomponio Torelli, la *Merope*, del 1589, [...] si prolunga nei secoli, passando attraverso le coeve versioni, musicale di Apostolo Zeno e tragico-morata di Maffei, per giungere a quel ricapitolativo capolavoro dell’Alfieri, il quale, a fine Settecento, ormai iscrive, con uno sguardo retrospettivo e in una mirata “gara tecnica”, non solo la tradizione italiana delle *Meropi*, ma anche quella francese che da Gabriel Gilbert e Jean de La Chapelle a François-Joseph de Lagrange ha il suo più illustre epilogo nel Voltaire critico del Marchese veronese, se riconsiderata nel suo insieme, lungo l’asse degli sviluppi teatrali e dell’ideologie del tragico che promossero il formarsi di una modernità scenica, ripensata classicisticamente a partire dall’antico, è galleria che misura, forse meglio di altre, lo scandirsi delle tappe più dirimenti, teoriche e pratiche, nella ricreazione non archeologica di un’idea di tragedia insieme *ethiké* e *pathetiké*. Quanto a dire di sommovimento del *pathos*, rispetto all’emergere di nuove istanze emozionali e psicologiche che modificarono profondamente e dall’interno il congegno di funzionamento, il teorema degli affetti tragici aristotelici, o di “dipintura del carattere”. ¹⁴⁵

¹⁴¹ Lettera n. 26 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 20 aprile 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani 2021, p. 28.

¹⁴² Lettera n. 756 di Apostolo Zeno al Marchese Giuseppe Gravisi del 3 novembre 1730, in APOSTOLO ZENO, *Lettere*, Venezia, Sansoni, 1785, vol. IV, p. 276.

¹⁴³ Lettera n. 756 di Zeno a Giuseppe Gravisi del 3 novembre 1730, in APOSTOLO ZENO, *Lettere*, vol. IV, p. 278.

¹⁴⁴ Lettera n. 756 di Zeno a Giuseppe Gravisi del 3 novembre 1730, in APOSTOLO ZENO, *Lettere*, vol. IV, p. 279.

¹⁴⁵ ELISABETTA SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, p. 16.

È opportuno ricordare che sin dal primo libretto, *Belisario*, Cammarano aveva optato per una vicenda di forte rilevanza morale e sociale, epurata dagli «affetti effemminati»: Belisario è un eroe di grande saggezza e umanità, Irene è la figlia devota e premurosa che lo assiste nell'esilio, Alamiro-Alessi è il figlio coraggioso ed affezionato che rende nuovamente evidente a tutti il valore del generale ingiustamente condannato, soltanto la moglie Antonina ha i tratti dell'antagonista traditrice. Inoltre, nel 1838, quando Nourrit e Donizetti propongono al librettista di realizzare *Poliuto*, egli accetta, condividendo l'intento di dare all'opera italiana una maggiore profondità morale. Se questi tre elementi (sentimentale, politico e morale) sono intrinseci alla vicenda di Merope, storicamente, si riscontra un grande successo della tragedia (sia nella versione letteraria che teatrale e musicale) nel diciottesimo secolo, in particolare con la versione di Maffei e con le successive rielaborazioni di Voltaire e Alfieri. La diffusione di tali opere e il dibattito culturale che ne deriva superano i confini nazionali e attraversano l'Europa, dando vita ad una «polemica vivacissima, internazionale e condotta da calibri di prim'ordine della cultura europea (Voltaire e Lessing, per fare solo due nomi)»:¹⁴⁶

Il grande successo che arrise fin dalle sue prime rappresentazioni alla *Merope* di Scipione Maffei fu seguito quasi immediatamente da un'enorme fortuna editoriale la quale assunse fin da subito una significativa dimensione continentale. Anche solo considerando il suo primo anno di vita come testo a stampa, vale a dire durante il solo 1714, le edizioni di tale testo furono ben quattro e [...] nei sedici anni successivi se ne poterono contare circa trenta in Italia, a Vienna, Parigi e Londra, con relative traduzioni e rimaneggiamenti come quello, ben noto e assai discusso, da parte di Voltaire.¹⁴⁷

Inoltre, a conferma della vasta diffusione della tragedia, nel 1787 vengono pubblicate in un unico volume le tre versioni (di Maffei, Voltaire e Alfieri): «Le défi qu'Alfieri avait lancé avec sa *Méropé*, rivalisant avec les deux autres versions du XVIII^e siècle, n'est pas passé inaperçu auprès de ses contemporains : en 1787, ces trois pièces furent rassemblées dans un volume unique par l'éditeur vénitien Graziosi intitulé *Le tre Meropi moderne*. Le poète possédait un exemplaire de ce recueil qui encourageait la comparaison de sa tragédie avec ses modèles directs».¹⁴⁸

La situazione cambia, progressivamente, nella prima metà dell'Ottocento. «Ancora nel primo Ottocento la notorietà internazionale della *Merope* era ben alta, se di essa si legge con vario spicco in cruciali volumi».¹⁴⁹ Nel 1807 Madame de Staël, in *Corinne, ou l'Italie*, elogia la tragedia di Maffei per la «grande simplicité d'action» unita a «une poésie brillante, revêtue des images les plus heureuses».¹⁵⁰ Nel 1813 Sismondi, in *De la littérature du Midi de l'Europe* «non prende parte alla gara tra Maffei e Voltaire, su cui finora si è sempre insistito, anzi con malizia ci prospetta pure un subordinato Voltaire, come sperimentante traduttore del Maffei».¹⁵¹ Nelle prime pagine dello *Zibaldone*, non datate ma scritte probabilmente nel 1817, Leopardi annota: «Nel principio del settecento ripigliammo non le forze, ma solo il buon gusto e l'amore degli studi classici, e la prima metà di questo secolo somiglia però al quattrocento, nè si fa molto conto di quest'epoca di risorgimento perché non produsse (come il 400) nessun lavoro d'arte fuorché la *Merope*».¹⁵² Nel 1817 viene pubblicato in Italia il *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm von Schlegel, nella

¹⁴⁶ TOBIA ZANON, *Stile e metro della "Merope" di Scipione Maffei*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura» La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), p. 17.

¹⁴⁷ PAOLO SCOTTON, *La poetica della "Merope" nella drammaturgia amburghese di Lessing. Pubblico e catarsi*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura» La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), p. 149.

¹⁴⁸ VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri, Sénèque le tragique et le défi de Mérope*, p. 128.

¹⁴⁹ STEFANO VERDINO, «Merope» nell'Ottocento, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura» La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), p. 75.

¹⁵⁰ MADAME DE STAËL, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1807, I, p. 260.

¹⁵¹ STEFANO VERDINO, «Merope» nell'Ottocento, p. 77.

¹⁵² GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, p. 6.

traduzione di Giovanni Gherardini. Quest'opera, che corrisponde alle lezioni tenute da Schlegel a Vienna nel 1809, era apparsa ad Heidelberg in questo stesso anno con il titolo *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literature* ed era rapidamente diventata un punto di riferimento teorico per i vari movimenti romantici europei. Anche Schlegel si sofferma sulla *Merope* di Maffei, confrontandola con quella di Voltaire, condivide il parere «illuminato» ed «imparziale» di Lessing sulla «semplicità» della tragedia maffeiana, poi passa ad esaminare le personalità artistiche di Vittorio Alfieri, Metastasio e Apostolo Zeno, concludendo che in tali autori vi è «una totale mancanza di spirito romantico».¹⁵³ Giustamente, Stefano Verdino osserva:

La presenza in campo di Schlegel e Sismondi ci ricorda che siamo sull'avvio della polemica classico romantica, dove anche la povera *Merope* fu uno scudo, di parte classicista ovviamente, e si può dire che concluse su quella barricata la sua piena stagione vitale. Non è senza significato infatti che dopo il 1830 (che sempre più mi sembra una data discriminante per letteratura e società italiana) crollino le nuove stampe della tragedia maffeiana, così come si andavano estinguendo le sue messe in scena, ad onta di alcune prime donne anzianotte dedite alla causa come Anna Fiorilli Pellandi e Carolina Cavalletti. [...] Con la vittoria romantica il declino della fama della *Merope* di Maffei è segnato.¹⁵⁴

Rispetto ai gusti del pubblico, non è in declino soltanto la tragedia di Maffei, ma il personaggio stesso di *Merope*. Eppure, pochi anni più tardi, Cammarano tenta di ridarle vita. Probabilmente è consapevole dei rischi che corre e giustifica la sua scelta adducendo il fatto che «le scene lo ridomandavano alla musica, se non alla poesia» e dicendo anche di essere stato «invitato di cooperare a tal uopo». Chi possa averlo sollecitato non si sa: impresario? Amici? Familiari? Quasi sicuramente non è stato Pacini, visto che, nelle sue *Memorie*, tratta *Merope* in modo molto sbrigativo:

Non volendo tralasciare nulla di quanto mi accadde nella mia seconda epoca, fa d'uopo ch'io ritorni all'autunno 1845, nella quale stagione composi per le scene del *San Carlo* la *Stella di Napoli*, opera che pur piacque, e che la Tadolini, la Buccini, Fraschini e Coletti eseguirono alla perfezione. Nel seguente autunno allo stesso teatro diedi la *Merope* con la Barbieri, Fraschini ed il baritono Gionfrida. I libretti di questi due miei lavori uscirono dalla pregevole mente del Cammarano. Nell'accingermi alla composizione della *Merope*, ispirata dalla sublime tragedia del grande Astigiano, degno seguace di Euripide, d'Eschilo e di Sofocle, mi posi in mente di scostarmi affatto (per quanto l'arte italiana dei suoni lo permette, giacché, ripeto ancora una volta, senza melodia non si faranno che degli accordi), di scostarmi, dico, da ogni formola, seguendo l'azione ed esprimendo coi suoni le diverse passioni e i diversi caratteri dei personaggi. A *Merope* destinai il canto appassionato; ad Egisto il canto energico e concitato; a Polifonte il canto represso, dissimulato. Ciò mi occupai di fare, lusingandomi di ottener lode; ma l'effetto non corrispose alle mie speranze, e l'opera non venne più riprodotta. Il solo *rondeau final*, eseguito divinamente dalla celebre Barbieri, destò fanatismo.¹⁵⁵

Il musicista si sofferma qui sui suoi intenti di composizione, di carattere innovativo e sperimentale, oltre che sui risultati complessivamente insoddisfacenti delle rappresentazioni. Weathersson ritiene però che questo drastico giudizio negativo non corrisponda al vero:

As was to be expected Pacini's *Merope* got a mixed reception when it opened on 25 November 1847 but the opera was not in any way whatsoever the *fiasco* he would have us believe. According to his memoirs only the "rondeau final... eseguito divinamente dalla celebre Barbieri" was applauded and the opera "non venne più riprodotta". All of which is complete and utter nonsense. A more accurate account was printed in the «Gazzetta musicale di Milano» which itemised all the plusses and minuses of this operatic blockbuster: Gaetano Fraschini's aria was badly received and discarded after the first night; no one seems to have liked Francesco Gionfrida as Polifonte (who was almost certainly thrown by his "canto represso") but the overwhelming

¹⁵³ AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione e note di Giovanni Gherardini, Milano, Molina, 1844, p.148.

¹⁵⁴ STEFANO VERDINO, «Merope» nell'Ottocento, pp. 78, 86.

¹⁵⁵ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 101.

Marianna Barbieri-Nini had a completely unblemished *furore* with her “*canto appassionato*” from one end of the opera to the other and not just with her *aria finale*.

[...] *Merope* suffers from too much declamation, from too many people standing in the middle of the stage holding forth, but the well-worn plot is not without a certain statuesque *andamento* and Pacini’s score has real dramatic potential. It survived its flawed prima, even gained momentum, was given twelve times before Christmas and ten more times in the new year. Though not a wild success elsewhere it was certainly not “*non più riprodotta*”. Six revivals have been traced, one of them in Rio de Janeiro and another in Malta (in 1866).¹⁵⁶

Chi ha esagerato di più? Pacini nello svilire la sua opera o il critico della «Gazzetta musicale di Milano» nell’enfatizzare il «furore»? Anche su questo è impossibile giungere ad una risposta certa. Oltretutto, qualche riserva sull’imparzialità delle recensioni dell’epoca compare già in alcune lettere di Mercadante: «Secondo il solito, non dubito che Pacini farà furore in Napoli con la *Merope*, ma pure sto in attenzione di tue notizie sull’oggetto».¹⁵⁷ Di nuovo, egli torna sullo stesso tema dopo due settimane: «Il successo di Pacini, mi sembra quello ottenuto nella *Regina di Cipro*, ma egli non si avvilisce e contentandosi dell’approvazione de’ giornalisti continua ad affastellare musica sopra a musica sino che non gli grideranno *basta basta*».¹⁵⁸ Passano alcuni giorni ed egli scrive:

Il tuo veritiero resoconto dell’esito del *Merope* che perfettamente si trova d’accordo con quello del nostro Tomaso ci ha fatto piacere, mentre questi giornali qui di Venezia, gridano vittoria, entusiasmo, capo d’Opera e cose simili, e provano che l’invadenza di quel ciarlatano è stata comunicata per mezzo di denaro, a tutti questi banditori dell’efimera (*sic*) gloria di quest’imbecille vecchio compositore, che roso da smodata brama di gloria, scrive quattro Opere in un anno e distribuisce il guadagno agli adulatori, a giornalisti, a danno dell’arte e del suo vero interesse.¹⁵⁹

Sebbene si tratti di lettere ad amici, il tono è decisamente astioso e il lessico è irriverente. Oltretutto, «quest’imbecille vecchio compositore» è nato il 17 febbraio 1796 e lo scrivente Mercadante il 17 settembre 1795: anagraficamente, quindi, Saverio è ancora più «vecchio» di Giovanni e, in quanto compositore, nel 1847 egli non spicca certo per scelte stilistiche d’avanguardia. Probabilmente, la rivalità professionale ha prevalso sui criteri oggettivi d’analisi. Vero è che negli anni successivi *Merope* non s’impone, né ha grande successo la versione di Zandomenighi, che debutta al Teatro Rossini di Pesaro nel 1871, con lo stesso libretto di Cammarano. Ma, dopo questo ampio excursus, si possono trarre alcune conclusioni:

- Il personaggio della regina di Messene ha una lunga storia letteraria e teatrale. Cammarano cita nella premessa Maffei, Voltaire e Alfieri, dichiarando di aver preso a modello la tragedia di quest’ultimo. Ciò è vero, ma non è tutto. Black precisa che «Cammarano did not rely entirely on Alfieri’s tragedy, and his libretto is far from being a condensation of it. He turned to Maffei, too, for instance for the role and name of Ismene, Merope’s confidant [...]. In most other respects he followed the outlines, and, as far as he was able within the compass of a libretto, the nobility of Alfieri’s work».¹⁶⁰
- Per ulteriori approfondimenti sugli influssi degli autori classici greci e latini (in particolare di Seneca) sulla *Merope* di Alfieri (molti dei quali ricompaiono nel libretto di Cammarano) si

¹⁵⁶ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 6 e 7 del download 7] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

¹⁵⁷ Lettera n. 130 di Mercadante a Tomaso Persico del 16 novembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, Brindisi, Schena, 2014, p. 251.

¹⁵⁸ Lettera n. 131 di Mercadante a Tomaso Persico del 1° dicembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 253.

¹⁵⁹ Lettera n. 132 di Mercadante a Francesco Florimo del 7 dicembre 1847, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 255.

¹⁶⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 109.

rimanda al già citato VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri, Sénèque le tragique et le défi de Merope*, «Anabases», n.33, 2021; per un bilancio critico complessivo, è interessante il contributo di Simona Costa, *Merope*, «Rassegna della Letteratura Italiana», CX, 2003, pp. 564-582.

- Infine, si riportano qui le considerazioni di Walter Binni sulla *Merope* alfieriana poiché, oltre ad avere il pregio della chiarezza espositiva, offrono alcuni termini di confronto per l'analisi del libretto di Cammarano:

La Merope alfieriana venne concepita anzitutto come un alfierizzamento dello schema offerto dal Maffei e sviluppata seguendo le linee e le situazioni fondamentali di quello, ma rafforzandole, drammatizzandole più energicamente, raddensandole in alcuni punti decisivi, coerentemente alla tecnica drammatica alfieriana, con un maggior rilievo dell'azione, con l'abolizione dei personaggi intermediari, con la concentrazione dell'interesse sui soli personaggi necessari allo svolgimento dell'azione, con una caratterizzazione più incisiva dei personaggi, con un più intenso intreccio delle battute e delle scene, con un linguaggio più vibrato ed appassionato, con una significativa rianimazione drammatica delle narrazioni quando queste vengono se pur raramente accettate.¹⁶¹

Leggendo il testo poetico di Cammarano, diversi elementi ricompaiono. A sua volta, egli procede «seguendo le linee e le situazioni fondamentali» della tragedia alfieriana, «raddensandole» come s'addice ad un testo che deve essere cantato e «drammatizzandole più energicamente». Quanto ai personaggi, essi aumentano leggermente nell'opera, ma le esigenze sceniche e canore rendono tale scelta quasi imprescindibile. Nell'ipotesto compaiono Polifonte, Merope, Egisto, Polidoro (oltre a soldati e popolo); nel libretto ci sono gli stessi, con anche Ismene e Ipparco (oltre a «Sacerdoti, Grandi del regno, Duci e soldati, Ancelle di Merope, Popolo»). La loro caratterizzazione è accurata e i protagonisti mantengono i tratti del carattere molto simili ai corrispettivi della tragedia. Il linguaggio ed il lessico sono tendenzialmente classicheggianti e poeticamente efficaci nell'esprimere le forti passioni.

Entrando più nel dettaglio, si può osservare che, come Alfieri non specifica il tempo storico della vicenda, ma ne indica soltanto il luogo («la reggia in Messene»), così Cammarano esplicita soltanto che «l'avvenimento ha luogo in Messene». Strutturalmente, i cinque atti della tragedia (eccessivi in un melodramma), sono ridotti a tre ed hanno ognuno un titolo: «l'ucciso e l'uccisore», «il cinto» e «la bipenne». Inoltre, Alfieri premette al testo una dedica significativa ed affettuosa:

ALLA NOBILE DONNA
La Signora Contessa
MONICA TOURNON ALFIERI

Una mia tragedia, che ha per base l'amore materno, spetta a Lei amatissima madre mia. Ella può giudicar veramente, se io ho saputo dipingere quel sublime patetico affetto, ch'Ella tante volte ha provato; e principalmente in quel fatal giorno, in cui le fu da morte crudelmente involato altro figlio, fratello mio maggiore.¹⁶²

La dedica prosegue ed è piuttosto ampia: di conseguenza ha offerto a diversi critici lo spunto per considerazioni sull'effettivo rapporto tra Vittorio e sua madre.¹⁶³ A prescindere dal carattere più o meno veritiero ed autobiografico delle parole alfieriana, è importante notare che «l'amore materno» è posto alla base della tragedia. Sebbene compaiano diversi temi caratteristici della sua produzione (il desiderio di giustizia e di libertà, il tirannicidio come estrema difesa da un regime dispotico, il

¹⁶¹ WALTER BINNI, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, in *Alfieri. Scritti 1969-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015, p. 100.

¹⁶² VITTORIO ALFIERI, *Merope*, p. 65.

¹⁶³ Cfr. VITTORIO ALFIERI, *Merope*, pp. 66-69.

titanico sforzo di combattere contro le avversità), l'affetto materno risulta essere il perno attorno al quale ruota l'intera vicenda. Successivamente, Alfieri ha scritto: «Merope mi pare esser madre dal primo all'ultimo verso; e madre sempre: e nulla mai altro che madre: ma, madre regina in tragedia, non mamma donnicciuola».¹⁶⁴ Effettivamente, la protagonista della tragedia appare proprio così: è vedova, ma non s'abbandona al rimpianto; è corteggiata da Polifonte, ma non mostra alcun cedimento; è regina benvoluta dal popolo, ma s'astiene dall'incitarlo alla rivolta. Il suo costante pensiero è il figlio sopravvissuto alla strage: è lui la sua unica ragione di vita. Nell'intenso monologo iniziale, è lei stessa a rivelarlo:

MEROPE

Merope, a che pur vivi? Omai più forse
tu non sei madre. — A che tre lustri in pianto
ho in questa reggia di dolor trascorsi?
Suddita a che d'un Polifonte infame,
dove sovr'esso io già regnai? d'un mostro,
che il mio consorte, e due miei figli, (oh vista!)
mi trucidò su gli occhi... Uno men resta,
di sventurate nozze ultimo pegno;
quel ch'io serbava alla vendetta, e al trono;
sola speranza mia; sola cagione
del mio vivere... O figlio, a che mi valse
l'averti a stento dal crudel macello
sottratto io stessa?... Ahi giovinetto incauto!...
Ecco or ben l'anno, che il segreto asilo
ch'ei certo aveva a Polidoro appresso,
abbandonò... Quell'infelice vecchio,
che quasi padre gli è, d'Elide muove
già da sei lune, e tutta Grecia scorre
di lui cercando: e più di lui non odo,
né del figliuolo: oh dubbio orrendo!... Io deggio,
per più martire, in me tener racchiusa
sì fera doglia... Uno, in Messene intera,
non ho che meco pianga: in su la tomba
del mio Cresfonte ritornar pur sempre
a lagrimar degg'io... Se non ti sieguo,
deh! perdona, o consorte: al comun figlio
vissi finor; s'ei più non è... Ma, viene...
Chi?... Polifonte! Sfuggasi (I, 1).¹⁶⁵

Il critico letterario Emilio Bertana ha affermato: «l'atto primo comincia con un appassionato soliloquio, rotto e breve, di Merope»¹⁶⁶ e, in effetti, si tratta di un inizio di forte impatto emotivo, poiché la protagonista esprime, sempre con grande dignità, la sua profonda solitudine e l'amarezza del vivere. Contemporaneamente, ella ripercorre i momenti cruciali del suo passato e il lettore/spettatore viene così non solo informato, ma anche emotivamente coinvolto nella vicenda. Cammarano, che intende rispettare le «inflexibili» e «severe leggi del Melodramma», non può riproporre la stessa scena, ma abilmente ne ricrea la mesta ed appassionata atmosfera. All'apertura del sipario, tradizionalmente, protagonista è il coro. Di conseguenza, egli costruisce una scena che,

¹⁶⁴ VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie*, Volume III, Bari, Laterza, 1947, p. 368.

¹⁶⁵ VITTORIO ALFIERI, *Merope*, p. 72.

¹⁶⁶ EMILIO BERTANA, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Torino, Loescher, 1902, p. 413.

visivamente, è incentrata sulla protagonista (che è inginocchiata sulla tomba del marito defunto), ma vocalmente, sono le ancelle a compiangere e, quindi, a presentare agli spettatori il personaggio:

Interno della tomba dei Cresfonti.

Merope genuflessa, ed abbracciando l'urna che serra le ceneri del suo consorte: le sue donne, fra le quali è Ismene, gemono a lei d'intorno.

ISMENE e CORO

Tacita, immota sul cener sacro

Ahi! la diresti un simulacro,

Se non che viva la mostra il pianto

Che il ciglio intanto = le sparge in sen!

Eppur, le lagrime al suo tormento

Sfogo non sono, sono alimento!

È quel dolore, dolor mortale!

Tempo non vale = a porvi un fren! (I, 1).

Le due quartine sono composte da doppi quinari parossitoni con entrambi i quarti versi ossitoni; lo schema delle rime è AABC DDEC. La descrizione di Merope appare fortemente statica, persino statuaria; soltanto interiormente ella è scossa da uno straziante dolore. La dimensione neoclassica della tragedia lirica è qui resa scenograficamente con un gruppo che, nell'insieme, ha la delicatezza e la compostezza di un monumento funebre canoviano. Non appena si conclude il coro, Ismene e Merope dialogano tra loro, mentre le ancelle rimaste sullo sfondo mantengono il tocco neoclassico della scena. Il recitativo (strutturato in endecasillabi sciolti, alternati a rari settenari) mette gli spettatori al corrente degli eventi passati (la strage compiuta da Polifonte, i tre lustri trascorsi in angosce e nella speranza di rivedere l'unico figlio sopravvissuto) e, rispetto alla tragedia, anticipa la notizia che Egisto è scomparso dalla casa di Polidoro («Tristo mi giunse / Di Polidoro un foglio! / [...] Dal tetto, / Ove in Elide crebbe, il giovinetto / Disparve!»). La preoccupazione che assilla Merope trova sfogo nella cavatina:

MEROPE

Or io lo veggio, ah! misera!

Sotto mendiche spoglie,

Scacciato fra le ingiurie

Da grandi, altere soglie!

Or chiuso in atro carcere,

Avvinto di ritorte!

In tempestoso pelago

Lottante or con la morte!

Or colto da un sicario,

Che il ferro in lui vibrò!...

Chi non è madre, intendere

Le pene mie non può! (I, 1).

A differenza dell'iniziale soliloquio alfieriano - dominato da stati d'animo d'abbattimento e sconforto, conseguenti alla convinzione che anche l'ultimo figlio sia morto -, qui Merope appare fortemente agitata, persino sconvolta dagli incalzanti dubbi sulla sorte d'Egisto, che immagina in situazioni atroci: mendicante, ingiuriato, incarcerato, naufrago, assassinato. Gli ultimi due versi, però, sono del tutto coerenti con l'idea di Alfieri di una donna che è «madre sempre», «dal primo all'ultimo verso». Poeticamente, le tre quartine di settenari con schema delle rime ABCB DEFE GHIH presentano un linguaggio raffinato, con termini letterari e latinismi («veggio», «mendiche spoglie», «atro», «ritorte», «pelago»). L'affanno interiore è reso con frasi brevi e spesso terminanti col punto esclamativo (se ne contano ben sei in dodici versi); la sintassi è prevalentemente paratattica e procede

per accostamenti di immagini a ritmo incalzante, senza un percorso logico strutturato, con un effetto di squarci improvvisi in successione. L'uso ripetuto dell'avverbio di tempo «or», posto all'inizio del primo verso di ogni quartina (ed anche a metà verso, per una volta) è un'anafora funzionale alla costruzione di un'accumulazione. «Il ferro in lui vibrò» è una metonimia. Tante figure retoriche intensificano l'efficacia del linguaggio e l'espressività della scena.

Alla cavatina segue un «rimbombo di fragorosa musica» che annuncia i festeggiamenti di Polifonte per l'anniversario della conquista del potere e il coro annuncia: «Dell'usurato trono / Quel mostro il dì festeggia». Dopo un breve dialogo tra Ismene e Merope nel tempo di mezzo, la protagonista intona una cabaletta, «prorompendo» con parole audaci e pressoché blasfeme:

MEROPE

Ah! le divine folgori
Eterni Dei che fanno?
Punito ancor non ànno,
Percosso il reo non fu?
Se tollerar quell'empio
In trono ancor potete,
Falsi, bugiardi siete,
E Dei non siete più! (I, 1).

Il tono veemente dell'accusa agli dei è funzionale alla presentazione del carattere appassionato di Merope: l'apparente blasfemia verrà completamente smentita in seguito, quando ella scoprirà di avere accanto a sé il figlio e allora, devotamente, ringrazierà i Numi:

MEROPE

È sogno, incanto, delirio il mio.
Delirio, incanto, sogno d'un nume! –
Vivi!... t'abbraccio!... Di lunghi affanni
È questo amplesso piena mercè!...
Numi, e chiamarvi osai tiranni!...
Tropo clementi foste con me! (II, 9).

Nella seconda scena compare Polifonte e, anch'egli, conserva i tratti delineati da Alfieri: «Polifonte è tiranno sagace, destro, e prudente...».¹⁶⁷ Essendo un usurpatore, teme costantemente di essere detronizzato, quindi sta sempre all'erta ed è machiavellicamente calcolatore:

POLIFONTE

Altrui rapito, ah! quanto costa un soglio!
– Usurato il regio serto
È pur troppo enorme peso!
Il mio cor tremante, incerto
Dal sospetto è ognor compreso!
Al mio sguardo sembra pieno
Ogni nappo di veleno!...
Ogni ferro che lampeggia
Par che uccidere mi deggia!...
Spettri orribili mi stanno
Sanguinosi a fronte ognor!... –
La mia vita è lungo affanno
È un abisso di terror! (II, 1).

¹⁶⁷ VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 368.

Dissimuliam... Propizio
Il surto inganno parmi...
Meglio così giovarmi
Forse, o destin, vuoi tu (II, 3).

Il comportamento manipolatore e impietoso di Polifonte nel corso dell'intera vicenda rende il personaggio invisibile ai lettori/spettatori, che nel finale simpatizzano per il coraggioso ed onesto Egisto, esecutore del tirannicidio. Anche questo giovane conserva nel libretto lo stesso carattere eroico che ha nella tragedia. Scrive Alfieri: «Egisto viene a conoscer sé stesso, senza punto uscir di sé stesso».¹⁶⁸ Binni afferma che egli, nella tragedia alfieriana, appare «impulsivo, eroico, mosso da una giovanile ansia di avventura e di affermazione personale e pure tormentato dal rimorso per il delitto che ha dovuto commettere nel suo ingresso a Messene»¹⁶⁹ e tutto questo mette in risalto la sua individualità: «C'è in Egisto quasi il ricordo di Oreste nella tragedia omonima, come in Merope ritornano tracce di Ottavia e di Antigone, in Polidoro di Pilade, in Polifonte di vari tiranni».¹⁷⁰ Nel libretto di Cammarano, Egisto entra in scena nella quinta scena del primo atto, quando i soldati lo consegnano a Polifonte come responsabile di assassinio. In realtà, la sua figura aleggia costantemente nell'opera, poiché per tutti e in modo diverso egli è un riferimento fondamentale. Per Merope costituisce la speranza di vita e di riscatto, per Polifonte rappresenta il temuto rivale che, se sopravvissuto all'antica strage, può sottrargli il potere. Per Polidoro costituisce il figlio amato per il quale non esita a rischiare la vita, ma anche il legittimo erede al trono: «E se ancora di vittime tante / Sazio il fato crudele non è, / Ch'ei percota il mio capo tremante, / Pur che viva il mio figlio, il mio re» (II, 3). Come nella tragedia, anche nel libretto Egisto è mosso da alti valori, da spirito eroico e di sacrificio; inoltre, ripetutamente Cammarano gli attribuisce presentimenti della sua nobile origine, in un'ottica di trasmissione familiare di indelebili tratti della personalità (i forti legami di sangue tipici di molti suoi libretti): tra lui e Merope s'instaura sin dal primo incontro una profonda sintonia, la tomba paterna lo attrae ancor prima di sapere che proprio il suo padre naturale vi è sepolto. Lo sottolinea Polidoro:

POLIDORO
Quantunque ignaro
Della stirpe divina,
Quel generoso mal soffriva l'inerte
Sua vita, e lo spronava
Fervida brama di veder le greche
Città... Brama fatal! (II, 4).

Lo rivela lui stesso più volte:

EGISTO
(Che fia?... Perchè m'appella un regal cenno
Qui nel cor della notte?
E che loco è mai questo?... (Inoltrandosi.)
I sacri avelli
Degli Eraclidi! – Ah! giace
Ivi Cresfonte, quel buon re, cui trasse,
Co' pargoletti figli, a miserando
Acerbo fine usurpator nefando!
Sembra che il Ciel sospingami
A questi marmi accanto!

¹⁶⁸ VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 368.

¹⁶⁹ WALTER BINNI, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, in *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 100.

¹⁷⁰ WALTER BINNI, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, p. 100. n. 4.

Più forte il cor mi palpita!...
Mi sta sul ciglio il pianto!...
Un misto io provo, un fremito
D'orrore e di pietà! –
V'adoro auguste ceneri
D'un re tradito, inulto.
Innanzi a voi mi domina
Tale un potere occulto,
Che tutta m'empie l'anima,
Di sé maggior la fa!) (II, 6)

Che val di ceppi
Queste mani gravar, se a' colpi loro
Offro spontaneo il petto? Ah! solo imploro
Grazia di brevi accenti. –
È giusta l'ira tua, giusto lo scempio
Che vuoi di me, di me che sparsi un sangue
Ch'era parte del tuo. Perché nol seppi
Anzi l'orrido scontro? In me rivolto
Avrei lo stil, pria che vibrarlo in esso...
Lo giuro ai numi, a te. –
(Sorgendo, e presentando il petto ai soldati.)
Ferite adesso (II, 8).

Qual da lungo, profondo
Letargo esser destato
Ad un punto mi sembra! – Or quell'arcana
Brama di gloria intendo!... e l'alte, ignote
Voci del cor!... Nepote (Sorgendo.)
D'Ercole io son! son figlio
Di Cresfonte!... (III, 1)

Confrontando l'ultimo atto della tragedia con quello del libretto, s'avverte una maggiore insistenza da parte d'Alfieri sul generale sentimento di paura del tiranno che domina gli animi di Merope, di Polidoro e dei Messeni: opponendosi ad un simile oppressore, Egisto appare quindi ancora più audace del corrispettivo personaggio di Cammarano:

POLIDORO
O figlio, affrena
il tuo furor...
[...] Ogni uomo,
vedi, qui muto è dal terrore.
EGISTO

Il vostro
Tacer, Messenij, alto stupore acchiude
Di mia troppa dolcezza. Appien convinti
Havvi il mio dir, ben veggo: anzi, non saggio
Parvi il mio oprare, or che a costoro affido
Me stesso tutto.

MEROPE
[...] Odi tu dunque, o figlio,
Gli ultimi miei consigli. Al vincitore
Piega tu omai la invan superba fronte:
Fuor che a servir, nulla insegnarti io posso.
Soltanto omai, col prevenir sue voglie,
Coll'eseguirle tacito, col farti

Umil quanto più puoi, né mai del padre
Pur rammentando il nome; con quest'arti
Forse il suo cor tu svolgerai dal sangue.
Chiusa per sempre la tua madre in tomba
Vedrai tra breve: in mente accogli intanto,
Duri a serbar, questi suoi detti estremi.

EGISTO

Misera madre!... Oh rio dolor!... Ma, trarre
Vogl'io tal vita, a sì gran costo? Ah! vita
Non m'è il servir. Tu vivi, o madre; e lascia
Che degno almen dell'alto padre io pèra (V, 3).

Cammarano rende più sintetica e più patetica la situazione:

POLIDORO

Figlio... – Condoni
Error sì dolce a questo labbro. Salvo
Tu sei. (*Mestamente.*)

EGISTO

Come?... a qual prezzo?

POLIDORO

Necessità fatale,
Amor santo di madre al tristo nodo
Merope astringe...

EGISTO

Oh Dei!...

POLIDORO

Il consentir di lei
Le mie catene infranse: io qui ne vengo
Men che i cenni, le preci
Della madre a parlarti.

EGISTO

Ed ella chiede?...

POLIDORO

Che l'ire generose
Spegni, o nascondi almen, che seco all'ara
Traggi, che al reo destin pieghi la fronte...

EGISTO

Oh! basta... Il reo destino è Polifonte!
Perchè mi salvasti allor che mio padre,
Allor che i fratelli cadean trucidati?
Veder sugli altari m'è forza la madre
Formar con l'iniquo legami esecrati!
Oppresso dall'empia ragion del più forte
D'un vil sarò schiavo!... io nato suo re!
De' miei fu tremenda pur troppo la morte,
Ma fia più tremenda la vita per me! (III, 3).

Infine, quando le guardie e Polidoro lo sollecitano ad unirsi al corteo nuziale, Egisto costringe sé stesso ad incamminarsi, ma rimanendo coerente con i suoi intenti valorosi e audaci:

EGISTO

Ma trema, o perfido usarpatore...
Arma tremenda è il mio furore!...
Madre infelice, ad immolarti
Sull'are inique tu vai per me!...

Ah! no... m'attendi... vengo a salvarti...
O a morir vengo, madre, al tuo piè! (III, 3).

In queste parole si coglie un'anticipazione del grido di Manrico nel finale del *Trovatore*: «Madre infelice corro a salvarti, / O teco almeno corro a morir!» (III, 6). Il libretto per il capolavoro verdiano viene composto tra il 1851 e il 1852, quindi circa cinque anni dopo quello di *Merope*. Il nucleo tematico principale delle due opere rimane lo stesso: l'amore materno, così potente e smisurato da risultare fonte di vita e movente dei gesti più estremi. Ma la trama del *Trovatore* è decisamente complessa e la musica di Verdi è talmente coinvolgente che il trionfo dell'opera risulta altrettanto netto quanto l'oblio dell'altra. La struttura stessa dei due libretti è molto diversa: ampia, articolata, con netti salti temporali in forma di drastiche ellissi, di frequenti analessi e di alcune prolessi appare quella del *Trovatore*; tradizionale, pressoché rispettosa delle tre unità aristoteliche quella di *Merope*. Là compare addirittura un quartetto di protagonisti, circondati da molti altri personaggi; qui soltanto sei cantanti solisti; là un finale amaramente tragico; qui il lieto fine, con il tiranno ucciso all'interno del tempio e il coro che racconta quanto è accaduto:

SACERDOTI
(Dall'interno.)
Dal Cielo discendi, vestito di Sole
Le chiome divine stillanti d'ambrosia,
Imene...
(Ad un tratto cessa il cantico, e quelli ch'eran più vicini alla soglia del tempio esclamano.)
Oh Dei!...
GLI ALTRI
Che avvenne?
I PRIMI
Il prence, la bipenne
Sacerdotal vibrò di Polifonte
Sul capo!
GLI ALTRI
Ardir sublime!...
I PRIMI
Cadde l'usurpator!... Cresfonte viva! (III, 6).

Rispettoso della tradizione, Cammarano non mostra al pubblico l'uccisione del tiranno, ma assegna a una parte del coro il compito di raccontare ciò che è successo all'interno del tempio: il testo è preciso, elegante ed essenziale, con un lessico decisamente neoclassico. Il racconto del coro segue immediatamente il canto dei sacerdoti inneggianti alle nozze ed è a sua volta seguito dall'esultazione del popolo per la liberazione dal tiranno. Subito dopo, sono Merope e Polidoro ad incitare il popolo a difendere il legittimo sovrano, poi sono nuovamente le ancelle a rivolgersi alla divinità. Sebbene si tratti di un contesto pagano, la devozione religiosa e la concezione politico-sociale che se ne evince richiamano la visione neo-guelfa più volte riscontrata nei libretti dell'autore:

MEROPE
Messenì, difendetelo... è mio figlio!...
POLIDORO
È il nostro re!...
(Tutti accorrono sull'orme di Egisto.)
MEROPE
Seguirlo,
Ahimè! non posso... i lumi
Un vel mi copre... il piè vacilla...
(Cadendo nelle braccia d'Ismene.)

ISMENE

Oh numi!...

LE ANCELLE (Rimaste con la regina.)

Sommo Tonante, nel rio periglio

Mirane supplici d'innanzi a te.

A questa madre tu serba il figlio,

Alla Messenia tu serba il re.

(Rimbombano giulive grida popolari.)

MEROPE

(Scuotendosi.)

Che fu?...

ISMENE

Ravviva l'anima oppressa...

Ritorna il figlio...

ANCELLE

E vincitor! (III, 7).

Nell'ultima scena, dopo l'uccisione del tiranno, la dimensione affettiva trionfa: l'amore materno trova finalmente la gioia dell'abbraccio tra madre e figlio, Polidoro appare il padre sostitutivo che completa il quadro familiare e tutto il popolo di Messene esprime gratitudine al legittimo sovrano:

EGISTO

Oh madre!...

MEROPE

Oh figlio!... Qui... sul mio cor...

Ti dica questo palpito

Tutto il materno amore...

Tutto l'immenso giubbilo

Ch'io provo, e dir non so...

Sol co' suoi moti esprimerli

Può d'una madre il core...

E il suo linguaggio intendere

D'un figlio il cor sol può.

POLIDORO, ISMENE e CORO

Fede giuriamo al principe,

Che il Ciel per noi salvò.

EGISTO (A Polidoro.)

Ognor tuo figlio, al popolo

Padre, in regnar sarò (III, s.u.).

Alla vigilia del quarantotto è credibile questo modello di sovrano-padre, disposto al sacrificio di sé stesso per il bene del popolo? Sicuramente, da un punto di vista storico, le prospettive sono meno rassicuranti e molto più infide. Anche in questo, *Merope* appare un'opera volta al passato, poco in sintonia con la sensibilità dei contemporanei. Ciò nonostante, il libretto è drammaturgicamente ben congegnato e poeticamente equilibrato, con i personaggi ben delineati, gli interventi corali imponenti, le arie solistiche predisposte secondo gli schemi tradizionali e i tre finali d'atto suggestivi (in particolare il secondo e il terzo, che coinvolgono tutti i personaggi ed anche il popolo e le guardie). Black segnala, in particolare, la quarta scena del terzo atto e la definisce «a fascinating piece of writing»,¹⁷¹ poiché costituisce un interessante esempio di «Cammarano's use of mixed lines»¹⁷² nel quale i doppi senari s'intrecciano con doppi quinari, pur presentando tutti i versi ossitoni in rima:

¹⁷¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 266.

¹⁷² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 266.

SACERDOTI

Dal Cielo discendi, vestito di Sole
Le chiome divine stillanti d'ambrosia,
Imene giocondo, di Venere prole,
Fratello d'Amor,
I cori tu stringi con dolce legame,
Sei luce di gioja, del mondo sei l'anima,
Per te degli amanti son paghe le brame,
È santo l'ardor.

SOLDATI

Ognun pieghi al re la fronte,
Plauda ognuno a Polifonte:
Di sua vita un astro è duce
Ch'or diffonde nuova luce.
Lui fe grande il braccio invitto,
Non degli avi lo splendor;
Nella spada ei pose il dritto,
Fu suo nume il suo valor.

POLIFONTE

(E fia che stringa la sventurata
Quell'empia mano insanguinata?
Tanta possanza hai nel suo cor
Materno amor!
Ahimè! dividere neppur ci lice
L'affanno, i gemiti dell'infelice...
È il pianto al ciglio vietato ancor...
Ma piange il cor!) (III, 4).

L'abilità poetica e lo «zelo per l'arte» di Cammarano sono confermati anche in questo libretto, sebbene l'opera non abbia soddisfatto le aspettative del pubblico.

6.8 Malvina di Scozia (1851): il ritorno alle origini prima del commiato

Dopo *Merope*, la collaborazione tra Cammarano e Pacini s'interrompe per un triennio. La successiva opera realizzata insieme debutta nello stesso Teatro di San Carlo il 27 dicembre 1851 ed è *Malvina di Scozia*. Non risulta che tra il librettista e il musicista siano sorti dissapori. I motivi principali del prolungato silenzio sono diversi. Il primo è sicuramente storico-politico: il Quarantotto. La prima agitazione europea della cosiddetta Primavera dei popoli si verifica in Sicilia il 12 gennaio, quando esplode un'insurrezione che induce in un primo momento il re a concedere sull'isola la costituzione del 1812. Il 27 gennaio la rivoluzione infuria a Napoli e Ferdinando II promette la Costituzione, che viene promulgata l'11 febbraio. Nello stesso giorno anche Leopoldo II di Toscana la concede, seguito poco dopo da Carlo Alberto di Savoia (Statuto albertino) e da Papa Pio IX (Statuto fondamentale). Tra il 18 e il 22 marzo le Cinque giornate di Milano portano alla temporanea liberazione dal dominio austriaco della capitale del Regno lombardo-veneto. Il 10 luglio il Parlamento siciliano approva lo Statuto fondamentale del Regno di Sicilia e si dichiara indipendente, ma tale Statuto rimane in vigore meno di un anno, perché il 28 febbraio 1849 Ferdinando II riconquista l'isola ed impone il potere monarchico. A Napoli la repressione delle libertà costituzionali causa una serie di moti da maggio a settembre 1848.

Per l'intero anno 1848 in nessun teatro della penisola compaiono nuove opere con il libretto di Cammarano. Egli non partecipa attivamente alle rivolte, ma nemmeno lavora per produzioni immediate. Le questioni politiche lo distolgono dalla dimensione creativa, come dichiara lui stesso a

Verdi in una lettera: «in quest'era di politici sconvolgimenti, di ansie, e di speranze i pensieri cittadini presero in me il di sopra ai pensieri artistici; ma io sono italiano, e non ne avrò rimprovero da un italiano». ¹⁷³

Similmente, nelle *Memorie artistiche* Pacini scrive:

L'anno 1848 fu epoca memoranda! Io ero di già a Venezia intento alla mia nuova composizione, intitolata: *Allan Cameron*, quand'ebbero luogo le famose cinque giornate di Milano. Il popolo veneziano era nella più grande agitazione fra la speranza ed il timore [...]. Gli avvenimenti del 1848 mi fecero tacere fino al carnevale del 1850, in che fui di bel nuovo a Venezia a porre in scena la *Medea* [...]. Nel carnevale 1851 i regi teatri di Napoli furono condotti per conto del Governo, amministrati dal pregevole quanto probbo signor Consigliere cavalier Colombo. Io composi la *Malvina di Scozia*. ¹⁷⁴

Passato il Quarantotto, la quotidianità ritorna, ma in un contesto politico-sociale di non risolte tensioni. Nel 1849 vengono rappresentate due nuove opere con libretto di Cammarano e musica di Verdi: *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*. La prima è fortemente patriottica, la seconda denuncia le ingiustizie e le prevaricazioni commesse dai nobili sui cittadini onesti e devoti. Verdi stima moltissimo Cammarano e insiste continuamente per ricevere da lui nuovi versi da musicare. Nel gennaio 1851 gli propone di realizzare insieme *Il trovatore*, che viene accettato, ma richiede un grande sforzo di scrittura. Nel frattempo, anche Mercadante vorrebbe realizzare un nuovo lavoro con Cammarano (*Virginia*, scritta nel 1850, bloccata dai censori e rappresentata solo nel 1866). Il librettista, quindi, è oberato di lavoro e, oltretutto, inizia ad avvertire seri problemi di salute. Secondo quanto racconta il figlio Michele, egli trascorre a letto l'ultimo anno di vita, ma le sofferenze erano cominciate già da tempo. Quando Pacini chiede a Cammarano una nuova opera, egli ricorre ad un precedente libretto che modifica in minima parte, ovvero riprende *Ines de Castro* (1835) e la rinomina *Malvina di Scozia*. Pacini è consapevole di questo riciclo ed acconsente. Nelle *Memorie* scrive che l'opera «fu sostenuta dalla Cortesi, dalla Borghi-Mamo e dal sommo De-Bassini. Il libretto della *Malvina* è pur lavoro del compianto Cammarano. L'argomento è identico all'*Ines de Castro*, che sotto il suo vero titolo non fu dalla censura permesso. Con la triade anzidetta, la Cortesi cioè, la Borghi-Mamo, De-Bassini, e per giunta Marco Arati, ebbi da consolarmi di un felice successo». ¹⁷⁵ Black commenta queste affermazioni così:

Whatever Pacini may have said in his memoirs about the success of *Malvina di Scozia*, it did not remain long in the repertoire. As for Cammarano, it was the last of his works that he was to see launched on the stage. He was already ill, and the last few works he produced – with the notable exception of *Il trovatore* – were all in one way or another “second time round”. *Folco d'Arles* used a synopsis he had had up his sleeve for some years, waiting for an opportunity to be worked up; *Medea* was an almost rewritten version of an old libretto, *Malvina di Scozia* was an adaptation of *Ines de Castro*. Possibly with his health failing, Cammarano found it desirable, if not actually necessary, to husband his creative writing as far as he could. ¹⁷⁶

Alle tensioni politico-sociali si aggiungono quindi la severità della censura e i tempi stretti. Di conseguenza, Cammarano non riesce a scrivere un nuovo libretto e ricorre all'espedito della diversa ambientazione e del cambio dei nomi di uno dei suoi primi testi. La *Scozia* della fine del IX Secolo appare ai censori abbastanza lontana da apparire inoffensiva:

Whenever Cammarano was in doubt about having a libretto permitted for performance, he used to transfer the action to Scotland (perhaps this was considered so far-flung and outlandish a country that any degree of treason

¹⁷³ Lettera n. 26 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 20 aprile 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 28.

¹⁷⁴ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, pp. 98, 106, 109.

¹⁷⁵ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 109.

¹⁷⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 135.

could be perpetuated without threatening the security of the Bourbon occupancy of the throne or the moral welfare of the people. We know from Pacini that the plot of *Ines* was not permitted by the censors under its original title (it had been prohibited in 1839 and 1842), so perhaps the neglect of *Ines* in Naples, as well as the need to transfer the action to Scotland, indicates that the subject was not looked upon with favour in royal circles.¹⁷⁷

Black liquida sbrigativamente il ricorso alla Scozia, terra lontana e remota, ma è legittimo domandarsi perché, tra gli innumerevoli paesi lontani, proprio essa venga scelta. A tale scopo, la prima riflessione riguarda il titolo. Chi era Malvina di Scozia? Si tratta di un nome inventato, oppure allude a un personaggio noto o storico? La corrispettiva Ines de Castro è effettivamente esistita e ha vissuto vicende simili a quelle narrate nel libretto, ma Malvina? Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, le persone mediamente acculturate hanno tante occasioni di imbattersi in questo nome, che ha origini letterarie. Il poeta scozzese James Macpherson lo inserisce nei *Poems of Ossian*, pubblicati per la prima volta in forma anonima nel 1760, poi in versione ampliata e definitiva nel 1773. La prima edizione viene presentata come una raccolta di antichi canti gaelici il cui autore è il bardo Ossian e che Macpherson ha soltanto tradotti. In realtà, egli ha rielaborato creativamente antichi canti popolari, strutturandoli come poemetti in prosa lirica e suddividendoli in paragrafi simili a strofe. Il cantore Ossian, cieco e ridefinito l'Omero del Nord, è un personaggio leggendario, non storico. L'opera è di per sé un falso letterario. Tuttavia, ha un'enorme fortuna, non solo in Scozia ma in tutta Europa e viene rapidamente trasposta in molte lingue. In Italia compare nel 1763 nella raffinata traduzione di Melchiorre Cesarotti, che in seguito rielabora il testo fino alla versione definitiva del 1772, ricevendo numerosi elogi per la sua elegante poesia, che influenzerà i maggiori scrittori dell'epoca: Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti e Giacomo Leopardi. Nel 1777 esce la versione francese *Ossian, fils de Fingal, poésies galliques*, curata da Pierre Letourneur, ovvero il celebre traduttore dell'*opera omnia* shakespeariana. Nel 1800 Sophie Cottin pubblica un romanzo in tre volumi intitolato *Malvina*, ambientato per la maggior parte in Scozia e con molti riferimenti alla poesia ossianica. Il libro conquista un vasto pubblico, viene tradotto in varie lingue e giunge in Italia nel 1805.

Solitamente, gli storici della letteratura definiscono preromantici i *Canti di Ossian*, in quanto introducono tematiche largamente presenti nelle produzioni degli anni futuri: paesaggi di rovine e cimiteriali, atmosfere notturne e malinconiche, la caducità della vita e della gloria, l'incontenibile forza della natura, il destino avverso contro cui combattono valorosi eroi, la poesia che celebra i sublimi protagonisti della storia passata, sottraendoli all'oblio e donando loro l'eternità attraverso il tempo.

I *Canti di Ossian* alternano il tono epico con quello lirico ed elegiaco; narrano le storie di tanti personaggi dai nomi stranissimi, caratterizzati da eroiche virtù guerriere e da tristi vicende amorose interrotte da morti in battaglia o da distruzioni di città da parte di cruenti invasori. Le descrizioni di paesaggi sublimi, con verdeggianti o cupe distese di mare, di immobili laghi e di brughiere solitarie assumono aspetti inquietanti, con possenti querce ed alti abeti agitati o abbattuti dai venti, con tombe senza nome e mura diroccate di città un tempo fiorenti. In particolare, riscuotono un enorme successo in Europa le due epopee di Fingal e di Temora: Fingal è il re di Morven (corrispondente all'Argyleshire e alle parti adiacenti dei West-Highlands), è il padre di Ossian ed abita nel palazzo di Selma (nome fino allora ignoto) dove regnano suo padre, suo nonno, Frathal, e suo bisnonno, Trenmor; Temora è il nome del palazzo del re dell'Ulster. Tra i poemi più brevi, i più noti sono Carthon (che si conclude con una suggestiva apostrofe al sole), e Dar-thula (che inizia con un'apostrofe alla luna che pone interrogativi esistenziali che riecheggeranno in Leopardi). I canti di

¹⁷⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 25.

Selma hanno un carattere prevalentemente lirico-elegiaco e presentano le toccanti figure di Ossian (il vecchio bardo che ricorda la morte in battaglia del figlio Oscar e di altri eroi) e di Malvina (la vedova di Oscar, che guida i passi erranti del bardo con grande affetto). Di Fingal, di Ossian, di Oscar e di tutto questo reame non si trova alcuna traccia negli annali degli Highlands e dei clan scozzesi.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento l'ossianesimo diventa quasi una moda che si riscontra non solo in letteratura, ma anche in pittura e nella musica. In ambito pittorico i due personaggi maggiormente rappresentati sono il vecchio Ossian (inseparabile dalla cetra) e la giovane Malvina (bella, discinta come una musa, premurosa nei confronti dell'anziano suocero). Tra i quadri più famosi si ricordano *Le Songe d'Ossian* di Jean-Auguste-Dominique Ingres, realizzato nel 1813 (ritrae il leggendario poeta che si è addormentato appoggiato alla cetra, ha vicino Malvina che gli tende la mano e sogna il figlio armato ed altri guerrieri che affiorano al di sopra di lui e sono resi cromaticamente con un'evanescente tinta biancastra o grigio chiara); *Ossian che evoca i fantasmi* di François Gérard, realizzato nel 1801, perduto ma testimoniato da una copia conservata presso la Kunsthalle di Amburgo; *Ossian e Malvina* di Johann Peter Krafft (1810) e un omonimo di Pelagio Palagi (s.d.); *Ossian relating the fate of Oscar to Malvina* di William Brockedon (s.d.)¹⁷⁸.

In ambito musicale, nel 1804 viene rappresentato all'Opéra *Ossian, ou Les bardes* di Jean-François Lesueur, che ottiene un buon successo, così che nel 1814 Napoleone nomina il compositore maestro di cappella di corte, come successore di Paisiello.

Una sintesi della diffusione dei *Canti di Ossian* tra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento può essere così schematizzata:

I <i>Canti di Ossian</i> tra poesia, pittura e musica	Periodo
<i>Poems of Ossian</i> , del poeta scozzese James Macpherson	(1760 prima edizione, 1773 versione definitiva)
<i>I canti di Ossian</i> , traduzione italiana di Melchiorre Cesarotti	(1763 prima edizione, 1772 versione definitiva)
<i>Ossian, fils de Fingal, poésies galliques</i> , traduzione francese di Pierre Letourneur	(1777)
<i>Malvina</i> , romanzo di Sophie Cottin	(1800, prima edizione francese, 1805 prima traduzione italiana)
<i>Ossian che evoca i fantasmi</i> , dipinto di François Gérard	(1801)
<i>Ossian riceve gli spiriti degli eroi francesi caduti</i> , dipinto di Anne-Louis Girodet	(1802)

¹⁷⁸ Relativamente alla letteratura esistente sull'iconografia ossianica, imprescindibile è il catalogo della mostra *Ossian* (Parigi, 15 febbraio-15 aprile 1974; replicata poi ad Amburgo con il titolo *Ossian und die Kunst um 1800*, 8 maggio-26 giugno 1974), a cura di HANNA HOHL e HELENE TOUSSAINT, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974; cui si aggiungono i saggi: HANNA OKUN, *Ossian in Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX (1967), pp. 327-356; FERNANDO MAZZOCCA, *La fortuna figurativa di Ossian in Italia negli anni della Restaurazione*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 835-855; MURDO MACDONALD, *Ossian and Art: Scotland into Europe via Rome*, in *The Reception of Ossian in Europe*, edited by HOWARD GASKILL, London, Continuum, 2004, pp. 393-404; MURDO MACDONALD, *Italy and the Response to Ossian in Visual Art*, «Journal for Eighteenth-Century Studies», Volume 39, Special Issue: *Forum on Ossian in the Twenty-First Century*, June 2016, pp. 235-248; LUCA TREVISAN, *Rappresentare i Canti di Ossian. Appunti per un percorso iconografico*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di GUIDO BALDASSARRI, VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI, ESTER PIETROBON, Roma, Adi, 2016.

<i>Ossian, ou Les bardes</i> , opera lirica di Jean-François Lesueur	(1803)
<i>Ossian che evoca gli Spiriti con la sua arpa sulle rive del fiume Lora</i> , dipinto di François Pascal Simon Gérard	(primi anni dell'Ottocento)
<i>Il Bardo della Selva Nera</i> , poema di Vincenzo Monti dedicato a Napoleone	(1806)
<i>Ossian e Malvina</i> , dipinto di Johann Peter Krafft	(1810)
<i>Le Songe d'Ossian</i> , dipinto di Jean-Auguste-Dominique Ingres	(1813)
<i>Ossian e Malvina</i> , dipinto di Pelagio Palagi	(s.d.), Pelagio Palagi (1775/1860)
<i>Ossian relating the fate of Oscar to Malvina</i> , dipinto di William Brockedon	(s.d.), William Brockedon (1787/1854)
<i>Ossian canta a Malvina le gesta di Carthon</i> , dipinto di Giacomo Trecourt	(s.d.), Giacomo Trecourt (1812/1882).

Cammarano è una persona colta ed è un appassionato lettore; inoltre è dotato di uno spiccato talento pittorico e ha ricevuto una formazione artistica. In quanto librettista, è meticoloso e procede con un metodo scrupoloso, valutando attentamente i soggetti, stilando delle tracce preliminari delle vicende che poi versifica, revisionando successivamente l'intero testo poetico e soppesando ogni parola. Riproponendo il libretto di *Ines de Castro* nel 1851, sa di sfidare la censura. I cambiamenti che apporta al testo originario del 1835 sono pochi e non essenziali, la trama rimane la stessa e il carattere dei personaggi è sostanzialmente inalterato. Il titolo è importantissimo, in quanto è il primo elemento con cui si presenta al giudizio dei severi giudici borbonici. Chi può credere che esso venga definito a caso, senza alcuna intrinseca giustificazione? Oltretutto con un titolo tanto specifico ed esplicito: *Malvina di Scozia*. Egli non cerca neppure di renderlo ambiguo con minime varianti lessicali, per esempio, trasformando Malvina in Malina o in Maria, oppure la Scozia in Svezia o in qualunque altro remoto e selvaggio paese. No. Egli è chiaro e preciso: *Malvina di Scozia*. A metà Ottocento (ed è così ancora oggi) non esiste un'altra figura così definibile se non Malvina di Ossian. Ci si può interrogare su quale sia il significato di tale scelta, ma poiché Cammarano non è uno sprovveduto, risulta poco credibile l'ipotesi di un simile nome dato a caso, senza alcun riferimento all'eroina delineata da Macpherson. Al contrario, è ragionevole supporre che il librettista, ammalato da tempo e probabilmente consapevole dell'imminenza della fine, abbia voluto rendere omaggio al poeta scozzese e al valore immortale della poesia.

Nel poema ossianico, infatti, Malvina innalza il suo canto in memoria delle persone care, scomparse a causa della guerra: lo sposo, le sorelle, le amiche; così facendo, stempera il dolore e dà voce al pianto, creando un canto poetico. Inoltre, ella è la custode degli affetti familiari e, dopo aver perso lo sposo, si prende cura del suocero che, debilitato e anziano, vive per celebrare le virtù gloriose del figlio Oscar e dei tanti giovani vinti dai nemici e dal fato ostile. Entrambi rappresentano la forza eternizzante, civilizzante e moralizzatrice della poesia. Nel 1851 Cammarano è sofferente, ma fino agli ultimi giorni continua a scrivere, aiutato dalla moglie, dalla figlia maggiore e dal giovane poeta Leone Emanuele Bardare. Gli affetti familiari e la passione per la poesia gli rendono più tollerabile la vita nel periodo della malattia. Sono gli stessi valori che più volte sono stati celebrati nei suoi libretti e che, infine, vengono ribaditi come fondamentali e vitali. Va infine ricordato che anche l'ultimissimo libretto effettivamente composto in questo periodo ha un titolo che celebra la poesia: *Il trovatore*, con Manrico che è vincitore del torneo poetico, ma vinto dal destino. Per tutta la vita Cammarano difende il valore della poesia e, sebbene la vicenda di *Malvina di Scozia* non abbia alcun legame apparente con i canti ossianici, il titolo è coerente con il personaggio inventato da Macpherson e con la poetica complessiva del librettista.

Entrando nel merito dell'opera, va precisato che le differenze tra *Ines de Castro* e *Malvina di Scozia* sono nette a livello musicale, ma poeticamente prevalgono le analogie. I personaggi mantengono ruoli e caratteri simili, sebbene i nomi siano del tutto diversi, come si evince dal seguente prospetto:

<i>Ines de Castro</i> (1835)	<i>Malvina di Scozia</i> (1851)
SALVATORE CAMMARANO GIUSEPPE PERSIANI	SALVATORE CAMMARANO GIOVANNI PACINI
Personaggi	Personaggi
ALFONSO IV, re di Portogallo (basso)	MALCOLM, re di Scozia (basso)
DON PEDRO, suo figlio (tenore)	ARTURO, suo figlio (baritono)
BIANCA, infante di Castiglia (soprano)	MORNA, figlia d'uno dei sette re d'Irlanda (mezzosoprano)
INES DE CASTRO (contralto)	MALVINA (soprano)
GONZALES, grande del regno (tenore)	WORTIMER, grande del regno (tenore)
RODRIGO, capo dei reali arcieri (basso)	RODWALDO, capo dei reali arcieri (tenore)
ELVIRA, damigella d'Ines (soprano)	EDWIGE, ancella di Malvina (soprano)

Se si confrontano gli insoliti nomi dei personaggi di *Malvina di Scozia* con gli innumerevoli e strani nomi dei *Canti di Ossian* si riscontrano alcune affinità. Oltre a Malvina («figlia di Toscar, sposa di Oscar»),¹⁷⁹ si ritrova identico il nome Morna («Morna, madre di Fingal»,¹⁸⁰ re dei Caledoni). Arturo è la forma italianizzata di Arto, «Arto, Re d'Irlanda».¹⁸¹ Rodwaldo ha assonanza con Rotman («Rotman, signor di Tromlo»),¹⁸² Rotmar («Rotmar, guerriero irlandese del seguito di Catmor»)¹⁸³ e Rotamiro («Rotamiro, signor di Barcluta»)¹⁸⁴. Gli altri tre personaggi non compaiono nei *Canti di Ossian*, ma sembrano scelti con attenzione da Cammarano. Malcolm è un nome d'origine scozzese, deriva da Máel Coluim, che significa discepolo di [san] Columba (il monaco celtico che introdusse il Cristianesimo in Scozia nell'Alto Medioevo); dal X secolo, è il nome di quattro re di Scozia, fra cui Malcolm III di Scozia, che ispirò il personaggio di Malcolm presente nel *Macbeth* di Shakespeare. Edwige è un nome d'origine germanica. Wortimer è il personaggio più crudele dell'opera e il suo nome si potrebbe ricondurre al cognome inglese Mortimer, rovesciando la M iniziale. Nel corso dell'opera si trovano altri nomi tipicamente ossianici: «Tremorre» è «Tremmor, primo re dei Caledoni, bisavolo di Fingal»,¹⁸⁵ «Fingallo» è «Fingal, figlio di Comal e di Morna, re dei Caledoni»,¹⁸⁶ «Albion» è il «nome generale della Bretagna, e particolarmente della Scozia Occidentale»¹⁸⁷ ed «Erina» corrisponde all'antico «nome dell'Irlanda».¹⁸⁸

Sinteticamente, si può predisporre il seguente schema riassuntivo:

¹⁷⁹ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, antico poeta celtico, trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti, II edizione, Tomo III, Padova, Comino, 1772, p. 274.

¹⁸⁰ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 276.

¹⁸¹ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 227.

¹⁸² JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 286.

¹⁸³ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 287.

¹⁸⁴ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 286.

¹⁸⁵ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 295.

¹⁸⁶ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 258.

¹⁸⁷ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 225.

¹⁸⁸ JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, p. 255.

Malvina di Scozia (1851)	Canti di Ossian	Altri riferimenti possibili
MALCOLM, re di Scozia		MALCOLM: nome d'origine scozzese, deriva da Máel Coluim, che significa discepolo di [san] Columba (monaco celtico che introdusse il Cristianesimo in Scozia nell'Alto Medioevo). Dal X secolo, è il nome di quattro re di Scozia, fra cui Malcolm III di Scozia, che ispirò il personaggio di Malcolm nel <i>Macbeth</i> di Shakespeare.
ARTURO, suo figlio	ARTO, re d'Irlanda	
MORNA, figlia d'uno dei sette re d'Irlanda	MORNA, madre di Fingal (re dei Caledoni)	
MALVINA	MALVINA, vedova di Oscar e nuora di Ossian	
WORTIMER, grande del regno		WORTIMER: Forse derivato dal cognome inglese Mortimer, rovesciando la M iniziale.
RODWALDO, capo dei reali arcieri	ROTMAN, ROTMAR ROTAMIRO	
EDWIGE, ancella di Malvina		EDWIGE: nome d'origine germanica.
TREMORRE	TREMMOR, primo re dei Caledoni, bisavolo di Fingal	
FINGALLO	FINGAL, figlio di Comal e di Morna, re dei Caledoni	
ALBION	ALBION, nome generale della Bretagna, e particolarmente della Scozia Occidentale	
ERINA	ERINA, nome dell'Irlanda	

I ruoli e la psicologia dei personaggi rimangono gli stessi, anche se, rispetto a Bianca, Morna acquisisce maggiore importanza ed è più presente in scena durante il secondo atto. Rispetto ad Alfonso IV, Malcolm si sofferma meno sul dissidio interiore tra il ruolo di padre e quello di re: nelle prime due scene del secondo atto di *Ines de Castro* sono protagonisti Don Pedro e Alfonso IV, che si sfidano e si offendono; nelle corrispondenti scene di *Malvina di Scozia* le protagoniste sono dapprima Morna, poi Morna e Malvina insieme. Per il resto, le varianti sono minime e il terzo atto è pressoché identico nelle due opere. Sinteticamente, un confronto tra la struttura dei due libretti può essere così schematizzato:

<i>Ines de Castro</i>, Atto primo	<i>Malvina di Scozia</i>, Atto primo
(I,1) Magnifica sala negli appartamenti del re. I Grandi del regno attendono don Pedro, ma quando lui arriva non li saluta e se ne va.	(I, 1) Atrio del convito, nella reggia. Esultanza per la vittoria della Scozia sui nemici.
(I, 2) Gonzales spiega che il principe è accigliato perché non vuole sposare Bianca di Castiglia.	
(I, 3) Gonzales rivela al re che suo figlio ama Ines de Castro; il re invia Gonzales da don Pedro per convincerlo a sposare Bianca.	
(I, 4). Nel giardino del castello, Ines attende l'amato.	(I, 2) Nel parco del castello, Malvina attende l'amato.
(I, 5) Le ancelle annunciano l'arrivo di don Pedro.	(I, 3) Le ancelle annunciano l'arrivo di Arturo.
(I, 6) Ines capisce che l'amato è turbato.	(I, 4) Malvina capisce che Arturo è turbato.
(I, 7) Don Pedro rivela le intenzioni del padre e invita Ines ad un immediato matrimonio.	(I, 5) Arturo rivela le intenzioni del padre e invita Malvina ad un immediato matrimonio.
(I, 8) Arriva Gonzales e giura di vendicarsi perché in passato Ines aveva rifiutato la sua proposta di matrimonio.	(I, 6) Arriva Wortimer e ordina ai suoi seguaci di rapire i due bambini, poi parla ad Arturo che gli ordina di tornare dal re.

(I, 9) Don Pedro riceve Gonzales e ribadisce il suo rifiuto, poi rassicura Ines e torna a corte.	(I, 7) Arturo si congeda da Malvina e torna alla reggia.
(I, 10) Elvira avvisa Ines che i bambini sono scomparsi e lei si precipita alla reggia.	(I, 8) Edwige avvisa Malvina che i bambini sono scomparsi e lei si precipita alla reggia.
(I, 11) Nella sala del trono s'attende il principe che ritarda.	(I, 9) Nella reggia Arturo è atteso per le nozze.
(I, 12) Gonzales riferisce al re che Don Pedro s'opponne ancora.	(I, 10) Rodwaldo annuncia che il principe sta arrivando.
(I, 13) Rodrigo annuncia l'arrivo del principe.	(I, 11) Wortimer avvisa il re che la sua missione è fallita.
(I, 14) Don Pedro rifiuta la promessa sposa.	(I, 12) Arturo rimane muto davanti al padre e a Morna.
(I, 15) Irrompe Ines e rivendica i figli. Don Pedro dichiara che i bambini sono figli suoi, il re ordina di incarcerare Ines, Arturo s'opponne ma lei si consegna alle guardie per evitare lo scontro armato tra il principe e il re.	(I, 13) Irrompe Malvina e rivendica i figli. Arturo dichiara che i bambini sono figli suoi, il re ordina di incarcerare Malvina, Arturo s'opponne ma lei si consegna alle guardie per evitare lo scontro armato tra il principe e il re.

<i>Ines de Castro, Atto secondo</i>	<i>Malvina di Scozia, Atto secondo</i>
(II,1) Nei pressi delle carceri don Pedro avanza con i suoi guerrieri, intenzionato a liberare Ines e i figli.	
(II, 2) Il re gli va incontro, rimproverandogli l'ostinata disubbidienza, ma il Principe è irremovibile e i due si scambiano offese, minacce e suppliche.	
(II, 3) Giunge Rodrigo e riferisce al re che Ines chiede di parlargli; don Pedro lo implora ed egli s'incammina visibilmente scosso.	
(II, 4). Gonzales s'informa da Rodrigo sul colloquio tra padre e figlio. Alla risposta che il re era apparso dubbioso, giura a sé stesso di uccidere Ines e i suoi figli se altri non lo farà.	
(II, 5) In carcere, Ines compiangere il suo doloroso destino.	(II, 1) Morna s'avvicina alla prigione per tentare una mediazione con Malvina, come il re le ha chiesto.
(II, 6) Bianca si reca da Ines, inviata dal re. Dapprima le rimprovera di aver offeso due re e di aver rischiato di scatenare una guerra tra due popoli, poi le offre una via di scampo alla condanna a morte: l'esilio, accompagnata da Gonzales. Ines risponde decisa che preferisce la morte.	(II, 2) Morna rimprovera Malvina di aver offeso due re. Le dice che, per evitare la guerra tra due popoli, Malcom deve condannarla a morte, ma le offre come alternativa l'esilio. Malvina rifiuta decisa.
(II, 7) Giunge Alfonso e avvisa Ines che tale scelta potrebbe causare la morte di persone a lei care. Pur di salvare la vita al marito e ai figli, Ines accetta l'esilio. Il re le promette che avrà cura dei bambini e le concede di rivederli per l'ultima volta.	(II, 3) Giunge il re e minaccia di uccidere altri, oltre a lei. Per salvare i figli e lo sposo, lei acconsente a fuggire, ma chiede di rivedere i figli per l'ultima volta. Malcom acconsente.
(II, 8) Gonzales conduce i bambini e Ines li abbraccia piangendo. Bianca, scorgendo una lacrima sul ciglio di Alfonso, perdona Ines e rifiuta di separarla dalle persone che più ama. Mentre il re abbraccia i nipoti, Gonzales offre a Ines una tazza d'acqua (avvelenata).	(II, 4) I ripetuti abbracci dei bambini commuovono Malcom e Morna, che perdonano Malvina e l'accolgono come sposa di Arturo.
	(II, 5) Wortimer assiste alla scena e giura tra sé di vendicarsi.

<i>Ines de Castro, Atto terzo</i>	<i>Malvina di Scozia, Atto terzo</i>
(III, 1). Nella notte Alfonso è in agonia, distrutto dal dolore dopo aver visto i nipoti uccisi da Gonzales. Ines è sconvolta ed alterna un cupo silenzio a grida di pianto.	(III, 1) Nella notte, Malcolm è in agonia, distrutto dal dolore dopo aver visto i nipoti uccisi da Wortimer. Malvina è sconvolta ed alterna un cupo silenzio a grida di pianto.
(III, 2) Don Pedro è affranto, ma medita vendetta.	(III, 2) Arturo è affranto, ma medita vendetta.
(III, 3) Vorrebbe vedere il padre, ma preferisce inviargli Rodrigo con la sua preghiera di perdono.	(III, 3) Vorrebbe vedere il padre, ma preferisce inviargli Rodwaldo con la sua preghiera di perdono.
(III, 4) Rodrigo s'assenta e subito ritorna, comunicando a don Pedro che ora è lui il re. Egli s'accascia su una sedia, poi si rianima all'idea di punire Gonzales.	(III, 4) Rodwaldo s'assenta e subito ritorna, comunicando ad Arturo che ora è lui il re. Egli s'accascia su una sedia, poi si rianima all'idea di punire Wortimer.
(III, 5) Nel buio, Ines s'aggira tra le tombe delirando.	(III, 5) Nel buio, Malvina s'aggira tra le tombe delirando.

(s.u.) Il marito la raggiunge, trascinando Gonzales, che ammette d'averla avvelenata e poi cade trafitto da don Pedro.	(s.u.) Il marito la raggiunge, trascinando Wortimer, che ammette d'averla avvelenata e poi cade trafitto da Arturo.

Per quanto riguarda il testo poetico dei due libretti è interessante la netta differenza che si riscontra all'inizio. In entrambi c'è una scena corale, nel rispetto della tradizione: la corte è riunita per festeggiare una vittoria militare importante. L'atmosfera complessiva, però, è opposta: in *Ines de Castro* è cupa, offuscata dai contrasti e dai rancori tra il principe, la corte e i grandi del regno:

GRANDI DEL REGNO

Quale oltraggio! Il saluto non rende,
E trapassa repente, accigliato!...
Qual meteora funesta, che splende
D'una torbida luce e sen va.
Questo giorno, al trionfo serbato,
D'atre nubi covrendo si sta! (I, 1).

Poeticamente, si tratta di due terzine di versi decasillabi a struttura anapestica (con accento regolare sulla terza, sesta e nona sillaba); la rima è incatenata, con schema ABA CBC; il quarto e il sesto verso sono ossitoni, tutti gli altri parossitoni. Il lessico è aulico-letterario: «trapassa», «repente» «atre» «covrendo». Sintatticamente, prevalgono costruzioni brevi ed essenziali, spesso terminanti con punti esclamativi (ben tre), per enfatizzare gli stati d'animo turbati ed esacerbati. Numerose sono le figure retoriche: un'anafora («Quale» e «qual»), una similitudine («Qual meteora funesta»), un ossimoro («torbida luce»), una metafora («D'atre nubi covrendo si sta!»). Semanticamente, prevalgono termini dalla valenza negativa: «oltraggio», «accigliato», «funesta», «torbida», «atre nubi».

Al contrario, *Malvina di Scozia* comincia nella generale esultanza, con i guerrieri, le donne e i bardi che festeggiano la vittoria, esaltando la Scozia e il re:

GUERRIERI

Cingi, salvata Scozia
Cingi di lauro il crine;
È dissipato il turbine
Che minacciò rovine.
La voce unite, o popoli,
All'arpa del Cantor,
E più del labbro, un cantico
Alzi di gioja il cor.

DONNE

Venite; al sen vi attendono
Le madri desiose,
I vostri cari pargoli,
Le palpitanti spose:
Venite, o forti; è premio
Dovuto al vincitor,
Il serto della gloria,
E il bacio dell'amor.

BARDI

Laudi al Prence dell'asta Signore,
Che di Scozia i nemici fugava,
Che pugnando, l'antico valore
Di Tremorre e Fingallo mostrava.
Il suo nome in eterno vivrà,
Come Sol che tramonto non ha! (I, 1).

Si tratta di una scena di grande gioia ed esultanza, nella quale un intero popolo (anzi vari «popoli») celebrano quelle virtù guerriere, civiche e morali che risuonano anche nei *Canti di Ossian*. Il ricordo delle sofferenze patite durante la guerra è ancora vivo, ma è riscattato dalla gioia per l'avvenuta vittoria. Alle voci dei guerrieri e delle donne s'uniscono i canti dei Bardi, con un'esortazione che richiama il lessico ossianico.

Musicalmente, Pacini mette in risalto l'ambientazione scozzese, inserendo strumenti tipici del folclore celtico:

From conception *Malvina di Scozia* was a mega-score with all sorts of challenges, its *Introduzione* with a *banda approaching from afar* – a *ballabile* – Celtic harps twanging and covey of women banging tambourines and clansmen skirling bagpipes [...] not only attention grabbing but setting the scene in the most scenically imposing way imaginable and more-or-less mandatory in view of the taste for antiquarian kitsch on the part of the “*Signor Maestro Comm. Pacini*”. That bagpipes were improbably in existence in ninth-century Scotland was unlikely to trouble the audience at the S. Carlo (only their din and unholy distraction) but a more-or-less essential factor for the maestro.¹⁸⁹

Il librettista e il musicista sembrano avere collaborato in forte sintonia per raggiungere l'effetto di un tripudio di popolo: «This *tragedia lirica* went even further than Pacini's previous essay in folkloric excess with Highland dress obligatory, an orchestration relying upon innovative instrumentation and all its roles put to premium acting skills far beyond the norm (thus militating against easy revival)». ¹⁹⁰
Nelle strofe successive i festeggiamenti proseguono:

MALCOM

Invitto Arturo!

ARTURO

A questa man le avite

Armi, o Sire, porgesti,

Ed esse, a me dicesti,

Dalle battaglie mai non fean ritorno

Che vincitrici! Ancora

Puoi con orgoglio profferir quel detto.

Ad Albion fuggendo

Riede il nemico.

MALCOM

Del convito sorga

La gioja. – In campo, la tua voce, Arturo,

È fragor di torrente,

Di placido ruscello è mormorio

Tra le sale festive, al padre accanto:

Intuona o figlio, del ritorno il canto.

1.

ARTURO

Se voce rimbomba

Di bellica tromba,

Al campo precipiti

Si lanciano i forti,

Invan si frappongono

E madri, e consorti,

Che quelli han di folgore

¹⁸⁹ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 8] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

¹⁹⁰ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 8] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

Più rapido il piè. –
Ma quando vittoria
Gli ha cinti di gloria,
Al suono convengono
Dell'arpe soavi,
Gioiosi ricolmano
La conca degli avi,
Libando alla Scozia,
Libando al suo Re!

CORO

Libiamo alla Scozia,
Libiamo al suo Re!

2.

ARTURO

Se in armi s'avanza
Nemica possanza,
Gli scudi percuotono
I figli di guerra,
Feroce ricoprono
Di sangue la terra,
Gli ostili cadaveri
Premendo col piè. –
Ma quando vittoria
Gli ha cinti di gloria,
Al suono convengono
Dell'arpe soavi,
Gioiosi ricolmano
La conca degli avi,
Libando alla Scozia,
Libando al suo Re!

CORO

Libiamo alla Scozia,
Libiamo al suo Re! (I, 1).

Weatherston sottolinea la novità dell'entrata in scena di Arturo durante un brindisi: «Cammarano proposed other novelties too and also from the start. Arturo's *entrata* was a *brindisi* – a pair of bipartite strophe with a choral passage: "Se voce rimbomba / Se in armi s'avanza" each divided and concluded by the refrain "Libiamo alla Scozia / Libiamo al suo re"». ¹⁹¹ Va ricordato che nel 1851 i calorosi accenti patriottici - di difesa del proprio paese anche a prezzo della vita - potevano essere sgraditi ai Borboni e, anche per renderli accettabili ai censori, Cammarano li ha associati alle ripetute lodi del re. Inoltre, le parole di Malcolm («In campo, la tua voce, Arturo, / È fragor di torrente, / Di placido ruscello è mormorio / Tra le sale festive, al padre accanto»), che vengono ribadite immediatamente da Arturo, non sono affatto una novità: la stessa idea emerge sia negli elogi pronunciati da Giustiniano nel primissimo libretto di Cammarano: «Tremendo in guerra, umano in pace, e sempre / Sei grande, o Belisario!» (I, 6), sia nelle lodi dei guerrieri celebrati da Ossian. Complessivamente, questo inizio d'opera è molto diverso da quello di *Ines de Castro*, al punto che si potrebbe ipotizzare che esso sia stato davvero concepito in funzione di un'opera incentrata sulla rinomata figura di Malvina di Scozia. Successivamente, però, le sopraggiunte difficoltà avrebbero costretto il poeta a ridimensionare il progetto originario. Dalla seconda scena le somiglianze tra i due

¹⁹¹ ALEXANDER WEATHERSTON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 8] (http://alexander.weatherston.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

libretti aumentano; il secondo atto di *Ines de Castro* è stato poco modificato (e sempre solo nella parte iniziale); il terzo atto è rimasto pressoché identico.

Da parte sua, Pacini s'è impegnato per musicare al meglio la poesia dello stimato amico Salvatore:

As in *Ines de Castro* its heroine has been given a *veleno* but Malvina's demise is much more extravagant than that of Ines, her farewell as protracted, discursive and formidable a showpiece as any to be heard at that date. Opening with the declamatory "Ove m'aggio? Fra gli estinti?" followed by the *cantabile* "Giorno di gioia è questo" and then by no less than two cabalette set wide apart: first the violent "Oh qual tremenda furia" after which cathartic outburst, Malvina – discovered by the courtiers in a dying condition – caps the whole (after the stretch of dialogue that is a regular feature of Cammarano cabalette) by an exceptional slow cabaletta:

Quelle lagrime scorrenti
Versa qui... sul petto mio... (Ad Arturo.)
Questo amplesso... e questo addio
Serbi ognora... il tuo pensier.
Ti conforta... i miei tormenti
Lascio in terra... e un fragil velo...
Ma non moro... vado in Cielo
I miei figli a riveder... (III, s.u.)

whose accents might well serve as the actual farewell of the poet himself.¹⁹²

In realtà, la visione della morte espressa da Malvina è la stessa di molte protagoniste dei suoi libretti ed anche di tante eroine del melodramma ottocentesco. Cammarano, che poco prima di morire si congeda dai figli dicendo «vi dico una sola parola e ricordatevela, frequentate i Sacramenti»,¹⁹³ la condivide, poiché riflette la concezione cattolica alla quale egli è sempre rimasto ancorato, nella vita e nell'arte: «This *Malvina di Scozia* represents something of a *statement* both for its terminally-ill poet and its capricious composer. Staged for the opening of the carnevale at the S. Carlo on 27 December 1851 with an unexpected cast with no *primo tenore*, *Malvina di Scozia* was a tremendous success».¹⁹⁴

L'immediato successo di *Malvina di Scozia* rappresenta l'ultimo riconoscimento artistico per il librettista, che non riesce a gioire, in vita, degli straordinari trionfi della sua ultima immane fatica: *Il trovatore*.

6.9 Cammarano e Pacini: un decennio in reciproca stima

La decennale collaborazione (1840-1851) tra Cammarano e Pacini non è mai stata adeguatamente studiata, come peraltro è stata poco valorizzata la personalità artistica di Pacini:

Nel corso del tempo gli storici della musica che si sono occupati, a vario livello, di Giovanni Pacini, non sono stati numerosi e sono stati soprattutto europei e statunitensi [...]. Nella seconda metà dell'Ottocento, oltre ad alcuni articoli che ne esaltavano la bravura, l'unico altro testo riguardante Pacini fu la sua autobiografia, pubblicata per la prima volta nel 1865. Questa, insieme ai diversi altri suoi scritti, sono state le prime fonti ad essere analizzate [...]. Nella prima metà del Novecento lo studio di Pacini compositore fu ampiamente negletto [...]. Come recentemente ha affermato il musicologo tedesco Thomas Kaufman, è nella seconda metà del

¹⁹² ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 3 del download 8] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

¹⁹³ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018, p. 122.

¹⁹⁴ A. WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 4 del download 8] (http://alexander.weatherson.info/DocPDF/Pacini_prelude_rvsd.pdf).

Novecento che è ripreso l'interesse per le opere musicali di Pacini e quindi per l'analisi del suo lavoro artistico, specialmente fuori Italia.¹⁹⁵

Auspiciando un approfondimento degli studi anche in ambito italiano, in questa sede si è proceduto facendo riferimento ai singoli libretti. Quando Salvatore e Giovanni s'incontrano, hanno entrambi un'ampia esperienza in ambito teatrale e melodrammatico; sperimentano soluzioni originali, sia recuperando soggetti neoclassici (*Saffo* e *Merope*), sia rielaborando stimoli romantici e preromantici (*Bondelmonte*, *La fidanzata corsa*, *Stella di Napoli* e *Malvina di Scozia*). Tra loro vi è una reciproca stima, corroborata da un'analoga forte dedizione al proprio lavoro. Sebbene Salvatore sia il più giovane dei due, inizialmente è lui che dà sicurezza a Giovanni, che proviene da un periodo di volontaria presa di distanza dai palcoscenici a causa di ripetuti insuccessi. La prima opera che realizzano insieme è *Saffo* ed è anche quella che riscuote il più durevole successo. Raccontando di quel periodo nelle *Memorie artistiche*, Pacini esprime per Cammarano una profonda gratitudine e un'immensa ammirazione. Si sofferma dettagliatamente sulla fase iniziale del lavoro, consapevole dell'importanza fondamentale che quel momento assume per la realizzazione dell'opera ed anche in prospettiva degli sviluppi futuri. Il musicista, che anni prima era stato osannato dal pubblico e dalla critica, ha attraversato un periodo di arresto creativo, è sfiduciato e rinunciatario: «io riteneva per fermo di non poter far cosa che meritar potesse approvazione».¹⁹⁶ Il librettista si sorprende di tale reazione e, saggiamente, lo «prega di fargli sentire i due pezzi [...] già vestiti di melodia».¹⁹⁷ Apprezzando la musica, «esclama, per carità proseguite il lavoro; voi darete all'Italia un capo d'opera».¹⁹⁸ Si direbbe che il librettista svolga qui una funzione maieutica; il compositore rimane incredulo, eppure recepisce le parole di stima: «Io, a dir vero, non potevo persuadermi che quanto mi veniva asserendo fosse a me diretto per verun riguardo; ma intesi in me stesso una voce che mi ripeteva: Prosegui e prosegui!». ¹⁹⁹ Nella storia della musica, i cosiddetti «poeti di teatro» sono stati spesso considerati alla stregua di poeti scadenti, poco più che versificatori. La testimonianza di Pacini dimostra che tale giudizio è inadeguato e ingiustamente riduttivo. L'affiatamento, l'empatia, la sensibilità umana sono componenti essenziali della collaborazione artistica tra Cammarano e Pacini. Gli incoraggiamenti del librettista e l'esultanza del pubblico restituiscono al musicista la fiducia in sé stesso: dopo *Saffo*, la sua creatività torna ad essere prodigiosa come agli esordi:

An extraordinarily prolific composer even by the standards of his own time, Pacini composed over 80 operas, in addition to many instrumental compositions and sacred vocal works, and authored numerous historical, theoretical and didactic writings. His operatic career mirrored the contemporary trend from comedy to tragedy that reached a turning-point around 1820: before 1817 he composed only comic operas; during the years 1817-20 he produced an even mix of serious, semi-serious and comic types; and from 1821 on he wrote primarily serious works. [...]

Unlike Bellini and Donizetti, and despite his self-conscious attempt to correct the defects that he perceived in his early style and to find a more up-to-date approach, Pacini never gained a significant following outside Italy. His operas met with mixed reviews in Vienna in the late 1820s, Fétis wrote a scathing criticism of his music in 1830, and Berlioz and Mendelssohn were completely unsympathetic. Yet his failure to gain international renown hardly diminishes his importance as a principal player in the Italian scene from 1820 to 1850. And while his role in the development of opera after Rossini was secondary to those of Bellini and Donizetti, both his operas and his memoirs provide a fascinating glimpse into the efforts of Italian composers to adapt Rossini's approach to the new musico-dramatic climate of the 1830s and 40s.²⁰⁰

¹⁹⁵ NADIA PARDINI e PIERO PAPINI (a cura di), *Fondo "Giovanni Pacini". Inventario*, Pistoia, Vannini, 2006, pp. 13-15. Ringrazio Gabriella Minarini per avermi fornito il testo.

¹⁹⁶ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 95.

¹⁹⁷ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 96.

¹⁹⁸ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 96.

¹⁹⁹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 96.

²⁰⁰ STANLEY SADIE (edited by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, pp. 809, 810.

La carriera e l'esistenza di Giovanni Pacini trascorrono tra picchi e abissi. Egli costituisce un ammirevole esempio di resilienza. Nelle *Memorie artistiche* scrive: «Dalla vita alla tomba è un breve passo; [...] Fan gli applausi ed i fischi egual fracasso».²⁰¹ Per alcuni anni egli è in auge nei vari teatri della penisola, in altri periodi è ignorato e lui stesso si ritiene «sorpassato»²⁰²; i principali impresari teatrali (Lanari, Jacovacci, Barbaja) talora l'inseguono e talora lo evitano; i critici l'esaltano e poi lo denigrano; durante gli anni del ritiro dalle scene, fonda due importanti scuole musicali (la prima a Viareggio e la seconda a Lucca), pubblica testi per l'insegnamento della musica, ma in seguito ed ancora ai nostri giorni, ben di rado gli vengono riconosciuti meriti per la didattica musicale. Nato a Catania, egli vive da sradicato, viaggia spessissimo e s'inserisce negli ambienti più raffinati ed aristocratici dei vari stati italiani, poi si ritira a vivere a Viareggio, sua patria d'adozione; ha relazioni sentimentali con donne illustri, ma vi rinuncia per ineludibili convenienze sociali; ha tre mogli, ma rimane vedovo due volte; ha nove figli, ma ne sopravvivono soltanto cinque; tiene una fitta corrispondenza con i principali protagonisti del mondo teatrale e culturale dell'epoca, ma il suo corposo epistolario non è ancora stato pubblicato. *Sic transit gloria mundi*... Eppure, come lui stesso scrive: «L'amore per l'arte che ho debolmente professata e che professo, non mi ha lasciato mai un po' di tregua».²⁰³ Questa imprescindibile e ineludibile vocazione artistica è condivisa da Cammarano. Il critico musicale Marcello de Angelis scrive che «Pacini, insieme con Donizetti, Bellini, Verdi e Mercadante completava la ristretta rosa dei musicisti prediletti da Lanari, verso i quali bisognava usare particolare riguardo e che la critica doveva rispettare».²⁰⁴ Alessandro Lanari è uno dei più stimati impresari teatrali della prima metà dell'Ottocento; tra il 1820 e il 1850 gestisce i teatri di importanti città della penisola (Lucca, Bologna, Livorno, Firenze, Venezia, Ancona, Senigallia, Roma, Napoli...); di Cammarano-Pacini mette in scena le prime assolute di *Bondelmonte* e della *Fidanzata corsa*. Riguardo agli ultimi dieci anni della vita di Pacini, Marcello de Angelis afferma:

Il vecchio e celebratissimo compositore Giovanni Pacini, una delle tante illustri vittime cadute sotto i colpi dell'astro verdiano, contempla il proprio declino artistico dai lidi viareggini ed è costretto - dice lui - ad entrare nell'agone politico (in questo emulo di Verdi) accettando la carica di gonfaloniere "che non gli dà pace", perché contraria alla sua professione. Almeno ci guadagnasse qualcosa (fossi almeno "compensato dall'oro") invece "sono due anni che non si guadagna un soldo!"²⁰⁵

Dopo la scomparsa di Bellini e di Donizetti, con Mercadante dedito principalmente al Conservatorio di Napoli, l'unico potenziale rivale di Verdi rimane Pacini, che però soccombe rapidamente di fronte all'audacia innovativa del genio bussetano, con il quale, invece, Cammarano collabora proficuamente. Se l'incarico di gonfaloniere non s'addice all'indole del compositore, è vero però che sia Cammarano che Pacini dimostrano d'essere attenti alle problematiche risorgimentali. Il musicista racconta nelle *Memorie* di avere contribuito alla mobilitazione popolare del 1848 e ad altre iniziative di ammodernamento socio-culturale. Di «carissimi amici»²⁰⁶ in ambito liberale-patriottico ne ha diversi e in alcune occasioni le sue opere (come, del resto, accade anche ad Auber, a Donizetti e a Verdi) suscitano l'entusiasmo di coloro che aspirano a cambiamenti politico-sociali:

Tornato al successo con *Saffo* (1840), Giovanni Pacini riscuote l'11 febbraio 1843 al teatro Carolino di Palermo un nuovo trionfo con *Maria regina d'Inghilterra* [...]. Durante la quarta replica, il coro "Morte, morte all'infame Scozzese" (III, 5), venato di sottintesi patriottici, viene applaudito con un tale fervore che il

²⁰¹ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 71.

²⁰² GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 82.

²⁰³ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 86.

²⁰⁴ MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 110.

²⁰⁵ MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario*, p. 127.

²⁰⁶ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, p. 116.

governatore della Sicilia De Majo, presente in teatro, ordina la sospensione della recita e nei giorni seguenti fa incarcerare gli “entusiasti melomani” protagonisti dell’episodio, tra i quali alcuni amici di Pacini: Benedetto Castiglia, Michele Bertolani e Vincenzo Errante; inoltre il governatore emana un editto che vieta applausi prolungati, “urla”, nonché la ripetizione dei numeri musicali. Gli eventi successivi dimostreranno che gli arrestati non sono persone qualunque: saranno attivi nei moti siciliani del 1848-49, il cui fallimento li costringerà all’esilio a Parigi e in Piemonte; dopo il 1860 tutti e tre siederanno nel nuovo Parlamento italiano. La rivoluzione liberale si preparava anche applaudendo con vigore nei teatri d’opera.²⁰⁷

Nelle opere realizzate insieme a Cammarano, soprattutto nella *Fidanzata corsa* e in *Malvina di Scozia*, i canti patriottici risuonano nitidi, così come le aspirazioni alla libertà, le critiche ai sistemi politici oppressivi e le invocazioni a combattere contro gli invasori. I contesti storici sono molto diversi – dall’antica Grecia, al Medioevo, al Rinascimento – ma gli ideali ritornano e sul «vero storico» si innesta il «vero poetico», in modo che le problematiche del passato vengono riattualizzate. La censura permane severa, ma la consolidata esperienza ed autorevolezza del librettista, sostenuta dall’impegno mirato del compositore, evitano drastici divieti. L’ultima sfida che la solidale coppia lancia ai censori è vinta clamorosamente: dopo minime trasformazioni, *Ines de Castro* viene autorizzata per il principale teatro reale partenopeo. Il titolo e l’ambientazione cambiano, ma la vicenda rimane la stessa ed il libretto è per la maggior parte identico. All’apertura del sipario, però, viene predisposta una scena maestosa, in grado di depistare completamente i difensori ad oltranza della corte reale: è il trionfo di Arturo, che comporta una massiccia sfilata di guerrieri, scudieri, bardi, spose, madri... vestiti in abiti scozzesi ed accompagnati da canti festosi, intercalati da sonore esultazioni per il re. Cammarano, che per vent’anni ha l’incarico di «concertatore», è esperto in questo genere di scene corali di grande effetto sul pubblico. Già nel suo primo libretto, *Belisario*, aveva inserito il trionfo dell’eroe vittorioso sui Goti con «la banda militare [...] seguita dal popolo, quindi i Magistrati ed il Senato» (I, 5). Nella *Vestale* aveva predisposto con estrema precisione il trionfo di Decio e la musica di Mercadante aveva fornito a Verdi lo spunto per la Marcia trionfale dell’*Aida*:

Difilano le vittoriose legioni: d’altra parte s’avanza il Senato ed i Consoli, quindi il Collegio de’ Flamini, preceduto da Metello Pio, segue la Gran Vestale, recando il palladio, e tutto il coro delle sacre vergini: al passaggio di esse il popolo s’inginocchia, il senato s’inchina, l’esercito rende gli onori supremi, ed i fasci de’ consoli si abbassano, innanzi a quelli delle vestali, portati da quattro littori: comparisce infine il carro del trionfatore; esso è preceduto da’ suonatori, tibicini, etc. e tirato dagli schiavi in catene. Alcuni duci nemici e prigionieri seguono il cocchio. Decio è in abito trionfale, Publio è alla testa delle schiere (I, 4).

In *Malvina di Scozia* il trionfo è già nella prima scena e Pacini accentua l’effetto scenico associando al canto dei guerrieri una musica marziale ispirata al folklore scozzese. Se l’attenzione per le tradizioni popolari si riscontra in diversi autori romantici, qui si tratta innanzitutto di uno stratagemma per poter mettere in scena un’opera di denuncia della spietatezza dei giochi di potere a corte. Per il resto, *Malvina di Scozia* rende omaggio ai *Canti di Ossian* del poeta scozzese James Macpherson: anche se Cammarano non scrive esplicitamente ciò, diversi nomi di luoghi e personaggi sono uguali nelle due opere. In tal modo, la collaborazione tra Cammarano e Pacini, inizia e termina celebrando la poesia: dalla sublime Saffo alla dolce Malvina, musa ispiratrice del leggendario «Omero del Nord». Non senza ragione, Weathersson rileva un legittimo stupore quando afferma: «To omit a key composer is one of the more extravagant feats of the Italian genius. Rossini and Donizetti would have been astonished to find that Giovanni Pacini was not among those listed as a leading maestro. Alongside themselves».²⁰⁸

²⁰⁷ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell’opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 406.

²⁰⁸ ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and music*, p. n.n. [ma p. 2 del download 6] (http://alexander.weathersson.info/DocPDF/Download_Six.pdf).

Rispetto alle opere qui trattate, sono disponibili le seguenti registrazioni:

- *Saffo*, audio CD Opera d'Oro, 1967 direttore Franco Capuana, Orchestra e coro del Teatro di San Carlo di Napoli, con Leyla Gencer, Tito Del Bianco, Louis Quilico, Franca Mattiucci;
- *Saffo*, audio CD Marco Polo, 1995 (registrazione dal vivo al Wexford Festival), direttore Maurizio Benini, RTÉ National Symphony Orchestra, con Francesca Pedaci, Carlo Ventre, Roberto De Candia, Mariana Pentcheva;
- *Medea*, audio CD Arkadia, 1994 (registrazione dal vivo al Teatro Comunale Chiabrera, Savona, 5 ottobre 1993, nell'ambito del Festival dell'Opera Giocosa), direttore Richard Bonynghe, Orchestra sinfonica di Savona e Coro schola cantorum S. Gregorio Magno Trecate, con Marcello Lippi, Jolanta Omilian, Sergio Panajia, Maria Cristina Zanni, Giorgio Giuseppini, Enrica Bassano.
- Infine, due arie paciniane sono incluse nel CD *Stella di Napoli*, curato da Joyce DiDonato per Erato nel 2014, con il direttore Riccardo Minasi, Orchestre et Chœur de l'Opéra de Lyon. Si tratta di «Ove t'aggiri, o barbaro», da *Stella di Napoli*, e «Flutto Che Muggi - Teco dall'are pronube - L'ama ognor qual io l'amai», da *Saffo*.

7. «Lo spirito di famiglia» tra i fratelli Salvatore e Luigi Cammarano

7.1 L'insegnamento, l'esempio e l'esperienza tra parenti

Nel corso della sua attività professionale, in diverse occasioni Salvatore ha collaborato con suo fratello Luigi, musicista a suo tempo stimato, ma dimenticato con il passare del tempo. Oggi, le principali informazioni su di lui sono reperibili nell'autobiografia di Michele Cammarano (terzo figlio di Salvatore), che dimostra per lo «Zio Luigi» un particolare affetto e una grande riconoscenza. I primi ricordi risalgono agli anni in cui Luigi è già un buon pianista e si esibisce insieme a due membri della numerosa famiglia artistica dei Cammarano: Giuseppe (padre di Salvatore e di Luigi) ed Antonio (fratello di Giuseppe). Questi due recitano e cantano, mentre il figlio/nipote li accompagna al pianoforte:

Mio nonno aveva un sol sollievo come svago alle sue fatiche, ed era di cantare dei Duetti, che eseguiva col suo fratello Antonio, egli stesso ne componeva soggetto e versi, suo figlio Luigi che come dissi era Maestro di musica, musicava codesti Duetti; gli argomenti erano sempre buffi, non v'era festa, o Società, (come si dice in Napoli) un matrimonio, uno sgravo, una prima messa d'un sacerdote, un onomastico, infine una splendita [*sic*] conversazione o circolo che non fosse invitata la coppia Cammarano, si mandava a rilevarli in carrozza, e si teneva a grande fortuna aver questi due fratelli che rallegravano con i loro Duetti, mio nonno si riserbava la sua parte in vernacolo, suo fratello in Italiano, bisognava vedere con quale serietà i due fratelli consideravano la cosa: il nonno amava sicuramente il fratello, e questi lo contracambiava [*sic*], aggiungendo all'affetto fraterno il rispetto come ad un padre; ogni Domenica codesto mio Prozio era commensale del Nonno, e quei famosi duetti quantunque li conoscessero a fondo per averli cantati per anni, pure ogni domenica ne facevano una prova accompagnati al pianoforte dal figlio Luigi.¹

Questa dettagliata narrazione, talmente ricca di elementi descrittivi ed introspettivi da sembrare essa stessa costruita come se fosse un quadro, colpisce innanzitutto per l'amore per l'arte che riesce ad esprimere. I due fratelli ed il loro figlio/nipote sono completamente dediti alle loro attività, che costituiscono un hobby, ma che vengono preparate con grande scrupolo ed eseguite con estrema concentrazione. L'affetto tra i due protagonisti più anziani si riflette nella condivisa passione per il teatro e nella reciproca stima. Il giovane Luigi, partecipe alle iniziative nella defilata posizione del pianista accompagnatore, cresce in questo stimolante contesto ed instaurerà a sua volta con il fratello Salvatore un analogo rapporto di creatività artistica. Insieme, Luigi e Salvatore creano tre opere teatrali: *I ciarlatani* (1839), *Il ravvedimento* (1843) e *Non v'è fumo senza fuoco* (1850). Come i duetti di Giuseppe ed Antonio erano solitamente buffi ed estremamente popolari, così il carattere comico o a lieto fine caratterizza anche questi lavori che, per qualche anno, sono apprezzati dal pubblico.

In un successivo ricordo, Michele delinea, invece, un altro tratto importante della personalità del suo caro «Zio Luigi»: l'impegno politico. Negli anni delle lotte rinascimentali sia Michele che Luigi si schierano apertamente con i liberali ed aderiscono alle lotte patriottiche. Molto significativo è il racconto dei moti napoletani del maggio 1848:

Tutta la notte del 14 fu un affaticarsi febbrilmente [*sic*] alla costruzione delle barricate [...]. Il mattino seguente 15 Maggio tutti noi si era in casa e si viveva in grande apprensione, alle 7 del mattino arrivò il promesso sposo di mia sorella primogenita, Giuseppe Nicoli, giovane di 22 anni, era Guardia Nazionale tutte insudiciate le mani, infangato l'abito, una buona provvigione di cartucce, il fucile fra le mani, fece relazione di quanto avveniva raccomandò tenersi tranquilli, ed in furia ci lasciò per rendersi al posto di guardia; più tardi arrivò

¹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018, p. 80.

mio nonno accompagnato da mio zio Giovanni, impauriti per quanto avveniva ed avendo visitate le barricate, erano in grave apprensione per l'altro mio Zio Luigi, il maestro di Musica, liberale arciconvinto appartenendo ad uno dei più bollenti comitati, si era dato alla politica d'azione anima e corpo, era scomparso dal giorno innanzi, il padre, mio nonno n'era costernato: papà era sofferente, ma si apprestava a vestirsi, io era pronto e si doveva andare a vedere le barricate; i discorsi eran tristi e paurosi [...], erano le 11 meno un quarto, si udì un colpo di fucile, mio zio Giovanni disse "una fucilata" subito succedettero otto o dieci colpi, poi una scarica di plotone, poi di compagnia, e poi salve di interi battaglioni, in cinque o dieci minuti il fuoco di moschetteria si fece vivissimo, tuonò il cannone, e via via fu un fracasso indemoniato di fucileria e cannonate, immediatamente ci portammo sulla terrazza e col fischio di famiglia si avvertì che nonno e zio erano in salvo da noi, tutti gli uomini erano in casa, il solo Zio Luigi non appariva [...] il sangue cittadino bagnava il suolo napoletano.

Immediatamente si presentò l'artiglieria svizzera [...], mio Zio Luigi [...] fu fatto prigioniero con le armi alla mano ed in divisa di Guardia Civica, fu anche menato al Castel Nuovo, per fortuna non fu fra i primi e scampò il pericolo di lasciar la pelle non si sa come.²

«Maestro di musica, liberale arciconvinto»: con due pennellate l'artista Michele delinea i tratti principali della personalità di Luigi. In seguito, raccontando l'ultimo periodo di vita del padre, vi aggiunge, come ulteriore caratteristica, la generosa umanità:

Erano già due anni prima che morisse mio padre che la sua salute deperiva, gli ultimi undici mesi lo costrinsero a letto, dispendio immenso cagionarono le cure, e per salvarlo non si badava al disavanzo che si produceva negli interessi, sicché l'indomani della perdita del capo di famiglia ci vedemmo tutti poveri [...], la povera madre mia con sei figli si vedeva perduta.

Due dei miei zii fratelli di mio padre, Luigi e Francesco, le fecero un po' di coraggio, e le assegnarono una pensione mensile che la mettevano al riparo della pigione d'un modestissimo quartiere, e della minestra quotidiana, pel resto bisognava ingegnarsi.³

Michele esprime gratitudine ai due zii che hanno provveduto alle spese essenziali per la sopravvivenza della famiglia caduta in povertà. Col trascorrere degli anni, però, Luigi assumerà per lui un ruolo ancora più importante perché dimostra di avere fiducia nelle sue capacità artistiche e lo incoraggia a proseguire gli studi intrapresi:

Eravamo nel 1854 all'Istituto di Belle Arti si ripristinavano i concorsi, stati soppressi al 1849. Il mio Maestro Smargiassi mi avvertì che mi preparassi [...]. Dissi a mia Madre quanto avveniva circa questo concorso, io invero non trovava in casa mia alcuna premura per me, e dubito che i miei spasimi, le mie aspirazioni non eran per nulla comprese, ma io non ci facevo caso [...]. Mi preparai [...] con tutta volontà e foco [...]. Consegnammo i nostri lavori e si attendeva la decisione dei Professori [...]. Primo posto, Cammarano [...].

Di questo mio primo successo [,] meno il mio Zio Luigi che mi affezionava e che voleva in certo modo rappresentare l'onore della famiglia, gli altri, e specialmente nella casa mia [,] non dimostrarono verun entusiasmo.⁴

Come Giuseppe e Antonio erano profondamente affezionati ed uniti dalla passione per il teatro, così Salvatore e Luigi sono legati da reciproco affetto e grande stima. Di conseguenza, la scomparsa del librettista induce il compositore ad incoraggiare e a sostenere concretamente la famiglia rimasta in condizione di povertà. Trascorsi alcuni anni in ristrettezze economiche, la madre, le sorelle e i fratelli di Michele non dimostrano alcun entusiasmo per i riconoscimenti ufficiali da lui ricevuti all'accademia. Luigi, però, sostiene calorosamente il titubante pittore in erba, svolgendo un ruolo sostitutivo di quello paterno. Lo «spirito di famiglia» o «l'onore della famiglia» viene così tramandato di generazione in generazione: sulla formazione di Salvatore avevano inciso suo padre Giuseppe e

² MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 96-99.

³ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

⁴ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, pp. 132-135.

suo nonno Giancola, ma più di tutti lo zio Filippo, drammaturgo; su Michele, rimasto prematuramente orfano, influisce principalmente il maestro di musica Luigi, sebbene anche suo padre Salvatore, suo nonno Giuseppe e suo zio Antonio (entrambi pittori questi ultimi), gli trasmettano la passione per l'arte e le conoscenze di base. In seguito, nei momenti cruciali in cui egli deve decidere se mettere alla prova il suo talento o guadagnarsi da vivere in altro modo, il ruolo fondamentale di mentore viene assunto dal musicista.

La collaborazione tra Salvatore e Luigi va inserita in questo proficuo contesto familiare. Sebbene oggi il nome di Luigi Cammarano compaia soltanto en passant nei testi di storia della musica,⁵ qui si analizzeranno le tre opere teatrali create dai due fratelli, dedicando una particolare attenzione ai libretti e ponendoli in riferimento con la complessiva produzione di Salvatore, per comprendere se esistano delle costanti significative o delle nette differenze.

7.2 *I ciarlatani* (1839): si scherza per dire audaci verità

La prima opera teatrale realizzata da Salvatore e Luigi è uno «scherzo melodrammatico» intitolato *I ciarlatani* e rappresentato al Teatro del Fondo il 15 aprile 1839 con notevole successo. Black lo presenta così:

I ciarlatani was based on a *comédie-vaudeville* by Scribe and Alexandre, *Les empiriques d'autrefois*, first given in Paris in 1825 but popular with touring companies. This light-hearted French play was also used by Calisto Bassi as the plot for a two-act libretto, for Panizza, and both operas appeared the same year. Cammarano designated his work a *scherzo melodrammatico*, and it is in one act. It is the only libretto by Cammarano to contain long sections of prose between the musical numbers, but although Neapolitan dialect in these sections would have been in keeping with the tone of the work, he did not use it.⁶

Nel 1825 Eugène Scribe è già un drammaturgo famoso in Francia. Dal 1820 anima il Théâtre du Gymnase-Dramatique, che ha contribuito a fondare. *Les empiriques d'autrefois* è una *comédie-vaudeville* di comprovato successo, con una trama stringata, situazioni divertenti e battute ironico-sagaci. I due fratelli iniziano, quindi, la loro collaborazione teatrale con una pièce di riferimento che offre buone probabilità di riuscita. Salvatore ne traduce in italiano il testo, conservando alcune parti in prosa e procedendo con il suo abituale rigore di metodo nella versificazione; riduce lievemente le parti recitate e cambia o elimina le numerose arie cantabili. Solo in un caso, nella terza scena, aggiunge versi propri del tutto nuovi e originali, attribuiti all'unico personaggio introdotto in più rispetto agli altri, che rimangono sostanzialmente gli stessi. Il registro linguistico della *comédie* è medio, con ambientazioni popolari ma dignitose e mai triviali. Salvatore avrebbe potuto inserire battute in napoletano, ma opta per un'*aurea medietas* che corrisponde al testo originale.

Black fornisce ulteriori informazioni:

I ciarlatani was Luigi Cammarano's first opera, and enjoyed a great success at its first performance at the Fondo theatre, on 15 April 1839. *L'omnibus* called the libretto "very witty", and *Il Lucifero* commented that the plot of this *scherzo melodrammatico*, tangled up and then untied with great skill by Salvatore Cammarano, had inspired the musical talents of his brother Luigi, and the evening was brought to a conclusion with the two brothers being called on to the stage together to receive the greatest reward for their labours they could wish, the applause of their fellow citizens. Although *I ciarlatani* was very popular in Naples, being repeated every

⁵ Cfr. CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'800 italiano*, Roma, Gremese, 1998; GIANNI LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana: dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Torino, Teatro Regio Torino, 2005.

⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 59.

year for the next five years, and occasionally thereafter, in the S. Carlo and Fenice theatre as well as in the Fondo, I have found no evidence that it was ever played elsewhere.⁷

Il libretto è altrettanto spiritoso in italiano e in francese, con un impianto drammatico equilibrato e d'effetto, arricchito da battute vivaci e umoristici colpi di scena. Scribe è stato uno dei più prolifici drammaturghi e librettisti francesi, a suo tempo molto apprezzato. Autore di oltre quattrocento opere teatrali, si era circondato di validi collaboratori, specializzati in ambiti diversi (i dialoghi, i versi, le battute umoristiche...) e in grado di comporre libretti e drammi di eccellente qualità, con incomparabile alacrità. *Les empiriques d'autrefois* ha queste caratteristiche e Salvatore s'impegna seriamente sia nella traduzione che nella creazione di un libretto equilibrato e drammaturgicamente efficace. In entrambi i casi si tratta di atti unici, suddivisi rispettivamente in sedici e dodici scene. Confrontando le pagine di presentazione iniziali, si constatano moltissime corrispondenze. Il titolo è leggermente diverso, ma è anche vero che il termine «charlatans» compare ripetutamente nel testo francese. Nella prima scena Gaspard si presenta dicendo: «Lui est un ignorant, qui n'est charlatan que par routine... moi, c'est par principes... J'ai étudié en France, dans les universités... écolier, j'en savais plus long que mes maîtres ; ils m'ont congédié... médecin» (I, 1) e subito dopo aggiunge: «Les hommes [...] ne sont pas dignes qu'on leur montre la vérité... ils n'en veulent pas... pour leur faire du bien, il faut les tromper; mettons-nous charlatan, et je le suis» (I, 1). Dopo di che, canta l'*Air de l'Écu de six francs* e dice: «Nous commençâmes par la France... [...] Un pays pour les charlatans» (I, 1). Successivamente, nella nona scena, l'*Air de Oui et Non* inizia con: «Moi, j'n'aime pas les charlatans!» (I, 9).⁸

Quanto ai personaggi, da sei diventano otto, ma il banditore, pur non essendo menzionato nell'elenco dei personaggi della *comédie*, di fatto è già presente in palcoscenico come membro del coro. Salvatore aggiunge Zerlina, cugina di Estella, poiché nella tradizione napoletana si preferiscono due donne in scena, piuttosto che una sola, oltretutto, al debutto l'interprete è Anna Salvetti, un mezzosoprano famoso e molto apprezzato. I nomi dei personaggi sono lievemente italianizzati, tranne Robert (il secondo medico) che è trasformato in Colantonio: nome tipicamente napoletano. Per amplificare l'effetto comico, ai due protagonisti è attribuito anche il cognome: Gaspard Durafronte e Colantonio Pappagallo (I, 1), due appellativi del tutto coerenti con i rispettivi ruoli.

Quanto all'ambientazione, Scribe specifica che «la scène se passe en Espagne, dans la province de la Manche, en 1525 - Règne de Charles-Quint».⁹ Cammarano indica sinteticamente: «La scena è in Spagna, e propriamente nel villaggio del Rocco. L'epoca è il secolo XVII». Se rispetto al tempo vi è uno slittamento in avanti di un secolo, la corrispondenza dei luoghi è invece perfetta, visto che anche nel testo francese, poco dopo, Pédrille dice di trovarsi «dans un riche village... celui *del Rocco*, dans la province de la Manche» (I, 1) e Gaspard gli risponde: «Ah! le village *del Rocco* près le *Toboso*... J'ai entendu dire que c'était de toute l'Espagne le pays le plus bête» (I, 1). Queste indicazioni, più che suggerire il luogo della vicenda, sembrano dei riferimenti letterari: la Mancia è la patria di Don Chisciotte e il Toboso è il paese d'origine della sua meravigliosa principessa Dulcinea del Toboso. Di conseguenza, conviene verificare se esistano affinità tra la *comédie*, il libretto e il capolavoro di Cervantes.

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha di Miguel de Cervantes Saavedra viene pubblicato in due volumi nel 1605 e nel 1615. Le avventure narrate risalgono ad un periodo immediatamente precedente, quindi abbastanza vicino a quello indicato da Scribe e da Cammarano. Per quanto

⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 60.

⁸ EUGÈNE SCRIBE e ALEXANDRE BASSET, *Les empiriques d'autrefois*, Paris, Pollet, 1825, p. 24.

⁹ EUGÈNE SCRIBE e ALEXANDRE BASSET, *Les empiriques d'autrefois*, p. 2.

riguarda il genere, solitamente viene definito il primo romanzo moderno ed è scritto in prosa: un'ulteriore affinità, quest'ultima, con i due libretti, che tuttavia contengono alcune parti in versi, come s'addice ai testi teatrali che devono essere cantati. Altre somiglianze emergono nel sistema dei personaggi. Come Cervantes affianca all'hidalgo il suo inseparabile scudiero Sancho Panza, così Scribe e Cammarano collocano al centro della loro storia un'inscindibile coppia formata da Gaspard e Robert, ovvero da Gaspare e Colantonio. In tutti e tre i casi, si tratta di tipi umani opposti e complementari che però, condividendo tante esperienze ed affrontando innumerevoli avversità, giungono ad assumere ciascuno alcuni tratti del compagno e quindi si scambiano, in parte, l'identità. Don Chisciotte, Gaspard e Gaspare sono più colti e spavaldi, prendono le decisioni cruciali e spesso danno ordini ai rispettivi dipendenti: Sancho Panza, Robert e Colantonio. Questi ultimi, però, hanno maggiore senso pratico, assimilano gli insegnamenti dei rispettivi maestri e infine raggiungono una maggiore consapevolezza di sé stessi e del mondo. L'originalissima opera di Cervantes presenta elementi tipici del genere picaresco: una miriade di peripezie con ostacoli ed imprevisti di ogni tipo; un ambiente per lo più popolare e povero, con personaggi spesso umili: anche *Les empiriques d'autrefois* e *I ciarlatani* mantengono caratteristiche simili. Allo stesso tempo, l'idealismo di Don Chisciotte richiama le imprese dei cavalieri erranti protagonisti della letteratura epico-cavalleresca. Gaspard e Gaspare sono disillusi e pronti a sfruttare la credulità altrui, eppure talora dimostrano intenti nobili, generosi e da sognatori: la *comédie* termina con l'esclamazione di Gaspard: «Oui, mes amis, mes bons amis... ce que c'est que de faire des découvertes utiles... ce que c'est que de rendre service à l'humanité!» (I, s.u.) che nel libretto corrisponde a: «Dir con ragione io posso: / Giovai l'umanità!» (I, s.u.). Una tematica fondamentale del *Don Chisciotte* è lo scarto tra la realtà oggettiva e la mutevole percezione che di essa hanno i vari personaggi. Ripetutamente l'«*Ingenioso Hidalgo*» sovrappone alla realtà effettuale i suoi modelli mentali, scambiando per verità oggettiva ciò che è, invece, puro frutto della sua fantasia: i mulini a vento gli sembrano dei giganti con le braccia rotanti, i burattini gli appaiono come dei demoni, le greggi di pecore nientemeno che degli eserciti arabi invasori e il rilucente catino in ottone di un barbiere... l'elmo di Mambrino. Anche nel *vaudeville* e nel libretto risulta centrale il rapporto tra realtà e finzione. Il titolo in italiano, soprattutto, denuncia la manipolazione della realtà da parte di coloro che approfittano della credulità altrui a proprio vantaggio e altro non sono che dei ciarlatani. Infine, un'altra caratteristica comune è l'umorismo, cioè la capacità di raccontare con levità, inducendo al sorriso il lettore/spettatore, anche quando le vicende narrate sono di per sé tristi e dolorose, oppure paradossali ed estreme.

La farsa di Scribe e lo scherzo di Cammarano si richiamano, quindi, ad un antecedente illustre, tuttora riconosciuto come uno dei maggiori capolavori della letteratura europea, citato e rielaborato in tantissime forme artistiche, dal teatro alla danza, dalla pittura al cinema... Il carattere popolare e ludico di tali opere non implica che esse siano banali o volgari ma, al contrario, esse risultano molto curate nei dettagli e ricche di citazioni colte. Se si prescinde dal capolavoro di Cervantes e si confrontano direttamente i due lavori teatrali di Scribe e Cammarano, emergono ulteriori elementi interessanti. Innanzitutto, compaiono alcuni nomi di personaggi tratti dalla letteratura e dalla mitologia antiche. Per esempio, nel testo francese la stretta amicizia tra Gaspard e Robert viene paragonata a quella tra Oreste e Pilade: «J'ai avec moi un camarade... Oreste sans Pilade aime autant ne pas vivre» (I, 4); questi due personaggi scompaiono, però, nel libretto napoletano. Nel finale del *vaudeville*, nel momento in cui Gaspard deve resuscitare Pédrille, c'è un'invocazione a Prometeo: «Toi, dont je suis l'élève, et qu'en ces lieux j'atteste, / O divin Prométhée ! O savant sans pareil ! / Qui dérobas jadis les rayons du soleil, / Porte cette flamme céleste / A Pédrille le bachelier» (I, 16). Nella versione italiana, analogamente, si legge: «Prometeo valente, maggior d'ogni saggio, / Che al sole rubasti un fervido raggio, / Pel morto Pedrillo ti chiamo, t'invoco; / Quel vivido foco = gli spargi nel cor» (I, 11). Cammarano aggiunge persino ulteriori riferimenti a personaggi classici e letterari, attribuendo a

Colantonio l'esclamazione: «Non fallisce / Di Galeno il gran precetto!» (I, 1) e a Gaspare: «Il balsamo d'Atlante, / Famoso negromante» (I, 11), dove Galeno è il medico-filosofo del II secolo d.C. dal cui nome deriva il termine «galenica», tuttora usato per indicare la scienza farmaceutica della preparazione dei farmaci, ed Atlante è il mago musulmano che attira nel suo castello incantato tanti paladini cristiani e compare sia nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, sia nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Inoltre, in entrambi i testi si riscontrano battute ironiche e critiche sui personaggi socialmente più in vista, non solo i medici, ma anche i politici e i militari. Tutti costoro appaiono come degli impostori che, sebbene non dichiarino apertamente di essere dei ciarlatani, di fatto vivono agiatamente a spese dei cittadini e ingannando il popolo. Per quanto riguarda i politici, già il nome dell'alcaide lo testimonia: Tuffiador manca di una erre, ma è un truffatore, falso, disonesto e approfittatore. Nei confronti dei militari, gli strali sono tanti. Nel *vaudeville*, non appena s'alza il sipario, entra in scena Gaspard, seguito da Robert che sorregge lo zoppicante Pédrille. Quest'ultimo esordisce presentandosi così: «J'étais à la bataille de Pavie, où l'infanterie espagnole s'est bravement montrée, je m'en vante» (I, 1). Dopo di che, egli canta l'*Air: Le luth galant*:

Je fus blessé ; mais ò destin bien doux !
Du général qui vainquit, grâce à nous !
Le nom vivra toujours au temple de mémoire !
Généraux et soldats, au champ de la victoire,
N'ont pas la même part !... car pour eux est la gloire !
Et les coups sont pour nous ! (I, 1).

La conclusione del misero Pédrille è: «Tout ce que j'ai obtenu, c'est mon congé» (I, 1). Poco dopo Gaspard gli risponde: «Un soldat qui a couru le monde, et qui revient de la bataille de Pavie [...] O siècle ignorant et barbare !» (I, 1). È opportuno ricordare che la battaglia di Pavia è stata combattuta nel 1525 durante la guerra d'Italia del 1521-1526 tra l'esercito francese guidato dal re Francesco I e l'armata imperiale di Carlo V. Essa si conclude con la vittoria dell'esercito imperiale e segna un momento decisivo delle guerre per il predominio in Italia, poiché testimonia la vulnerabilità della penisola e decreta la temporanea supremazia di Carlo V. Dal punto di vista della storia militare, la battaglia di Pavia è importante perché dimostra la schiacciante superiorità della fanteria imperiale - dotata di armi da fuoco - sulla famosa ma ormai antiquata cavalleria pesante francese. Da quel momento in poi, le strategie militari cambiano e le armi da fuoco diventano fondamentali in tutti gli eserciti. Su questa trasformazione e sulle sue implicazioni morali e simboliche, Don Quijote esprime le sue riflessioni in alcune pagine memorabili che, con straordinaria arguzia e finissima ironia, traspongono letterariamente l'esperienza effettivamente vissuta da Cervantes, che prima di diventare uno scrittore è stato soldato, ha combattuto nella cruciale battaglia di Lepanto (dove è rimasto ferito da un archibugio e ha perso per sempre l'uso di una mano), ha partecipato alle spedizioni spagnole in Tunisia e in Grecia, è stato catturato dai pirati che lo hanno tenuto prigioniero per cinque anni e lo hanno liberato soltanto dopo il pagamento di un riscatto da parte dei frati Trinitari (nel 1580):

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos (I, XXXVIII).¹⁰

¹⁰ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Leipzig, Brockhaus, 1866, p. 270.

Nel passaggio dal testo di Scribe a quello di Cammarano, il riferimento alla battaglia di Pavia scompare, essendo l'ambientazione nel secolo XVII. È difficile spiegare questa scelta, forse di prudenza; è opportuno, però, ricordare che pochi anni più tardi, nel 1845, Salvatore sceglie la prima guerra d'Italia come sfondo storico di *Stella di Napoli*, specificando in apertura di libretto: «L'avvenimento ha luogo in Reggio di Calabria, nel 1495». Nei *Ciarlatani*, invece, rimane più vago e procede ad un'operazione di sintesi, pur conservando i tratti essenziali della problematica:

(Comparisce Colantonio con valigia, e sorreggendo Pedrillo, che sarà coperto di meschini e logori vestimenti.)

COLANTONIO

È costui... – Su questo sasso,

Via, riposati, garzone.

(Facendolo sedere sopra un frammento dell'edificio suddetto.)

GASPARE

Buon per te, che a darti aiuto

Ci guidò la sorte amica!

Sulla via, colà svenuto

Tu giacevi...

PEDRILLO

La fatica...

La miseria... Fui soldato:

Qui dal campo io fo ritorno.

GASPARE

T'hanno dunque?...

PEDRILLO

Congedato. (I, 1)

«Fatica», «miseria», ferite e, per chi sopravvive, solitudine: è questo il bottino di guerra di un onesto combattente e si tratta di un amaro bilancio, del tutto coerente con le riflessioni di Don Quijote, che racconta così la misera vita del soldato:

No hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está atenido a la miseria de su paga, que viene o tarde o nunca, o a lo que garbear por sus manos, con notable peligro de su vida y de su conciencia. Y a veces suele ser su desnudez tanta, que un colete acuchillado le sirve de gala y de camisa, y en la mitad del invierno se suele reparar de las inclemencias del cielo, estando en la campaña rasa, con solo el aliento de su boca, que, como sale de lugar vacío, tengo por averiguado que debe de salir frío, contra toda naturaleza. Pues esperad que espere que llegue la noche para restaurarse de todas estas incomodidades en la cama que le aguarda, la cual, si no es por su culpa, jamás pecará de estrecha: que bien puede medir en la tierra los pies que quisiere y revolverse en ella a su sabor, sin temor que se le encojan las sábanas. Lléguese, pues, a todo esto, el día y la hora de recibir el grado de su ejercicio: lléguese un día de batalla, que allí le pondrán la borla en la cabeza, hecha de hilas, para curarle algún balazo que quizá le habrá pasado las sienes o le dejará estropeado de brazo o pierna. Y cuando esto no suceda, sino que el cielo piadoso le guarde y conserve sano y vivo, podrá ser que se quede en la misma pobreza que antes estaba y que sea menester que suceda uno y otro rencuentro, una y otra batalla, y que de todas salga vencedor, para medrar en algo; pero estos milagros vense raras veces. Pero, decidme, señores, si habéis mirado en ello: ¿cuán menos son los premiados por la guerra que los que han perecido en ella? Sin duda habéis de responder que no tienen comparación ni se pueden reducir a cuenta los muertos, y que se podrán contar los premiados vivos con tres letras de guarismo (I, XXXVIII).¹¹

Sono constatazioni cupe e dolenti, ma svolte con tono lieve, che preserva una finissima ironia e una straordinaria sagacia. Anche nel libretto dei *Ciarlatani* il tono scherzoso viene conservato mediante gli interventi baldanzosi di Gaspere e Colantonio: alla presentazione di Pedrillo segue, infatti, quella dei due dottori e la mestizia del misero soldato è scalzata via dalla loro esuberante euforia:

¹¹ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 268.

PEDRILLO
 E voi due?
 GASPARE
 Corriamo intorno
 Agl'infermi, ai moribondi
 Ritornando la salute.
 PEDRILLO
 Siete medici?
 COLANTONIO
 Profondi!
 GASPARE
 Di dottrine sconosciute,
 D'erbe arcane, portentose
 Noi sappiamo la virtù.
 COLANTONIO
 L'opre nostre son famose,
 Immortali... e forse più! (I, 1).

Ascoltando tante esagerazioni, Pedrillo si rianima e Cammarano gli assegna un'aria patetica che rivela il suo animo sensibile e profondamente umano:

PEDRILLO
 (Con accento passionato, ma ingenuo.)
 Obbliar sperai partendo
 Un oggetto troppo amato...
 E da cieco combattendo
 Quasi a morte fui piagato.
 Pure il ciel mi concedea
 Riveder la patria terra,
 Ei nel petto mi chiudea
 Le ferite della guerra...
 Ma riporto in mezzo al cor
 La ferita dell'amor! [...]
 Se t'accendesti di nuovo ardore,
 Se ad altro oggetto donasti il core,
 Donna spietata, l'estremo addio
 Udrai soltanto dal labbro mio,
 Quindi a sommergermi nel fiume andrò...
 Per te sol vissi, per te morirò! (I, 1).

La didascalia iniziale («Con accento passionato, ma ingenuo») costituisce un'indicazione per l'interprete, ma è anche una testimonianza della meticolosità del librettista e del suo impegno per delineare un personaggio credibile e verosimile, buffo ma simpatico, non una macchietta ridicola. Il confronto tra la guerra effettivamente combattuta in campo militare e quella che un innamorato deve affrontare nell'intimo di sé stesso, è un *topos* della letteratura e dell'iconografia occidentale: già nell'arte greca, e in particolare nelle rappresentazioni dell'età ellenistica, Eros (Cupido in età romana) appare come un fanciullo alato, nudo, dotato di arco e frecce, che spesso scaglia in modo capriccioso, provocando ferite dolorose e talora mortali. Se si paragona l'aria di Pedrillo con quella di Severo scritta da Cammarano nel 1838 per *Poliuto*, si colgono evidenti affinità. Entrambi i personaggi ritornano in patria dopo un periodo trascorso in guerra, desiderano ardentemente rivedere l'amata, ma vengono a sapere che questa si è unita ad un altro uomo e sono colti da un'improvvisa disperazione, espressa mediante il confronto con il rischio di morte corso in guerra. Certamente, il tono è diverso, trattandosi in un caso di un umile soldato protagonista di uno scherzo melodrammatico e nell'altro del sommo condottiero protagonista di una tragedia lirica:

SEVERO

Il più lieto de' viventi
Fui giungendo in queste arene!
Un olimpo di contenti
Io sperai dal nostro imene!...
La mia gioja è volta in pianto...
Gronda sangue il core infranto...
Fu delirio la mia speme!
D'egra mente un sogno fu! (I, 2).

(No, l'acciar non fu spietato
Che spargeva il sangue mio,
Ma il destino avverso e rio,
Che la vita mi serbò!
Ah! gioisci, o core ingrato,
Gel di morte in sen mi piomba...
Questo avanzo della tomba
Alla tomba io renderò.) (I, 8).

Se Severo appare tragico ed austero nel suo dolore, il semplice ed ingenuo Pedrillo è tuttavia autentico nei suoi moti dell'animo ed induce il lettore/spettatore talora al sorriso talaltra alla compassione. Gaspare interviene sempre prontamente per rallegrare l'atmosfera e offre un ironico suggerimento anche per le pene d'amore:

GASPARE

Or che il male ho scoperto,
Al rimedio, su figliuolo.

PEDRILLO

Oh! qual mai?

GASPARE

D'effetto certo

Ne possiede l'arte un solo.

PEDRILLO

Ed è questo?

GASPARE

Il matrimonio:

Ei ben presto l'uom guarisce
Dall'amore [...].

GASPARE, COLANTONIO

Per tanto poco lasciar la vita!
Tu la ragione avrai smarrita!
Perdi una donna? In supplemento
Scegliere un'altra ne puoi fra cento.
Ma d'altre vite?... Oh signor no!
Una ad ognuno sol ne toccò! (I, 1).

Sebbene Cammarano segua il testo di Scribe, queste note patetico-sentimentali e la raffinatezza poetica delle strofe sono tipicamente sue. Nella *comédie-vaudeville* è, invece, accentuata la comicità. Per esempio, Gaspard risponde a Pédrille dapprima con un'aria tratta da una precedente opera dello stesso autore intitolata *La somnambule* (ispirandosi a questo testo, pubblicato nel 1819, Felice Romani scrive il libretto *La sonnambula* per Vincenzo Bellini, che debutta con grande successo al Teatro Carcano di Milano nel 1831), poi ribadisce le sue posizioni con una battuta di spirito:

Air : Vaud. De la Somnambule

Contre l'amour nous avons, camarade,

Deux remèdes : l'un, c'est l'oubli,
Remède extrême, et qu'hélas ! le malade
Ne prend jamais que malgré lui ;
L'autre est, je crois, et plus doux et plus sage,
Avec succès on l'emploie aujourd'hui.

PÉDRILLE

Quel est-il ?

GASPARD

C'est le mariage.

Trois mois après , on est toujours guéri (I, 1).

Nella seconda scena del testo francese Gaspard e Robert parlano tra loro e raccontano le disavventure dei giorni precedenti; nella terza scena appare un corteo nuziale. Cammarano inserisce le disquisizioni tra Gaspare e Colantonio nella prima scena e passa al corteo degli sposi nella seconda scena: un momento che il librettista ritiene estremamente adatto agli spettacoli teatrali e che, in effetti, inserisce in molti suoi libretti. Il coro festoso celebra le gioie dell'amore:

CORO

Coppia eletta amor t'arrida,
Sia per te la vita intera
Qual serena primavera,
Quale un sogno di piacer.
Ti sia norma, ti sia guida
Un sol core, un sol pensier (I, 2).

Il corrispettivo francese ha un titolo classicheggiante: *Air de Léocadie*, poiché richiama l'isola greca dalla quale, secondo la tradizione, Saffo si gettò da una rupe per risanare le sue pene d'amore. La quartina esplicita già che il corteo che avanza non è di un matrimonio ma di un fidanzamento:

Air de Léocadie

En attendant, gentille fiancée,
Qu'un doux hymen vous unisse tous deux,
Autour de vous une foule empressée,
Vient vous offrir son hommage et ses vœux (I, 3).

I successivi dialoghi rivelano l'avidità dell'alcade Tuffiador, l'avarizia del promesso sposo Gregorio, lo scontento della promessa sposa Estella. Nel libretto italiano compare la seconda figura femminile, Zerlina. All'interno della vicenda essa offre un'ulteriore occasione di sorridere, ma se si considerano le sue parole in riferimento al contesto storico in cui vengono effettivamente pronunciate, esse risultano molto significative. Nel 1839 a Napoli i matrimoni combinati sono la regola e le donne non osano ribellarvisi. Zerlina (il cui nome fa rima con quello di Serpina, protagonista dell'intermezzo *La serva padrona*) è una ribelle, una rivoluzionaria, una femminista *ante litteram* che rivendica un'autonomia di scelta che sarà realmente riconosciuta alle donne un secolo più tardi. Con piglio deciso, ella si presenta:

ZERLINA

Zitto. Io mi chiamo Zerlina, i miei parenti mi maritarono con un vecchio zoppo, guercio e schifoso: fortunatamente restai vedova; mia cugina Estella disgraziatamente rimase orfana; passai a dimorare con essa: ma essendomi una volta maritata per gusto degli altri, ora ho pensato a rimaritarmi per gusto mio, e non potendo lasciar sola la povera orfanella, mi son cooperata a darle uno stato: ella oggi sposa Gregorio, ed io parto domani per un vicino contado, ove mi aspetta un marito giovine, ricco e bello. – Mi sono spiegata?

COLANTONIO

Perfettamente (I, 3).

«Rimaritarmi per gusto mio» è una rivendicazione che, se è avanzata da una donna, suona temeraria nella prima metà dell'Ottocento. Dal momento che nel testo di Scribe non c'è riscontro di nulla di simile, Salvatore Cammarano o, verosimilmente, entrambi i fratelli, devono averla ritenuta degna di apparire nel libretto non solo per provocare il riso del pubblico. In effetti, anche Estella è a suo modo coraggiosa e cerca aiuto per riuscire a sottrarsi al matrimonio impostole con Gregorio, ma la sua fedeltà al primo amore, la sua generosità ed ingenuità rimangono nell'ambito del modello di donna virtuosa ottocentesca. Al contrario, le parole di Zerlina delineano una figura femminile che storicamente apparirà realmente molti anni più tardi, in particolare nel meridione d'Italia. Dopo l'intervento di Zerlina, il libretto procede in modo molto simile alla *comédie-vaudeville*. In particolare è sorprendente la piena corrispondenza del proclama letto dal banditore, che appare come una traduzione fedele dell'originale:

Si notifica che due famosissimi medici, sapientissimi astrologi, ed eccellentissimi fisici, posseggono il segreto di far resuscitare i morti. Essi, in pruova di quanto asseriscono, daranno quest'oggi, previo il consenso delle autorità locali, allo squillo di mezzogiorno, in questa pubblica piazza, il primo esperimento della loro virtù, ritornando alla vita l'Alcade, Senior Gonzales, morto da sei anni, e che tutto il villaggio conosceva. –

Per copia conforme.

– Sottoscritti – Gaspere Durafronte – Colantonio Pappagallo – Dottori alchimisti (I, 4).

Ovvero, in francese:

Il est fait à savoir que deux médecins et savans astrologues français, ayant le don de faire revenir les morts défunts depuis cinq ans, donneront aujourd'hui, avec la permission des autorités locales, une représentation de leur savoir faire... et afin que tout le monde puisse en juger, les grands, et les petits... aujourd'hui même à midi, sur la place publique... ils rendront à la vie, et à une parfaite santé, le dernier alcade, le senor Gonzalès... mort il y a six ans, et que toute la ville connaissait.

Pour copie conforme :

Signé , Gaspard et Robert , docteur alchimistes (I, 5).

Le scene successive sono incentrate su questa improbabile esibizione di una «médecine perfectionnée» (I, 6), con il susseguirsi delle richieste, da parte dei paesani, di non richiamare in vita nessuno: il primo ad opporsi è Tuffiador, alcade in carica, che perderebbe il suo incarico se davvero ritornasse il predecessore. Le offerte di denaro avanzate dai vari cittadini a Gaspere e Colantonio per non rivedere i parenti defunti arricchiscono i due ciarlatani e dimostrano la validità della convinzione di Gaspere che l'avidità e l'avarizia governano le vite degli uomini.

GASPARE

Io era ben certo che speculando sull'ambizione, o sull'avarizia...

COLANTONIO

Avresti trovata una miniera d'oro.

GASPARE

Non è cosa indegna che gli uomini siano così?

COLANTONIO

Tu intanto ne profitti!

GASPARE

È giusto ch'essi siano puniti della loro cupidigia.

COLANTONIO

Ebbene seguitiamo, non fosse per altro che per fare un corso di morale. Io conosco adesso il tuo sistema, son tuo alunno; corro a fare un giro nel villaggio, a spaventare i nipoti, i cugini, i collaterali, e tutti i parenti in linea di successione. (Cava dalla valigia un abito tutto frastagliato di ricami, lo indossa affrettatamente, e parte, internandosi nel villaggio) (I, 6).

In breve tempo, l'allievo impara dal maestro e gli consegna un sacco di denaro. L'ultima didascalia citata è indicativa della meticolosità del librettista-scenografo, che ripetutamente fornisce le indicazioni ai due imbroglioni di indossare abiti sfarzosi, in modo da colpire maggiormente gli sprovveduti paesani, per poi sfruttare la loro credulità.

COLANTONIO

Pare che in questo paese non amino troppo gli antenati! – Entrai nella casa d'un ricco mercante, che ha perduta la moglie, e vive in una tranquillità, sconosciuta per lui quando ella esisteva: al solo nome della defunta è corso allo scrigno, e mi ha posto in mano trecento reali. Dopo mi sono imbattuto in due che si erano rimaritati... Figurati il loro spavento! fu doppio guadagno! Qui minaccio di rendere la vita ad un procuratore, e tutti i suoi clienti si levano in massa, dandomi una bella somma, perchè si lasci ove si trova. Annunzio colà il ritorno di un vecchio medico, e l'intero villaggio fa un guanto per non turbare il suo eterno riposo. – Ah! la tua scoperta val più di quella di Cristoforo Colombo! Egli dovè correre sino ad un altro mondo a tentar fortuna, e noi la facciamo in questo! (I, 8).

Infine, Estella implora i due medici di restituire Pedrillo, suo perduto amore, promettendo di ripagarli con metà della sua eredità. La sua generosità e la sua fedeltà sono un anticipo del lieto fine, che vede riuniti i due giovani innamorati, mentre i due ciarlatani s'apprestano a spostarsi in un altro paese. In conclusione, *Les empiriques d'autrefois* è una *comédie-vaudeville* divertente e colta, che s'addice ad un pubblico popolare, ma che non è mai banale o volgare. Offre molti spunti di riflessione e numerosi riferimenti a personaggi e ad opere letterarie classiche, di varie epoche e di diverse nazionalità. A Parigi ha successo e i fratelli Cammarano compiono una buona scelta nel proporla in versione italiana con il titolo *I ciarlatani*, anche se questa viene apprezzata soltanto a Napoli e per alcuni anni, poi esce dal repertorio. Oggi, nel mondo del melodramma, Gaspere e Colantonio sono scomparsi, ma c'è un altro «ciarlatano» universalmente noto e che può essere considerato un loro discendente: Dulcamara. Infatti, il 20 giugno 1831 viene rappresentato al Théâtre de l'Opéra di Parigi *Le Philtre* con musica di Daniel Auber e libretto di Eugène Scribe: un'opera buffa in due atti che immediatamente riscuote consensi. Circa un anno dopo, il 12 maggio del 1832, al Teatro della Cannobiana di Milano, va in scena la *première* dell'*Elisir d'amore* con la musica di Gaetano Donizetti e la poesia di Felice Romani, che ha tradotto e rielaborato il testo di Scribe. Lo spettacolo trionfa e tuttora viene proposto nei teatri di tutto il mondo, conquistando il pubblico grazie ad una sapiente fusione di elementi comici, patetici e vagamente malinconici. Il venditore di filtri amorosi è un imbonitore straordinario, che s'approfitta della credulità della gente, promettendo guarigioni e rimedi portentosi pur di ottenere denaro: qualità ereditate dai due predecessori.

7.3 *Il ravvedimento* (1843): tra grottesco e sublime, trionfa «il più onesto dei ladri»

Il secondo lavoro di Salvatore e Luigi Cammarano va in scena nel 1843, ha un discreto successo, poi viene dimenticato. Analizzarlo oggi risulta molto interessante, soprattutto in riferimento al periodo storico della prima metà dell'Ottocento. Scrive John Black:

Il ravvedimento was written for Cammarano's brother Luigi, and was the only serious opera that composer wrote. Though serious in style, it is not tragic, and all ends happily. It was written for the Fondo, and although it was submitted for approval on 31 December 1841, it was not performed until 16 May 1843, receiving three performances altogether. It is based on a play by Mélesville and Duveyrier, *Clifford le voleur*, which had first appeared in Paris in 1835, and in Naples three years later. Given in Italian at the Fiorentini theatre, it had enjoyed a long run. It did not make a successful libretto, it is all disguises, mistaken identities, long-lost sons, recognitions and repentances – all the stock-in-trade of the Parisian theatres. The scene was in Scotland (on

this occasion not a Cammarano evasion) in 1746 and there is a tenuous historical background of events surrounding the Pretender, the dragoons of “Cumperlandio”, and the “horrible battle of Culloden”.¹²

Leggendo quest’affermazione, sorgono alcuni interrogativi. In primo luogo, il titolo italiano è del tutto diverso da quello della commedia di riferimento: si può comprendere e ragionevolmente giustificare il motivo di questa scelta? Inoltre, rispetto al testo francese, si riscontrano altre trasformazioni decisive nel libretto? Se si considerano le date, risulta che tra la richiesta di autorizzazione ai censori e l’effettiva rappresentazione passa quasi un anno e mezzo: si tratta di una lungaggine accidentale, oppure sono riscontrabili elementi del testo potenzialmente pericolosi? Infine, la vicenda risuona di conflitti storici chiaramente definiti: si tratta di meri riferimenti temporali o vi sono allusioni a problematiche socialmente importanti? Queste sono le direttrici principali della ricerca che s’intende avviare, al termine della quale, saranno analizzate le caratteristiche strutturali, linguistiche e poetiche del libretto.

La prima riflessione riguarda il titolo. Il termine «ravvedimento» è piuttosto insolito nel linguaggio letterario e corrente; più frequente è in ambito legale, dove indica l’atto di chi desiste dal commettere un reato. In origine, esso proviene dalla sfera religiosa e morale. Nella Bibbia compare più volte (Geremia 25, 1-7[2]; Marco 1,15[3]; Marco 6,12[4]; Luca 1,16[5]; Atti 2,38[6], ecc.), come traduzione del greco «μετανοια» (nel senso di «trasformazione della mente»), ovvero del termine tardo ebraico «nacham». Il ravvedimento presuppone un esame di coscienza, ma non si limita a questo; implica il pentimento rispetto alle azioni passate, un cambiamento di intenzioni rispetto al futuro e un’effettiva messa in atto di comportamenti meritevoli. C’è tutto questo nel libretto di Salvatore? Complessivamente sì, ma in controluce c’è molto di più: c’è il tentativo, riuscito, di guadagnarsi la benevolenza dei censori, enfatizzando ciò che già è presente nel testo francese (ma non in evidenza) e mettendo in secondo piano ciò che là è in rilievo. Il titolo italiano, quindi, sottolinea la valenza morale dell’intera vicenda, ovvero, cristianamente, il ritorno alla retta via di un peccatore pentito. Al contrario, il titolo francese esalta l’identità umana e professionale del protagonista: Clifford è un abilissimo ladro. Nel 1835, anno della prima pubblicazione a Parigi di *Clifford le voleur*, un siffatto titolo rappresenta per l’autore una dichiarazione di appartenenza letteraria, ovvero testimonia l’adesione ai nuovi principi romantici. Uno scrittore d’ispirazione neoclassica non dedicherebbe ad un ladro il titolo di una sua opera, chi compie tale scelta si schiera a favore delle nuove concezioni estetiche. Nel testo francese, Clifford viene ripetutamente definito «voleur», ma anche «corsaire»: «Mon voleur en question... une espèce de corsaire, qui depuis dix ans désolé les côtes de l’Ecosse» (I, 1);¹³ inoltre, lui e i suoi aiutanti vengono apostrofati come «vils brigands» (II, 11). Nel finale del libretto di Cammarano al protagonista viene attribuito l’onorifico appellativo di «masnadiero»: «Fa la pace a noi ritorno / Or ch’è spento il masnadier!» (III, s.u.). Questi termini compaiono spesso tra i titoli di opere letterarie e teatrali della prima metà dell’Ottocento. Considerando soltanto gli autori più famosi, *Il corsaro* è dapprima una novella in versi di George Gordon Byron (1814), poi un’azione mimica su musica di Giovanni Galzerani rappresentata al Teatro alla Scala nel 1826; in seguito, nel 1831, Giovanni Pacini musica il libretto di Jacopo Ferretti *Il corsaro* e ne crea un melodramma; nel 1844 Hector Berlioz compone l’ouverture *Le Corsaire* e nel 1848 debutta al Teatro Grande di Trieste *Il corsaro*, melodramma tragico di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave; infine, nel 1856, debutta all’Opéra di Parigi il balletto *Le Corsaire* di Adolphe-Charles Adam. Un’invasione corsara davvero senza precedenti! Per quanto riguarda i termini «brigante» e «masnadiero», nel 1782 Friedrich Schiller pubblica il dramma teatrale *Die*

¹² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 85.

¹³ MÉLESVILLE et CHARLES DUVEYRIER, *Clifford le voleur*, Bruxelles, J.-A. Lelong, 1835, p. 10.

Räuber, che ispira sia *I briganti* di Saverio Mercadante (opera su libretto di Jacopo Crescini rappresentata per la prima volta nel 1836, al Théâtre-Italien di Parigi) sia *I masnadieri* di Giuseppe Verdi (con libretto di Andrea Maffei, diretta personalmente da Verdi all'His Majesty's Theatre di Londra nel 1847). Nel 1830 debutta all'Opéra-Comique di Parigi *Fra Diavolo* di Daniel Auber, che presenta il personaggio storico dell'omonimo brigante italiano, coinvolto in una serie di avventurose peripezie e di situazioni a sfondo romantico. A questi si possono aggiungere i pirati: nel 1816 Charles Maturin pubblica la tragedia *Bertram, or The Castle of Saint-Aldobrand*, a partire dalla quale Isidore J. S. Taylor crea, nel 1826, il melodramma *Bertram, ou le Pirate*; l'anno successivo Vincenzo Bellini compone *Il pirata*, una tragedia lirica su libretto di Felice Romani, che debutta al Teatro alla Scala nel 1827. Infine, a metà Ottocento il più rinomato brigante è Ernani, l'eroe eponimo del dramma di Victor Hugo *Hernani, ou l'honneur castillan* (1830), poi del melodramma *Ernani* di Vincenzo Gabussi (1834) e, in seguito, del dramma lirico omonimo di Giuseppe Verdi (1844); ma si potrebbe aggiungere che anche Felice Romani e Vincenzo Bellini sono tentati di creare un'opera lirica dallo stesso titolo, però vi rinunciano dopo i primi tentativi, per evitare gli interventi della censura. A questo punto, è legittimo chiedersi perché tanti fuorilegge diventino protagonisti di melodrammi ed opere teatrali nella prima metà dell'Ottocento. Una spiegazione illuminante è fornita da Victor Hugo, che inserisce una premessa sia nel dramma *Cromwell* (1827) sia in *Hernani, ou l'honneur castillan*. Con piglio deciso, egli prende posizione nel dibattito teorico che all'epoca contrappone i tradizionalisti e i rinnovatori. Criticando i principi aristotelici, soprattutto l'unità di luogo e di tempo, difende i nuovi ideali romantici:

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. [...] Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. [...] L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. [...] L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre. [...]

Avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir [...] Dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés [...]. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. [...] Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie.¹⁴

Circa tre anni dopo, nella premessa a *Hernani, ou l'honneur castillan*, Hugo afferma perentorio:

Le romantisme [...] n'est [...] que le *libéralisme* en littérature. Le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques. [...] Le principe de la liberté littéraire, déjà compris par le monde qui lit et qui médite, n'a pas été moins complètement adopté par cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. Cette voix haute et puissante du peuple qui rassemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique : TOLÉRANCE ET LIBERTÉ.¹⁵

Tra il 1830 e il 1840 si scatena in Francia la cosiddetta *Bataille d'Hernani* tra Classicisti e Romantici, mentre i nuovi canoni estetici si diffondono sia in ambito artistico-letterario che librettistico-teatrale. Se, come sostiene Hugo, il grottesco, il ridicolo, il brutto entrano prepotentemente nella poesia moderna, se il pubblico è il principale giudice delle rappresentazioni teatrali, se la tolleranza e la

¹⁴ VICTOR HUGO, *Cromwell*, in *Oeuvres complètes*, Paris, J. Hetzel - A. Quantin, 1880-1926, pp. 26, 37, 38.

¹⁵ VICTOR HUGO, *Hernani ou l'honneur castillan*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830, p. II, IV.

libertà devono ispirare la creazione artistica e dare spazio anche alle infermità, alle deformità, alla «bête humaine», allora i protagonisti non saranno più soltanto i nobili, i regnanti e gli autorevoli rappresentanti dell'ordine costituito, ma diventeranno i vari «misérables», gli emarginati e i reietti che la società rifiuta ma che talora brillano di straordinaria umanità. Il ladro Clifford è tra questi: astuto, dai modi gentili, gradevole nelle conversazioni, fingitore straordinario che sa simulare ciò che non è e dissimulare ciò che è, sparge il panico in interi paesi, è temuto innanzitutto dai ricchi per la sua destrezza nell'impossessarsi dei loro tesori e poi sparire, tiene in scacco i poliziotti e si prende gioco del loro capitano, il borioso, inetto e ottuso Loughbrough. Tuttavia, egli risulta simpatico e divertente per i lettori, poiché sa trarsi d'impaccio con battute sagaci e mai volgari, pronunciate nelle situazioni più imprevedibili. Accanto a lui e di riflesso, il capitano precipita sempre più in basso, è «un imbécile» (I, 13) campione di piccineria umana. In Francia *Clifford le Voleur* viene pubblicato e rappresentato senza ostacoli; nel Regno borbonico i censori impiegano un anno e mezzo per autorizzare *Il ravvedimento*, forse perché non gradiscono che un capo della polizia appaia tanto «ridicolo» e «grottesco». Il prudente Cammarano preferisce, quindi, introdurre un nuovo titolo moraleggiante, piuttosto che tradurre alla lettera quello francese. Per il resto, mantiene l'impostazione complessiva, introducendo vari aggiustamenti.

In primo luogo elimina i riferimenti religiosi non cattolici. M. Morton è «ministre protestant» e dà prova di ammirevole magnanimità ed autorevolezza morale; Morton è il falso nome di Browen, «intendente delle terre di Mac-Derby» e non ha incarichi ecclesiastici. Inoltre, la giovane ed avvenente Cécile, da figlia di M. Morton diventa una nipote di Browen-Morton e si chiama Editta; Loughbrough conserva gli stessi tratti; la sorella di M. Morton viene sostituita da Brigida, serva di Browen-Morton; i ladri sono Paul Clifford e Cardigan ovvero Clifford e Giorgio Clifford e presentano tratti umani e «professionali» simili; i domestici Patrick e John diventano Patrick e Tom. Schematicamente:

<i>Clifford le Voleur</i> Comédie-Vaudeville en Deux Actes. (1835) MÉLESVILLE et CHARLES DUBEYRIER	<i>Il ravvedimento</i> Melodramma in tre atti (1843) SALVATORE CAMMARANO e LUIGI CAMMARANO
Personaggi	Personaggi
M. MORTON, ministre protestant	BROWEN, sotto il nome di MORTON, intendente delle terre di Mac-Derby,
CECILE, sa fille	EDITTA, sua nipote
BRIGITTE, sa sœur	BRIGIDA, serva di Morton
PAUL CLIFFORD	CLIFFORD, ladro
JOSUE LOUBOURGH, capitaine de la Yeomanry	LOUBOURGH, capitano della Yeomanry
CARDIGAN, voleur	GIORGIO CLIFFORD, ladro
PATRICK, domestique du château	PATRICK, servo di Morton
JOHN, domestique du château	TOM, familiare del Castello di Glare-Lock
Tempo e luogo	Tempo e luogo
La scène se passe au château de Mac-Derby, dans le nord de l'Ecosse, en 1746.	L'avvenimento ha luogo in un Castello di Mac-Derby, al Nord della Scozia, e nelle di lui vicinanze. Epoca l'anno 1746.
Struttura	Struttura
Due atti.	Tre atti: <i>Eduardo Stuard</i> , <i>La chiave</i> e <i>Lo scoprimento</i> .

Quanto alla struttura, il testo francese è suddiviso in due atti, quello italiano in tre e ognuno ha un titolo: *Eduardo Stuard*, *La chiave* e *Lo scoprimento*. Il nome Eduardo Stuard evidenzia la dimensione storica della vicenda, poichè si tratta di un personaggio realmente esistito, pretendente ai troni di Inghilterra, Scozia, Francia e Irlanda, che ha guidato l'insurrezione giacobita del 1745, è stato sconfitto dai lealisti nella battaglia di Culloden ed è poi fuggito in Francia. Storicamente è conosciuto come il «Giovane Pretendente», è cattolico e difende la tolleranza religiosa nella Gran Bretagna che è già a maggioranza anglicana. Nella commedia di Mélesville-Duveyrier e nel libretto di Cammarano si accenna alla battaglia di Culloden e alla precipitosa fuga di Charles Édouard, ma senza entrare nel merito delle contrapposizioni politico-religiose. Inoltre, nel testo francese viene sottolineata la statura morale di Morton che, alla fine, non solo è nominato dal vescovo di Dublino responsabile di Castlebar, «dans le fond de l'Irlande... le plus beau pays» (II, 7), ma è anche colui che, per primo, assolve pienamente Clifford nel momento in cui si dimostra pentito della sua vita passata e lo accoglie con affetto paterno:

Tu as voulu sauver un homme... tu as risqué tes jours pour lui [...].
 Ècoute !... est-ce bien sincèrement que tu as horreur de ta vie passée ?... es-tu bien résolu de fuir ces misérables... de t'en séparer pour jamais... de ne plus vivre avec eux ? [...]
 Tu as besoin d'un guide ... viens ! tu seras mon fils [...].
 Que m'importent les préjugés du monde !... tu te repens. Dieu t'adresse à moi !... je t'accepte ! je réponds de toi désormais devant lui... devant la société... Je lui rendrai un homme, et un honnête homme ! (II, 10).

L'espressione «honnête homme» ricorre per una decina di volte nel testo, come se la descrizione di un ladro fosse il modo migliore per comprendere l'onestà. Nelle scene finali è lo stesso Clifford a rivelare le dinamiche sociali che hanno determinato la sua vita:

Ce moment vient de m'éclairer sur ma vie passée... elle m'écrase de tout son poids [...] Tout le monde me repousse... [...] je suis devenu un objet d'horreur !... vous-mêmes, vous le voyez !... ma voix vous fait tressaillir... vous n'osez me regarder... [...] Et cependant... est-ce ma faute à moi... Pauvre orphelin, sans guide, sans appui... si la fatalité m'a jeté au milieu de ces misérables !... Avais-je un père... pour me dire : Enfant... ceci est bien... ceci est mal... voilà le chemin que tu dois suivre !... Non... je n'avais d'autres conseils que le vol... d'autres exemples que le vol... et quand par hasard... par instinct... je cédaï à un mouvement généreux... à une bonne action... qui m'appartenait bien... à moi... à moi seul !... elle m'était reprochée... j'en étais châtié ! [...]
 J'aurais donné mon sang pour redevenir honnête homme ! Je le pouvais !... je le sentais là ! mais personne... personne... pour me tendre la main et me dire : *Appuie-toi sur moi... je t'aiderai à te relever* (II, 10).

Vi è un determinismo sociale che influisce sulla vita di chiunque e lascia ben pochi margini di scelta agli individui: gli autori esprimono questa visione della realtà nel corso dell'intera commedia, delineando un personaggio autentico, umano, che spesso suscita nel lettore più solidarietà e compassione che non riprovazione. Contemporaneamente, l'assenza di pregiudizi che M. Morton dimostra nei confronti dello strano sconosciuto rafforza l'autorevolezza di quest'uomo di fede, che applica concretamente i principi dell'originario messaggio cristiano. Ovviamente, la cattolica corte borbonica non gradirebbe un così esplicito elogio d'un protestante e Cammarano tralascia completamente gli incarichi religiosi di Morton. Quanto al principio aristotelico di unità di tempo e luogo, Mélesville e Duveyrier lo rispettano ancor più di Cammarano. Infatti, nel testo francese la vicenda si svolge nell'arco di ventiquattr'ore, nel castello di Mac-Derby; nel libretto i tempi rimangono gli stessi, ma l'ambientazione è più varia. Il primo atto inizia con una scena decisamente romantica:

Orrida selva: le torri del Castello di Glare-Loch soverchiano le cime degli alberi; in maggior distanza vedesi una striscia di mare.

È notte, e mugge furiosa tempesta: quando essa comincia a placarsi odonsi per la foresta ripetuti fischi, arrivano quindi alcuni uomini coverti di lunghi mantelli, altri ne sopraggiungono. Clifford è coi primi: tutti recano forzieri, masserizie, vasellami d'argento, ed altri oggetti preziosi (I, 1).

Cammarano segue la tradizione per quanto riguarda l'inizio di un'opera con una scena corale e presenta immediatamente il gruppo di ladri cui appartiene anche Clifford; tuttavia, in riferimento alla terminologia di Hugo e di Kant, si può affermare che qui egli opta per il sublime naturale e non per il grottesco. La natura, infatti, trasmette sensazioni inquietanti, tra la furia della tempesta e il conseguente sentimento d'orrore e d'incombente pericolo. Da notare anche che sin da questo primo momento Clifford non è nel gruppo, ma agisce da solo: anticipazione del suo carattere diverso e del suo intimo distacco dal contesto «miserabile» in cui s'è trovato a vivere. Il testo poetico è coerente con l'atmosfera di mistero:

CLIFFORD ED I PRIMI ARRIVATI

Scozia, ed Irlanda.

GLI ALTRI

Mar, terra, e cielo.

I PRIMI

Siam fuor di rischio? V'insegue alcuno?

GLI ALTRI

No: ci covriro di doppio velo

Il fitto bosco e l'aer bruno.

TUTTI

Il colpo è fatto: la ricca preda

Esserne tolta omai non può.

Breve riposo per noi succeda

Ai gravi stenti che ne costò (I, 1).

Poeticamente, le due quartine sono costituite da doppi quinari in rima alternata. Nella prima i versi sono tutti parossitoni; nella seconda sono tali il primo e il terzo, mentre sono ossitoni il secondo e il quarto. Il primo verso, spezzato in due tra i componenti della banda, costituisce la parola d'ordine dei ladri che si ritrovano, al buio, subito dopo il furto. Le prime parole danno le coordinate geografiche precise («Scozia, ed Irlanda»), mentre le successive esprimono l'orizzonte infinito entro cui si spostano i malviventi, sempre in fuga tra «mar, terra, e cielo». Il «doppio velo» che protegge i banditi costituisce una metafora elegante, che avvolge tali personaggi in un'aura di fascino e di selvaggia grandezza. Subito dopo giunge Clifford e, narrativamente, vi è un'analessi: egli appare commosso, Giorgio se ne accorge e gliene chiede il motivo, lui racconta allora l'insolita avventura che gli è capitata. Fondamentalmente tutto ciò era già presente nel testo francese, ma il modo in cui Cammarano riorganizza gli eventi è originale e poetico, nel senso che mette in luce i sentimenti e l'interiorità dei personaggi molto più che nella *comédie-vaudeville* (che nelle prime scene appare, invece, più prossima alla burla, con il goffo Loughbrough che mostra subito la sua pusillanimità):

CLIFFORD

Il tuo ritardo

In sospetto mi tenne...

Sei commosso!...

GIORGIO

Pur troppo!

GLI ALTRI

Ah! di... che avvenne?

GIORGIO

Sconvolti ancor fremevano

Dell'Oceano i campi,
Ruggiva il tuono, assiduo
Piovea baglior di lampi,
Quando infelice naufrago
Vidi lottar con l'onda...
A lui soccorsi... il misero
Giunse a toccar la sponda,
Ma fra gli estremi aneliti
In me gli sguardi affisse –
La suora mia!... deh! recale
Tu... questo... anel... – mi disse...
E più non disse! Il brivido
Di morte lo agghiacciò!...
Ah! la primiera lagrima
Sul ciglio mio spuntò! –
GLI ALTRI
A lui pace, a noi salute:
Or le tazze siano empiente,
E fra i canti ed il liquore
Si rallegri il tuo pensier (I, 1).

Già dalla prima scena è evidente la mescolanza di riso e pianto, di grottesco e sublime, di mediocrità ed eroismo, teorizzata da Hugo. Il capo dei ladri non partecipa alla spartizione del bottino; rimane in disparte ed appare commosso perché ha appena assistito alla morte di un naufrago. Per i lettori/spettatori un personaggio presentato così assume i tratti dell'eroe, non di un malvivente. Narrativamente, s'intuisce che l'anello donatogli dal giovane morente assumerà in seguito un particolare valore, ma più simbolico-morale che venale. I compagni, tuttavia, già intenti a bere, allontanano la tristezza, intonando cori che inneggiano al vino e all'ebbrezza. Il sobrio Clifford decide allora di andare ad esplorare il vicino castello e Giorgio elogia nuovamente la sua intelligenza:

GIORGIO
Lascia pure al vino
Il suo breve dominio: trincerati
Qui siam. Frattanto a visitar m'accingo
Il vicino castello.
CLIFFORD
Eh! bada Giorgio! in quello
Squadra convien d'armati, a cui s'impone
Di perseguirci!...
GIORGIO
Adoprerò l'ingegno.
CLIFFORD
E dovizia tu n'hai!
Senza versar giammai
Goccia di sangue, le più ardite imprese
Condur sapesti! Una benigna stella
A me ti dava, e lodo ognor me stesso
Che il mio nome ti porsi, ed il comando
Della brigata (I, 2).

Nel libretto, Clifford è un altro personaggio interessante. È il vecchio capo dei ladri, ha atteggiamenti protettivi e paterni nei confronti di tutti, ma in particolare di Giorgio, che ha cresciuto ed educato con affetto. I legami familiari, che in tante occasioni Cammarano mette in evidenza, anche in quest'opera appaiono importanti e molto forti. Nel finale, Giorgio si dissocerà dal gruppo dei ladri e s'unirà alla

famigliola di Morton, ma nel congedarsi da Clifford si dimostra sinceramente affezionato sia a lui che a tutti gli altri, che hanno svolto il ruolo - rispettivamente - di padre e di fratelli adottivi. Nella terza scena del libretto il tema dei legami familiari ritorna, ma da una prospettiva diversa: Morton si trova nel suo castello ed attende il ritorno del figlio, che teme sia annegato; nell'angoscia, invoca il Signore di concedergli la gioia di rivederlo. Sebbene Morton non abbia incarichi religiosi (né da protestante né da cattolico) viene presentato come un uomo di fede, che spesso s'appella al «Signore» e che s'assume grandi responsabilità.

MORTON

A tante mie sciagure
Un'ultima la sorte accumulata
Ne avria? La nave, che uragan tremendo
Del mar ne' gorgi seppelli, giungea
Da Nuova-Yorck!... Un fero
Presagio al cor mi dice
Che dell'estinta suora mia periva
Su quella nave il figlio... In mezzo all'onde
Parmi vederlo!... parmi udire il grido,
Misto coi venti, rimbombar sul lido!
Nel periglio, forse a nome
Ei chiamò la genitrice...
E il respir dell'infelice
Soffocò per sempre il mar!...
Tale idea mi fa le chiome
Sulla fronte solleva!
Ognor d'amare lagrime
Aspersi queste luci!
Pietà, Signor, d'un misero
Che implora il tuo poter.
Il sospirato giovane
Tu salvo a noi conduci...
Fammi una volta spargere
Lagrime di piacer (I, 3).

Questa situazione d'affidamento d'un figlio ad un familiare da parte di una madre debole o morente ritorna nel *Vascello de Gama*, scritto da Cammarano due anni più tardi.

Nella scena successiva del libretto compare Editta: un personaggio decisamente romantico. Orfana, sognatrice, a tal punto desiderosa d'affetto da infatuarsi di uno sconosciuto intravisto su un sentiero tra i monti, è talmente animata dalla speranza di riabbracciare suo fratello (che è partito per l'America quando lei era bambina), da illudersi che sia davvero lui il bel giovane in cui s'è imbattuta (e che, invece, è Giorgio Clifford). Nel delineare Editta, Cammarano sembra ereditare, più o meno consapevolmente, il tema dell'affinità tra amore fraterno e amore-passione che è alla base dell'opera buffa *Lo Frate 'nnamorato* (1732) di Giovanni Battista Pergolesi. Poeticamente, l'aria di sortita di Editta è costituita da una sestina e da quattro quartine di ottonari con schema delle rime ABABCC DEDE FGFG HIHI LMLM. Tutti i versi sono parossitoni, tranne il terzultimo e l'ultimo, che sono ossitoni. L'aria è, contemporaneamente, di carattere narrativo ed espressivo, poiché la ragazza racconta in modo soggettivo quanto le è successo e quali sommovimenti interiori si sono scatenati in lei. La cabaletta è, invece, del tutto lirico-espressiva ed utilizza i "topoi" tipici dell'innamoramento, condensati in due quartine di ottonari a rima alterna (ABAB ACAC), con tutti i versi ossitoni:

EDITTA

Giunte là, dove il sentiero

Fra le rocce più s'innalza,
 Noi vedemmo uno straniero
 Scender giù di balza in balza;
 Dal suo volto giovanile
 Traspariva ardir gentile;
 Grandi e neri gli occhi avea,
 Folti crini all'aura sparsi...
 Più leggiadro non potea
 Un fratello immaginarsi!
 Già del cor seguendo i moti,
 – Caro Enrico! – io dir voleva,
 Nel fervor di sensi ignoti
 Già le braccia io gli stendeva,
 Ma un picchetto di Dragoni
 Scalpitar s'udì repente,
 Fra i cespugli ed i burroni
 Egli sparve immantinente...
 Mi fu vano l'aspettarlo,
 Più nol vidi ritornar...
 Ah!... non posso... rammentarlo,
 E... il... singhiozzo... raffrenar... [...]
 EDITTA
 Egli apparve, e il sol brillò.
 Più ridente il ciel si fe:
 Egli apparve, e in me sembrò
 Suscitarsi un'altra me.
 Quale affetto il cor provò
 No, che il labbro dir non sa...
 Come allora palpitò
 Palpitato mai non ha (I, 4).

Una tale effusione di sentimenti tende al sublime e, per controbilanciare, nella quinta scena si presenta il Capitano che, immediatamente, induce Editta a reagire con «mal garbo» e di «mal umor». Morton, allora, tempera gli attriti e ricorda il momento in cui si è visto costretto dagli eventi a separarsi dal figlio: narrativamente, con quest'altra analessi si passa dall'indicibile gioia di Editta alle dolorose vicende che segnano l'esistenza del padre di famiglia:

MORTON

A me spirando

La madre il confidava,
 E desiò che a lui mandata fosse
 La nuzial sua gemma...
 Oh! non sarian le prime
 Lagrime agli occhi miei
 Dal mar strappate! Giovinezza in volto
 Ancor mi sorridea, quando a celarmi
 Di crudeli nemici
 L'ira m'astrinse... ad un congiunto il figlio [...].
 Lasciar fu d'uopo... – Ahi! misero! – il naviglio
 Su cui fuggir, tempesta
 Orribile sommerse! [...]
 Sott'altro nome
 Evasi dall'Irlanda, e qui la suora
 M'accolse, ove le terre amministrando
 Del generoso Mac-Derby, successi
 Al consorte di lei, già nell'avello

Disceso (I, 6).

Nella settima scena si trovano riuniti tutti i personaggi e si prepara, pertanto, il finale dell'atto. Il ritmo narrativo diventa incalzante, con continui colpi di scena: dapprima arriva Giorgio che si presenta come Eduardo Stuard, poi giunge Patrick ad annunciare che il Pretendente è riuscito a fuggire. Di conseguenza, ogni sguardo si posa su Giorgio, che appare un impostore, ma ha la prontezza di smentirsi e di fingere nuovamente con sicurezza, passandosi come un aiutante del pretendente, inviato a ritirare il tesoro. Il librettista predispone qui un quartetto, con i quattro personaggi principali che riflettono tra sé sulla sorprendente situazione creatasi. Ognuno canta una quartina di doppi quinari con schema delle rime AABC DDEC FFGC HHIC e con la rima al mezzo tra il terzo verso e l'emistichio del quarto («stanca»-«franca», «errai»-«cominciai», «villano»-«mano», «aspetto»-«affetto»); tutti i versi sono parossitoni, tranne i quarti che sono ossitoni:

GIORGIO

(Alla sprovvista, ohimè, son colto!
Fra le mie reti, eccomi avvolto! –
Se di proteggermi fortuna è stanca
La faccia franca = salvar mi può!)

EDITTA

(Son dunque gli uomini tanto bugiardi!
Ed io fidava nei dolci sguardi!
Nel primo incontro, oh quanto errai!
Mal cominciai, = mal finirò!)

CAPITANO

(Oh poffar Bacco! di me burlarsi!
Del grado mio nulla curarsi!
Ragion d'oltraggio così villano,
Col ferro in mano = gli chiederò.)

MORTON

(Ho dunque accolto un mentitore!
Pur la sua voce mi scese al core!
Nell'alma io provo a quell'aspetto
Potente affetto = che dir non so!) (I, 8).

Infine, l'atto si conclude con una prima agnizione (che in seguito si rivelerà ingannevole): porgendo la mano a Morton per congedarsi, Giorgio mostra inavvertitamente l'anello ricevuto dal naufrago; di conseguenza, Morton ed Editta esultano all'idea di avere dinanzi a loro il caro Enrico, sopravvissuto. Per quanto appaia paradossale e grottesca, la situazione scioglie la tensione accumulatasi e ha un effetto liberatorio per il lettore/spettatore, con un finale primo che vede in scena tutti i personaggi, impegnati in due quartine di settenari con vari echi di rime e con il seguente schema metrico: nelle prime quartine il primo e il terzo verso sono proparossitoni, il secondo e il quarto parossitoni; nelle seconde quartine, il primo e il terzo sono proparossitoni, il secondo è parossitono e l'ultimo ossitono.

MORTON, EDITTA

Oh! quante amare lagrime
Per te versai finora!
Un'altra volta abbracciarmi
Un'altra volta ancora...
No, della mia letizia...
Non v'ha, non v'ha maggior!...
Co' suoi frequenti palpiti
Non mi deluse il cor!

GIORGIO

Oh! quanto per ascondermi
Quanto penai finora!
Un'altra volta abbracciami (A Morton.)
Quale momento, o suora... (A Editta.)
No, che più vivo giubilo
Non ho provato ancor!...
M'ingerisca un fulmine,
Se non ti parla il cor.

CAPITANO

Con me non giova il fingere,
Esser non giova astuto!
Al più leggiero indizio
Io l'ho riconosciuto!
Su via, la man tocchiamoci
Un'altra volta ancor.
È il re dei galantuomini: (Al Coro.)
A lui si renda onor.
BRIGIDA, PATRICK, CORO
Vi trasse il ciel propizio
Alfin dei vostri accanto.
Come arrivaste, o giovine,
Qui sospirato e pianto!
Rompa in un grido unanime
La gioja d'ogni cor:
Plauso, fortuna al reduce,
Vita tranquilla, e onor (I, 9).

Nel secondo atto, intitolato *La chiave*, ritornano due temi frequentissimi nei libretti di Cammarano: l'ingiusta tradizione del matrimonio imposto alle donne dai genitori e, in contrapposizione, la forza trasformatrice dell'amore. Editta è giovane, ingenua ed inesperta; ha accettato di sposare l'uomo consigliato dal padre ma non lo ama: non appena incontra colui che ritiene essere suo fratello, gli chiede di intercedere col padre per annullare il matrimonio. Anche in questa circostanza, il dramma e la commedia si alternano, le sofferenze della ragazza appaiono autentiche, ma rientrano in un contesto buffo, con dialoghi stringati e vivaci:

EDITTA

Io son donna, e le donne
Prendon marito.

GIORGIO

È ver.

EDITTA

La destra offerta

D'un tal mi venne; io l'accettai, che ignoto
M'era dover la sposa
Lo sposo amar.

GIORGIO

Poi?

EDITTA

L'apprendea.

GIORGIO

Tu forse!...

EDITTA

Quel tal non amo.

GIORGIO

E vuoi?

EDITTA

Che tu mi sciolga

Dall'impegno.

GIORGIO

Lo sposo?

EDITTA

È il Capitano.

GIORGIO

Il Capitan!... Lo ammazzo! (Impetuosamente.)

EDITTA

Ah! no... (Spaventata.)

GIORGIO (Calmandosi.)

Lo getto dal balcon.

EDITTA

Sei pazzo!

GIORGIO

Te sposar? colui? No dico,

O per tutte le tempeste!... (II, 3)

Il corrispettivo francese è più ampio e meno incisivo:

CÈCILE

Je t'attendais avec impatience... parce-que, comme je te l'ai dit... on veut me marier...

PAUL

Te marier !... toi... Eh bien ! par exemple !...

CÈCILE

Là !... j'étais sûre que ça ne te plairait pas non plu !

PAUL

Te marier !... Et à qui donc ?

CÈCILE

A ce Loughbrough.

PAUL

Un imbécile !

CÈCILE

Je suis bien aise que nous ayons la même manière de voir... Ainsi, ça ne te convient pas ?

PAUL

Du tout. Je le tuerai.

CÈCILE

Oh ! non, pas de violence.

PAUL

Eh bien !... je le jetterai par la fenêtre.

CÈCILE

Un ami de mon père !... du tout !... D'ailleurs, c'est un peu ma faute. J'ai donné mon consentement... je ne sais trop comment... mon père avait l'air de le désirer... et puis, tout enfant, je ne voyais que M. Loughbrough... Alors, il me plaisait... il était si drôle ! Il me faisait rire... et quand on fait rire les petites filles... il faut se défier !... mais à mesure que je grandissais, je ne l'ai plus trouvé si drôle... je ne riais plus... je pleurais même quelquefois... et je ne sais comment faire... je n'ose plus revenir sur mes pas... j'aurais l'air d'une capricieuse... C'est à toi de lui parler... de lui faire entendre, bien doucement, et comme si ça venait de toi...

PAUL

Oui, oui... sois tranquille... ça me regarde... tu n'épouseras pas M. Loughbrough... ou je veux qu'un million de diables !...

CÈCILE

Ah ! mon dieu ! qu'est-ce que c'est ? Comment ! vous jurez, monsieur ?

PAUL

Non... non... une distraction (I, 13).

Il titolo del secondo atto (*La chiave*) allude all'intima trasformazione che avviene nel ladro all'incontro con Cécile/Editta e la sua famiglia. Morton, infatti, gli consegna personalmente la chiave dell'armadio contenente il tesoro degli Stuart, chiedendogli di averne cura, ma Clifford, sebbene sia entrato in casa per rubare, getta la chiave dalla finestra per sottrarsi alla tentazione di tradire la fiducia del padrone di casa e recare dolore all'amata. Il nucleo della vicenda è simile nel testo francese e in quello italiano, ma Cammarano riesce a rendere abilmente il dissidio interiore del personaggio che, ad un certo punto, dice di sé: «Ecco un ladro svaligiato! / E da chi? Da una fanciulla!» (II, 3):

MORTON

Giovin sei, pronto, animoso: e meglio
Puoi tu, che stanco veglio,
Custodir quel tesoro. Ah! di vergogna
Morrei, se nol potessi
Render, qual mi fu dato! (Giorgio si turba.)
Altro non dico.

Di mia sorella figlio
Tu sei! Chiuder tranquillo io posso il ciglio
La prima notte al sonno,
D'allor che veglio quelle gemme! (Ritirandosi.)
Oh! pria

Ch'abbian riposo i travagliati spirti
Implorar vo l'Eterno, e benedirti
(Fa porre Giorgio in ginocchio, quindi protende la mano sul di lui capo.)
Figlio, col labbro mio
Ti benedica Iddio:
A' tuoi disegni arrida
Fausta la sorte ognor,
Ma la virtù, l'onor,
Ti sien di guida
(Alzando gli occhi al Cielo, e con la più tenera espressione.)
Deh! serba tu che il puoi
A lungo i giorni suoi:
Pel figlio che perdei
Lo chiedo a te, Signor...
Serbali a prezzo ancor
De' giorni miei.
(Lo alza; lo abbraccia affettuosamente: imprime un bacio sulla di lui fronte, quindi si ritira.)

GIORGIO

(È rimasto immobile: tacite lagrime gli scorrono per le guance.)
Ed un ladro son io! – Lo sono...
(Asciugandosi bruscamente gli occhi.)
È questa

L'ambita chiave! Non tardiam... lo scrigno
S'invola: (Prende un lume e s'incammina alla stanza designata.)
E quando all'infelice vecchio
Fia domandato? Ei ne morrà!... – Ch'ei mora.
(Con impeto di mal umore.)
A me che importa? – A me che importa! Ed ora
Mi benedisse! M'abbracciò qual figlio!...
– D'obbrobrio io lo ricopro!
A perir disperato io lo condanno!
Condanno al pianto Editta!... – L'universo
Non ha, non ha tesoro
Che valga di quel ciglio
Una lagrima sola! È foco ardente

Questa chiave ch'io stringo...
(Correndo alla finestra.)

Il fiume scorre

Quinci dappresso...
(Slancia la chiave al di fuori.)

Invano,
Benedetto non fui! (II, 4).

La benedizione accentua la solennità del momento. Sebbene Cammarano elimini ogni riferimento agli incarichi da ministro protestante assunti da M. Morton, non rinuncia però a caratterizzare l'anziano padre di famiglia come una persona credente e devota. L'effetto delle sue benevole parole è tale da provocare la conversione del ladro in «*honnête homme*». Poiché questa scena, posta a metà del libretto, indica il momento preciso in cui avviene il «ravvedimento» ed è quasi commovente nella sua serietà (il ricordo del figlio morto, l'auspicio di una condotta virtuosa, l'invocazione all'onnipotente), quella successiva riporta il tono complessivo alla leggerezza scherzosa, coerentemente con il principio romantico del contrasto dialettico tra il sublime e il grottesco. Il Capitano irrompe nella stanza, pronto ad assaltare i ladri, e dalla toccante dimostrazione di amore paterno si passa al ridicolo dialogo disfunzionale tra lui e Giorgio (durante il quale ognuno dei due segue un argomento diverso), per concludere con un altrettanto spropositato «guerresco ardor»:

GIORGIO

Adesso

È mestieri occuparci
Dell'attacco.

CAPITANO

Ma innanzi... (In atto di leggere.)

GIORGIO (Levandogli la carta.)

A piè del foglio

La nostra marcia regolare io voglio.

(Siede presso il tavolino, e con la penna trincia linee sulla parte inferiore del foglio.)

CAPITANO

Chioma oscura...

GIORGIO

È questo il piano.

CAPITANO

Occhio...

GIORGIO

Attenti, Capitano!

Delle rocce pe'l cammino,

Giungerem presso il molino...

CAPITANO

Occhio nero...

GIORGIO

Ecco il declivio.

CAPITANO

Colorito...

GIORGIO

Ed ecco il trivio.

CAPITANO

Bruno...

GIORGIO

Quinci alla pianura,

Giù calando per la valle...

CAPITANO

Cinque piedi la statura,

Ed un pollice...

GIORGIO

Alle spalle

I nemici assaliremo (II, 5).

Infine l'atto si chiude con una eroicomica stretta:

CAPITANO

Che più si tarda? Io gravido

Son di guerresco ardor!

All'armi... corriamo... seguitemi arditi,

Del duce l'esempio v'infiammi, v'inciti.

Già piombo sui ladri, già l'orda sbaraglio,

La incalzo, la premo, a pezzi la taglio.

Mi cingo d'allori, mi copro di gloria...

In breve la storia = di me parlerà!

GIORGIO

Battete i tamburi, le trombe suonate,

Un grido guerriero all'aure innalzate

E all'orda nemica discenda nel core

Scompiglio improvviso, immenso terrore,

Giammai non sorrise vittoria più certa.

(Io spero che all'erta = gli amici son già)

MORTON, EDITTA

O Cielo pietoso, Enrico proteggi,

Nell'aspro cimento lo guida, lo reggi.

A nostra salvezza impugna la spada, (A Giorgio.)

Combatti, disperdi l'iniqua masnada,

Ma temprà degli anni il troppo bollire...

Rammenta qual core = tremando qui sta.

CORO

All'armi... corriamo... seguiamolo arditi,

Del duce l'esempio ne infiammi, ne inciti.

Già l'orda è percossa, è già sbaragliata,

Già trema, già fugge a pezzi tagliata,

È nostro il terreno... Vittoria, vittoria!...

In breve la storia di noi parlerà! (II, 6).

Le quattro sestine di doppi senari sono scandite da un ritmo regolare e marziale. Le rime seguono lo schema AABBCD, EEFFGD, HHILDD, MMNNOD, con l'ultimo verso (D) sempre ossitono, gli altri parossitoni, e con rima al mezzo tra ogni quinto verso e l'emistichio successivo («gloria»-«storia»; «certa»-«erta»; «bollire»-«core»; «vittoria»-«storia»). Diverse sono le figure retoriche: climax («La incalzo, la premo, a pezzi la taglio»; «Mi cingo d'allori, mi copro di gloria»); apostrofe-personificazione («O Cielo pietoso»); anafora («Già l'orda»-«Già trema») e iterazione («già sbaragliata»-«già fugge»); metafore («l'esempio v'infiammi»; «fugge a pezzi tagliata») e metonimia («tempra degli anni il troppo bollire»). L'effetto comico-grottesco si basa principalmente su una serie di immagini e costruzioni iperboliche, culminanti con il verso ripetuto «In breve la storia di noi parlerà!».

Il terzo atto prosegue sullo stesso tono nelle prime tre scene. Dapprima Brigida chiede informazioni ai terrazzani sull'esito dell'assalto ai ladri, ma il dialogo è di nuovo disfunzionale e contraddittorio, quindi indecifrabile e paradossale. In seguito arriva il Capitano, «molle, zoppo, lordo, e pesto», e dà un inglorioso resoconto dell'accaduto: invece di assalire, sono stati assaliti. Lui, soprattutto, è stato

aggredito alle spalle, picchiato, disarcionato e catapultato nel fango. Narrativamente si tratta di una analessi, ampia e dettagliata; poeticamente, sono nove quartine di ottonari parossitoni in rima alternata, con ritmo regolare e cantilenante; il registro linguistico ed il lessico sono vicini alla lingua parlata e popolare; le figure retoriche abbondano, ma fondamentale rimane l'iperbole, che dà un tono comico-grottesco a tutto l'episodio:

CAPITANO

Era il Ciel sì cupo e fosco
Quale un forno allor ch'è spento!
Per la valle, i miei, nel bosco
Mi seguian con ardimento...
"V'arrendete." Così dire
Ci sentiam da quei banditi;
Ed invece d'assalire,
Siam noi stessi gli assaliti!
Non risposi, ma d'un tratto
Scaricai la carabina...
Oh! che mai lo avessi fatto!
Qui comincia la rovina!
Spaventate le marmotte
(Accennando verso il Coro.)
Danno a gamba per la valle...
Piovon botte, botte e botte
Tutte qui sulle mie spalle!
Ed in tanto parapiglia
Un briccon mi salta in groppa...
Mi fa perdere la briglia...
Il cavallo via galoppa...
E quel birbo maledetto,
Senza dire una parola,
Dalle reni stretto, stretto
Mi teneva per la gola;
Fin che giunti ad un burrone,
Che le piogge han fatto stagno,
Capovolto dall'arcione
Mi gettò nel tristo bagno!
Quindi sparve... Da levante
Si mostrava il primo raggio:
Sorsi ardito, e zoppicante
Riedo a voi... Su, su, coraggio!
Vive il duce! vive! e presto
La fortuna cangerà.
Molle, zoppo, lordo, e pesto
Ma non vinto, eccomi quà! (III, 3).

I guai per il Capitano non sono però finiti. In tasca si trova una lettera d'intimidazione a firma Giorgio Clifford, intrecciata alla collana d'oro che Eduardo Stuard aveva inviato a Editta. Lui per primo non riesce a capacitarsi di come possano essere finiti lì e anche gli altri non decifrano l'enigma. Narrativamente, si tratta di una parte comico-grottesca alla quale segue il momento più drammatico: Giorgio viene riconosciuto e rivela la sua vera identità, Morton capisce che egli è suo figlio ma lo ripudia in quanto ladro. Il lieto fine è possibile grazie ad un autentico «ravvedimento», con il pentimento, il perdono e l'amore che supera ogni ostacolo: un messaggio moraleggiante, ma anche fondamentalmente cristiano, al di là delle distinzioni tra cattolici e protestanti. Fino alle parole

conclusive, tuttavia, il Capitano non si rende conto di quanto è accaduto e rimane il personaggio inetto e ridicolo che ha dimostrato di essere sin dall'inizio.

7.4 *Non v'è fumo senza fuoco (1850): il necessario, il superfluo e i diritti delle donne*

La terza opera dei fratelli Cammarano, *Non v'è fumo senza fuoco*, risente particolarmente dello «spirito del tempo» e quindi la si comprende meglio se rapportata all'epoca in cui è stata creata. Rappresentata per la prima volta nel 1850 al Teatro del Fondo, ha un titolo che è sostanzialmente un proverbio e quindi s'addice alle più diverse situazioni. Nel libretto, però, esso viene applicato alla lettera: un marito sospetta che la giovane moglie lo tradisca, sente odore di fumo sui suoi abiti e ne deduce che il rivale sia un fumatore; poi capisce che è lei stessa la fumatrice, si scusa per il suo inopportuno comportamento e i due si rappacificano felicemente. La vicenda, quindi, è molto semplice, come peraltro si addice ad una farsa in un atto. Il fumo e il fuoco non alludono a nulla più che al loro significato letterale in riferimento ad un sigaro e forse questo ha facilitato l'autorizzazione dei censori. Tuttavia, non si tratta certamente di un lavoro frivolo o banale. Tutt'altro! La carica innovativa del testo e la sua intrinseca spinta propulsiva al cambiamento sociale si comprendono meglio se rapportate agli anni in cui lo spettacolo viene applaudito nel borbonico Regno di Napoli. Oggi, imbattersi in una donna che fuma non stupisce nessuno. Eventualmente, può indurre a considerazioni salutistiche. Tuttavia, ancora oggi, vedere una donna che assapora voluttuosamente un sigaro Avana di venticinque centimetri di lunghezza e due di diametro è alquanto improbabile, sia nell'ambito della vita quotidiana, sia su un palcoscenico teatrale o su uno schermo cinematografico o televisivo. Al contrario, nel 1849 a Parigi e nel 1850 a Napoli, *Pas de fumée sans feu* e *Non v'è fumo senza fuoco* riscuotono un grande successo mettendo in scena una soprano che canta fumando un grosso sigaro che, auspicano gli autori, dovrebbe durare per l'intera ultima scena. Se l'effetto sorpresa di questa originale trovata può aver contribuito al divertimento del pubblico, i dialoghi che animano la farsa e che, con ritmo incalzante, preparano il finale esulano dalla sfera della comicità per propugnare principi rivoluzionari e sovversivi all'epoca: la libertà di scelta, l'uguaglianza e la parità di diritti tra uomo e donna. Di conseguenza, l'analisi del libretto sarà preceduta da un breve inquadramento storico delle lotte per l'emancipazione femminile all'inizio dell'Ottocento e da una sintetica presentazione del drammaturgo Jean-François Bayard (a suo tempo famoso, ma oggi pressoché dimenticato in Italia). Successivamente, si vedranno le affinità e le differenze tra il testo francese e quello italiano, soffermandosi sulla struttura drammatica, lo schema dei personaggi ed il linguaggio poetico.

L'esistenza di una specifica questione femminile, intesa come un'ingiusta disparità di trattamento sociale tra i generi, è strettamente legata al dibattito filosofico-politico suscitato dalla Rivoluzione francese e, in ambito inglese, dalle considerazioni relative al forte sviluppo industriale del XIX secolo. Nel 1791, aderendo alle aspirazioni rivoluzionarie, la drammaturga ed attivista politica Olympe de Gouges (1748-1793) scrive una *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, collocandosi così tra le prime sostenitrici dell'emancipazione femminile. Come già si era schierata contro la schiavitù dei neri e a favore dell'abolizionismo, Olympe inizia a combattere per raggiungere l'uguaglianza politica e civile tra l'uomo e la donna. Nel prologo iniziale scrive:

Les mères, les filles, les sœurs, représentantes de la nation, demandent d'être constituées en Assemblée nationale.

Considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de la femme, sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des gouvernements, ont résolu d'exposer dans une déclaration solennelle, les droits naturels inaliénables et sacrés de la femme, afin que cette déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social, leur rappelle sans cesse leurs droits et leurs devoirs, afin que les actes du pouvoir des femmes, et ceux du pouvoir des hommes, pouvant être à chaque instant comparés avec le but de toute institution politique, en soient plus respectés, afin que les réclamations des citoyennes, fondées désormais sur des principes simples et incontestables, tournent toujours au maintien de la Constitution, des bonnes mœurs, et au

Olympe de Gouges dedica la *Dichiarazione* a Maria Antonietta e rivendica per le donne sia maggiori ruoli pubblici sia la possibilità di sciogliere un matrimonio insoddisfacente; chiede l'instaurazione del divorzio, la possibilità di un contratto firmato tra concubini, la libera ricerca della paternità e il riconoscimento dei figli nati fuori dal matrimonio. In coerenza con il suo moderatismo politico filomonarchico e girondino, si oppone all'esecuzione di Luigi XVI e critica il Comitato di Salute Pubblica guidato da Robespierre; di conseguenza, viene denunciata dalle donne repubblicane di Parigi e, nel 1793, è ghigliottinata.

Nel 1792, mentre iniziano a formarsi in Inghilterra i primi circoli femminili, un'altra pioniera del femminismo, Mary Wollstonecraft (1759-1797), scrive il saggio politico-filosofico *A Vindication of the Rights of Woman*, nel quale sostiene che le donne non sono inferiori agli uomini per natura, ma a causa dei pregiudizi, della scarsa educazione e delle condizioni di subordinazione imposte loro dalla società. Con coraggio, auspica una rivoluzione nei modi di vivere, che restituisca alle donne la dignità perduta. Contraria alle nozze imposte da genitori e parenti, considera il matrimonio un'istituzione patriarcale, con effetti deleteri sulle ragazze (per inciso, si ricorda che la serie di sei quadri di William Hogarth *Matrimonio alla moda* appare a Londra nel 1744); rivendica il diritto all'amore e all'amicizia in base alle proprie scelte personali, auspicando che la ragione accompagni sempre il sentimento. Mary Wollstonecraft proviene da una famiglia povera, studia da autodidatta, raggiungendo così l'indipendenza economica: nei suoi scritti attribuisce una grande importanza all'educazione delle bambine e queste sue convinzioni emergono sia nelle opere filosofiche che nei romanzi. Tuttavia, tali richieste non ottengono effettivamente delle risposte adeguate, sino a quando - con la riforma del 1832 e con la legge comunale Corporations Act del 1835 - alle donne viene concesso il diritto di voto, limitatamente alle elezioni locali, ma non per quelle nazionali.

All'inizio dell'Ottocento, i temi dell'emancipazione femminile appaiono anche nelle riflessioni dei primi socialisti utopisti, come l'inglese Robert Owen e il francese Charles Fourier. Quest'ultimo afferma che il grado di emancipazione della donna è un indicatore del progresso generale della società. Dal 1832 al 1834, a Parigi, viene pubblicato «La femme libre», il primo giornale femminista della storia, gestito interamente da donne e fondato da Désirée Gay e Marie-Reine Guindorf. Durante la Rivoluzione del 1848, entrambe s'uniscono a Flora Tristan, Suzanne Voilquin, Pauline Roland, Jeanne Deroin per rivendicare il diritto di voto, l'introduzione del divorzio, aumenti salariali e una maggiore tutela del lavoro delle donne. Dal 20 marzo 1848 al 20 giugno 1848, dopo l'abdicazione del re Luigi Filippo e la proclamazione della Seconda Repubblica, esce a Parigi un nuovo giornale femminista, «La voix des femmes», fondato dalla scrittrice e giornalista Eugénie Niboyet. Le rivendicazioni riguardano l'indipendenza economica e salariale, il diritto all'istruzione, alla proprietà e al voto. In vista delle elezioni per l'Assemblea Nazionale Costituente, la redattrice del giornale avanza la candidatura di una donna che è già diventata l'icona dell'emancipazione femminile: George Sand. Questa, però, risponde con una lettera aperta nella quale si dichiara favorevole alla rivoluzione, ma non disposta ad assumere cariche rappresentative. Nonostante l'esplicito rifiuto, ella continua ad esercitare un'enorme influenza sull'opinione pubblica sia con il suo stile di vita del tutto inusuale e trasgressivo sia con la sua intensissima attività letteraria e giornalistica. Il nome con cui diventa famosa è, in realtà, lo pseudonimo maschile scelto da Aurore Lucile Dupin: una donna dalla forte personalità, che si rivela scrittrice di grande talento, apprezzata da un vasto pubblico e dai principali autori del suo tempo (Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Victor Hugo...). Ovviamente, molte sono le critiche che riceve dai tradizionalisti, ma lei prosegue imperterrita. Libera pensatrice e amante appassionata, compie scelte anticonformistiche nella vita, in coerenza con le sue idee: veste spesso come un uomo, fuma il sigaro in pubblico, si ritira a vivere da sola quando le relazioni sentimentali non la soddisfano più. Molte protagoniste dei suoi romanzi si comportano con altrettanta determinazione. Nel 1863, dopo che ha criticato la politica illiberale del papato, tutti i suoi scritti

¹⁶ OLYMPE DE GOUGES, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791, p. 1: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>, consultato il 9 giugno 2024.

vengono messi all'Indice.

Gli ideali di emancipazione femminile si riscontrano anche in varie opere letterarie, pittoriche e teatrali, soprattutto nel Regno Unito e in Francia. Tra i drammaturghi che li propugnano c'è Jean-François Bayard, un collaboratore e amico di Eugène Scribe. Sebbene la famiglia lo indirizzi agli studi di diritto, la passione per il teatro è per lui una ragione di vita. Autore di drammi, di articoli letterari e di raccolte di versi, è librettista di opéras-comiques e si esprime con grande maestria nel vaudeville. Nel 1828 raggiunge un sicuro successo al *Théâtre du Gymnase* con *La Reine de seize ans* e nei decenni successivi riceve apprezzamenti sia dal pubblico che dalla critica, fino alla prematura ed improvvisa morte nel 1853. Nella prefazione alla raccolta dei suoi scritti teatrali, apparsa postuma, Scribe lo presenta così:

Bayard a, pendant trente années, tenu une grande place sur les différentes scènes de la capitale : son nom rappelle tant de succès et ses succès ont contribué à la fortune de tant de théâtres et à la réputation de tant d'artistes, qu'on devait naturellement songer à réunir en un corps d'ouvrage, ne fût-ce que pour servir à l'histoire de notre littérature dramatique contemporaine, ces œuvres si spirituelles et si nombreuses dispersées dans des répertoires différents ! [...]

“Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux.” Ce vers résume à merveille le genre de Bayard. C'était la gaieté, la verve, la rapidité, l'entrain dramatique ! L'action une fois engagée ne languissait pas ! Le spectateur, entraîné et pour ainsi dire emporté par ce mouvement de la scène, arrivait joyeusement et comme en chemin de fer, au but indiqué par l'auteur, sans qu'il lui fût permis de s'arrêter pour réfléchir ou pour critiquer.

Il était de l'école de Dancourt et de Picard, école qui, par malheur, se perd tous les jours ! [...] La vérité et la gaieté sont choses rares ! La comédie en est faite ! [...] Bayard en avait l'instinct et le talent ! La muse comique lui prodiguait volontiers ses trésors, qu'il dépensait gaiement [...].

Peu d'auteurs ont possédé à un degré aussi élevé que lui, l'entente du théâtre, la connaissance de la scène et toutes les ressources de l'art dramatique ! Sujet présenté et développé avec adresse, action serrée et rapide, péripéties soudaines, obstacles créés et franchis avec bonheur, dénouement inattendu, quoique savamment préparé, tout ce que l'expérience et l'étude peuvent donner venait en aide chez lui à ce qui vient de Dieu seul et de la nature, l'inspiration, l'esprit, la verve et cette qualité la plus rare de toutes au théâtre : l'imagination, qui invente sans cesse du nouveau ou qui crée encore, même en imitant.

La facilité de Bayard était telle que le nombre de ses pièces dont nous ne donnerons ici qu'un choix, s'élevait déjà à plus de deux cents [...]. Le vrai talent [...] ne s'arrête pas ! il a besoin de se produire, de se répandre.¹⁷

Bayard è un autore facondo e fantasioso. In varie opere teatrali dimostra una notevole sensibilità per le problematiche inerenti all'emancipazione femminile. Nel 1844 la censura gli impone di modificare il titolo di una sua commedia, *Le mari d'une dévote*, che lui trasforma in *Le mari à la campagne* e mette in scena al Théâtre Français il 3 giugno 1844, con grandi consensi di pubblico e di critica. Sebbene i censori giudichino inaccettabile soltanto il termine «*dévoté*», leggendo il testo si coglie una forte carica polemica. In primo luogo, c'è un'evidente critica alla religione vissuta in modo bigotto, con pratiche mortificanti che creano una «tyrannie insupportable» (III, 6),¹⁸ ma che non sono prescritte dai testi sacri; inoltre c'è una costante messa in ridicolo di una madre-suocera che interferisce nelle dinamiche tra marito e moglie; infine, c'è un'esplicita difesa dei diritti delle donne a vivere momenti di piacere (la vita mondana, i balli, la buona compagnia). Un amico del protagonista, César, sintetizza tutto ciò in un colloquio con la giovane sposa:

Il est des plaisirs que la vertu permet, que la religion ne défend pas, et qu'une sage politique doit appeler, en les variant, pour rendre la maison plus agréable à habiter, et les devoirs plus faciles à remplir [...]. L'ennui !... mais vous ne savez donc pas ce que c'est que l'ennui ? c'est un poison mortel pour le bonheur d'un ménage ! Une fois qu'il s'y est glissé, point d'amitié, point d'amour qu'il ne flétrisse ! Il rend la vertu maussade et le devoir insipide. C'est le reversi trop répété... c'est la morale trop acariâtre... ce sont ces devoirs qu'une froide pitié compromet, mais qu'une vertu discrète rend plus faciles en les ménageant [...]. Il faut que près d'une femme charmante, il retrouve des amitiés qu'une morale intolérante avait éloignées... des plaisirs qu'une austérité impitoyable le forçait de chercher ailleurs ! Et ces amitiés, ces plaisirs, il les trouvera ici, auprès de vous, aujourd'hui, ce soir même (III, 5).¹⁹

¹⁷ EUGÈNE SCRIBE, *Sur J. F. Bayard*, in JEAN-FRANÇOIS BAYARD, *Théâtre*, Paris, Hachette, 1855, vol. I, pp. V-XI.

¹⁸ JEAN-FRANÇOIS BAYARD, *Le mari à la campagne*, in *Théâtre*, p. 509.

¹⁹ JEAN-FRANÇOIS BAYARD, *Le mari à la campagne*, in *Théâtre*, p. 504.

Queste tematiche ritornano anche in *Pas de fumée sans feu* e nel successivo *Non v'è fumo senza fuoco*. Si citano alcuni dialoghi che esplicitano bene la portata del cambiamento sociale prospettato. La vicenda di *Le mari à la campagne* si basa sulla vita in famiglia dei neo sposi Colombet e Ursula, che abitano con la madre di lei, Madame D'Aigueperse. Quest'ultima, come s'evince dal nome, ha perso ogni acume a causa di una religiosità severa e onnipervasiva, che viene imposta anche alla figlia e al genero, con l'aiuto di M. Mathieu, un invadente amico che soggiorna abitualmente in casa loro. Un giorno, inaspettatamente, essi ricevono la visita di un ex compagno di collegio di Colombet, César, che si sorprende della cupa atmosfera che regna in quella casa e cerca di ridare voce, dignità e vitalità ai due sposi. Dopo varie vicissitudini, nella scena finale si giunge ad un ribaltamento dei ruoli tra i vari personaggi e i dialoghi vertono su tematiche inerenti all'emancipazione (tirannia/libertà, dovere/piacere, imposizione/rispetto), oltre che sull'organizzazione del tempo di vita quotidiano:

URSULE : Je n'étais qu'une pauvre jeune femme habituée à écouter ma mère, à lui obéir en tout... Le monde, pour moi, c'était cette maison... Mes plaisirs, c'étaient mes devoirs... [...]
 Mais n'en parlons plus... Désormais, tu ne dois plus me quitter. Je t'entourerai de ceux que tu aimes, des plaisirs que tu préfères et que je veux partager avec toi !... Je serai un peu gauche, d'abord, comme à présent, mais tu me formeras... je danserai pour te plaire... je valserai même, s'il le faut... (III, 13)

MADAME D'AIGUEPERSE : Qu'est-ce donc ? Que se passe-t-il ? Cet éclat mondain... cet orchestre... qui donc a autorisé un pareil désordre ? [...]

URSULE : Quoi, ma mère ? Ne voyez-vous pas que c'est une soirée ?

MADAME D'AIGUEPERSE : [...] Et vous, mon gendre, me direz-vous ce que cela signifie ? [...]

COLOMBET : Cela signifie qu'après les devoirs viennent les plaisirs... et qu'il est bien temps que ma pauvre petite femme les connaisse un peu !

MADAME D'AIGUEPERSE: Ursule !...

URSULE: C'est une fête que je donne à mon mari !

COLOMBET: C'est un bal que je donne à ma femme ! [...]

MADAME D'AIGUEPERSE: Une fête... un bal ! et vous avez cru que j'accorderais ma permission...

COLOMBET: Nous ne l'avons pas cru, belle maman... Ah ! Dieu !... aussi nous ne l'avons pas demandée... Et du moment que cela convient à ma femme...

URSULE: Du moment que cela plaît à mon mari... [...]

COLOMBET: Je respecte vos goûts, mais j'ai les miens... Vous êtes libre, mais je veux l'être aussi... [...]

Parce que j'ai une volonté... et je veux recevoir mes amis... je les recevrai toutes les semaines... et gaiement... je vous en préviens...

MADAME D'AIGUEPERSE: Mais...

COLOMBET: Et je veux faire danser ma femme, quelquefois, souvent même, si cela lui fait plaisir...

MADAME D'AIGUEPERSE: Mais...

COLOMBET: Et je ne veux plus autour de moi de ces mines maussades et renfrognées qui me mettaient en fuite!

MADAME D'AIGUEPERSE : Mais...

COLOMBET: Je ne veux voir que des figures heureuses et joyeuses... Voilà ce qui me plaît, voilà ce que je veux, *parce que j'ai une volonté !*... parce que je suis maître à la fin... Mais je ne force personne, je ne retiens personne, et je laisse à chacun ses habitudes, ses plaisirs et sa liberté !

MADAME D'AIGUEPERSE: Mais c'est une révolte !...

CÉSAR : Non... c'est une révolution ! (III, 15).

Ursula si libera dalla «tirannia» della madre e si coalizza con il marito che, a sua volta, riconosce alla suocera la piena libertà di vivere come meglio crede, ma rivendica per sé lo stesso diritto, in base ai propri valori. Il confronto con César, libero pensatore, permette a tutti i personaggi di trasformarsi, così che la vita in quella casa cambia radicalmente, come se fosse avvenuta una «rivoluzione». Le questioni qui poste ripropongono temi d'attualità nell'Ottocento e ritornano anche in *Pas de fumée sans feu* dove, però, la situazione è semplificata. Trattandosi di una *comédie-proverbe* in un atto, i personaggi sono soltanto tre e anche le problematiche trattate vengono ridimensionate: i rapporti tra madre-figlia e suocera-genero scompaiono, come pure le critiche alla religione. Diventa centrale il rapporto tra l'uomo e la donna nell'ambito del matrimonio, impostato in un'ottica di emancipazione reciproca. Inizialmente Timoléon assume atteggiamenti tirannici nei confronti di Suzanne: non vuole che esca di casa da sola - «Je ne veux plus que tu sortes comme ça» (I, 4) -, rientra a casa in anticipo

per controllarla, pretende di sapere tutto di lei e di vivere senza segreti - «Nous n'avons pas de secret l'un pour l'autre !» (I, 4) -. Lei esprime i suoi pensieri proto femministi in un monologo:

Pas de secret !... pauvre mari ! s'il savait que j'en ai un là !... un gros !... et quand je pense qu'il m'a aperçue, qu'il aurait pu me suivre et me voir entrer... Ouf !... j'en ai le frisson !... Oh ! que c'est affreux une passion ! quand elle vous pince le coeur !... Dieu ! c'est heureux ces hommes !... ça se permet des choses très-amusantes... au lieu que nous, pauvres femmes ! ils ne nous permettent rien... pas le plus petit extra !... le nécessaire tout au plus !... Ah ! si Timoléon savait que je suis sortie pour avoir le superflu ! Dame ! il faut bien que j'aie le chercher, il ne viendrait pas tout seul (I, 5).

A queste considerazioni, che ripropongono il tema della tirannia imposta alla donna nell'ambito familiare, segue l'*Air du Piège* che rivendica il diritto al piacere e a momenti di felicità:

Air du Piège
Je suis triste sans mon mari,
Lorsque son bureau le rappelle ;
Mais j'ai, par bonheur, un ami
Toujours discret, toujours fidèle !
Dès que l'un sort, l'autre à l'instant
Vient embellir ma solitude...
C'est du plaisir... et je le prend,
Pour n'en pas perdre l'habitude ! (I, 5).

Il tema del ballo, centrale nel *Mari à la campagne*, affiora anche in *Pas de fumée sans feu*, come auspicio di una gioia condivisa che potrebbe rafforzare il matrimonio:

SUZANNE
Ah ! Ah ! Ah ! que c'est bon de vivre comme ça !
TIMOLÉON
De pouvoir s'aimer tout à son aise.
SUZANNE
Sans que personne vous épie !
TIMOLÉON
D'être même un peu fou si l'on veut !
SUZANNE
De danser si ça vous fait plaisir.
TIMOLÉON
Tiens pourquoi pas ? en avant la polka, mazurka, cachuka...
(Musique de polka à l'orchestre.)
SUZANNE
Et cætera !...
TOUS LES DEUX, ensemble et dansant.
Air : Polka nouvelle de M. Montaubry.
Ah ! le joli petit ménage !
SUZANNE
Cet accord si doux, si charmant,
Ferait aimer le mariage !
TIMOLÉON
S'il n'avait pas d'autre agrément ! (I, 4).

Il forte odore di fumo irrita Timoléon, che diventa furioso per la gelosia e, di nuovo, inveisce contro la moglie, rivolgendole parole offensive, alle quali lei risponde rivendicando i suoi diritti:

TIMOLÉON
Je ferai venir ta mère... ton honnête femme de mère, qui jamais ne s'est permis pareille chose!
SUZANNE
Oh ! ce n'est pas bien sûr !
TIMOLÉON
C'est monstrueux ! Je lui dirai : Tenez, reprenez votre fille, je n'en veux plus !
SUZANNE

Allez, monsieur, ce que vous dites là est indigne !

TIMOLÉON

Suzanne !

SUZANNE

Et je ne vois pas pourquoi, moi, une pauvre jeune femme, presque toujours délaissée, je ne permettrais pas, une fois par hasard, pour me dédommager, ce que les hommes se permettent tous les jours... (I, 9)

Dal momento che Timoléon teme d'essere tradito, tale linguaggio risulta ambiguo e questo rende comica la scena. La successiva aria dimostra il coraggio di Suzanne:

AIR de Rage d'Amour

SUZANNE

Laissez-moi, je vous prie,

Vous êtes un méchant !

Je ne veux, de ma vie,

Vous parler à présent !

Sortez, allez-vous-en,

Je saurai maintenant

Me moquer d'un tyran ! (I, 9).

Suzanne non è soltanto una moglie arrabbiata, è una donna che esige rispetto e se la ride di un marito «tiranno». Terminata la sfuriata, si ritira nella sua stanza e riflette. Bayard riesce a delineare, in modo conciso ma efficace, la sua personalità: ella è consapevole di aver agito di nascosto e di avere così rinforzato i sospetti del marito, è dispiaciuta per il proprio comportamento, ma è anche stanca di una vita che le risulta soffocante. Proprio per trovare un piccolo sollievo, si concede il suo inconfessabile vizio: un sigaro di venticinque centimetri.

SUZANNE

Il se doute, bien sûr !... je n'osais pas le regarder en face... je ne sais pas pourquoi, mais ses idées [*sic*] ... ses soupçons, tout cela m'a fait paraître le temps d'une longueur !... juste, parce qu'il me cherchait querelle, parce qu'il voulait rester, je me sentais plus d'envie d'être seule... Ah ! enfin !... (elle va fermer à clef la porte du fond.) Je puis me livrer à mon vice... je n'en ai qu'un et il est si gentil !... (Regardant autour d'elle, et tirant un cigare de sa poche.) Le voici ! (I, 12).

Non appena il sigaro entra in scena, Suzanne passa dall'introspezione alla considerazione delle dinamiche sociali di discriminazione tra i sessi, poiché il fumo è un piacere concesso agli uomini, ma vietato alle donne:

AIR de Jeannot et Colin

Pauvre petit cigare,

Mon complice discret,

Toi que l'homme accapare

Et que j'aime en secret !

Nos feux illégitimes

Doivent bientôt cesser,

Mais pour vingt-cinq centimes,

Je puis te remplacer !

Ainsi donc nos amours

Doivent durer toujours !

Et je n'ai pas l'audace

De t'avouer en face !

J'ai honte d'un plaisir

Que ces messieurs, en masse,

Se donnent sans rougir !

Mais comme une faiblesse,

Mon mari le défend...

J'en suis folle à présent !...

Ah ! gran Dieu ! que serait-ce

Si c'était un amant ! [...]
C'est toi, petit cigare,
Bonheur des innocents,
Dont la fumée égare
Et mon cœur, et mes sens ! [...]

Dieu ! que c'est bon !... Tenez, tenez, voilà que j'en pleure et que j'en ris tout à la fois. On dirait qu'il me court partout un frisson !... un plaisir !... Ah !... et la fumée qui monte, qui descend [...]. Ça embaume mauvais !... (Achevant l'air.)

Un plaisir vaut son prix,
Pris
En dépit des maris !

C'est surtout quand on se laisse aller comme ça... étendue... les yeux à demi fermés... le nez en l'air... quand on voit le nuage s'agiter... s'élever... comme un rêve doré qui s'en va vers le ciel ! Et au milieu de la fumée... la figure de mon mari !... embellie !... ça m'enivre... ça m'enlève, je me laisserais aller des heures entières ! (I, 14).

Con tali parole, recitate e cantate, Suzanne celebra un vero elogio del fumo, una specie di inno all'ebbrezza da sigaro. Viene da chiedersi se i librettisti Henri Meilhac e Ludovic Halévy abbiano pensato a quest'aria quando hanno predisposto il coro delle sigaraie nel primo atto dell'*opéra-comique Carmen* di Georges Bizet:

LES CIGARIÈRES
Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée, la fumée,
qui vers les cieux
monte, monte parfumée.
Cela monte gentiment
à la tête, à la tête,
tout doucement
cela vous met l'âme en fête !
Le doux parler des amants,
c'est fumée !
Leurs transports et leurs serments,
c'est fumée !
Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée, etc. (I, 4).²⁰

Vero è che nell'omonima novella di Prosper Mérimée, pubblicata nel 1845, non c'è un brano corrispettivo, nonostante il sigaro sia un oggetto presente dall'inizio alla fine della narrazione: nelle primissime pagine, il narratore offre ad uno sconosciuto che ha tutta l'aria di essere un bandito (don José) il miglior sigaro della sua scatola e nel finale egli si reca a far visita allo stesso uomo che è in attesa di essere giustiziato e gli regala una scatola di sigari. Quindi, è possibile che Bayard abbia letto la novella di Prosper Mérimée, ma anche che Meilhac e Halévy abbiano apprezzato *Pas de fumée sans feu*. Un'opera letteraria che è interamente dedicata agli effetti di sostanze psicotrope (oppio e laudano, non tabacco) è *Confessions of an English opium-eater*, pubblicata anonimamente nel «London Magazine» nel 1821 e in volume nel 1822. L'autore, Thomas de Quincey, vi racconta della sua dipendenza dall'oppio e dal laudano e, tramite essa, raggiunge un'immediata fama. In Francia, però, essa viene tradotta parzialmente soltanto nel 1860 da Charles Baudelaire, nel terzo capitolo dei *Paradis artificiels*. Il carattere autobiografico di queste due opere (di de Quincey e di Baudelaire) e la dichiarata dipendenza degli autori dalle droghe (con dettagliate descrizioni dei deleteri effetti che ne conseguono) rendono entrambi i testi incomparabilmente più cupi ed amari rispetto alla commedia di Bayard e al libretto di Cammarano, che si mantengono su un tono ilare e solare. Inoltre, mentre il

²⁰ HENRI MEILHAC, LUDOVIC HALÉVY e GEORGES BIZET *Carmen*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. 9.

giudizio conclusivo di de Quincey e di Baudelaire è di condanna, sia Bayard che Cammarano terminano con un lieto fine. Timoléon è felice di fumare insieme alla moglie e, nel finale, pronuncia il proverbio del titolo alludendo al desiderio confessatogli poco prima da Suzanne di avere un figlio:

TIMOLÉON

Oh ! non !... non !... ma pauvre petite femme !... c'est moi qui ai eu des soupçons, moi qui ai été jaloux comme un imbécile !... [...] Grâce !... pardonne-le-moi !...

SUZANNE

Chacun le nôtre... Pardonnons-nous tous les deux !... Moi, d'abord, je tâcherai de ne pas fumer... si tu ne veux pas...

TIMOLÉON

Si fait, nous fumerons ensemble... je tâcherai...

SUZANNE

J'en ai un autre...

TIMOLÉON

Un second ?

SUZANNE

Celui de demain.

TIMOLÉON

Donne ! (Ils sont restés à genoux en face l'un de l'autre, et Timoléon allume son cigare à celui de Suzanne, tout en parlant.) C'est drôle !... Je n'ai jamais pu souffrir ça.

SUZANNE

Tu avais tort... on s'y fait, c'est très-amusant !...

TIMOLÉON

Tu trouves !... ah !... (Toussant.) Pou !... Pou !...

SUZANNE

Tire donc ! [...]

TIMOLÉON

Ça me donne une idée !... [...] Le troisième... [...] Il n'y a pas de fumée sans feu.

ENSAMBLE AIR : Reprise de la polka.

Que c'est gentil le mariage !

Prions Dieu que dans quelques mois,

Pour compléter notre ménage,

Nous puissions être heureux... à trois !

TIMOLÉON, au public.

AIR : J'en guette un petit de mon âge

Si Dieu bénit notre espérance,

Ah ! pour nous toujours indulgent,

Public, nous te prions d'avance

D'être le parrain... de l'enfant.

Mais à ses parents, ce soir même,

Donnez un succès, imploré

Comme un à-compte un peu sucré

Sur les bonbons de son baptême ! (I, 15).

Se il libretto di Bayard presenta tematiche sociali fortemente innovative, ma non del tutto nuove in Francia, quello di Cammarano ne segue in buona parte l'impostazione, pur venendo messo in scena in un teatro regio del cattolico e severo regno borbonico. Il titolo è tradotto alla lettera; i due protagonisti conservano gli stessi nomi, italianizzati (Timoleone e Susanna), la portiera, invece, cambia da Rose a Genoveffa. Nelle didascalie gli ambienti sono per lo più identici, ma la vicenda viene trasposta dalla Francia alla Spagna (il testo francese indica spesso le vie precise: Rue Chabanaïs, Rue Richelieu, il libretto specifica all'inizio che l'azione si svolge a Madrid). L'epoca precisa non viene indicata, ma poiché il tabacco arriva in Europa dopo la scoperta dell'America e le prime rivendicazioni dei diritti delle donne sono pressoché coeve alle due opere teatrali, si deduce che i fatti narrati sono quasi contemporanei all'epoca di rappresentazione. Anzi, nel contesto della Napoli borbonica, la messa in scena di una donna che fuma il sigaro e rivendica una certa autonomia dal marito è un'anticipazione dei tempi. Quanto al testo del libretto, è scritto interamente in versi e i dialoghi per lo più ricalcano quelli francesi. Le problematiche affrontate sono uguali, con toni più

polemici in *Pas de fumée sans feu* e più burloni in *Non v'è fumo senza fuoco*. Per esempio, nella prima scena compare Timoléon/Timoleone agitato, in cerca di indizi sulla colpevolezza della moglie e certe espressioni sono tradotte alla lettera (per esempio: «La clef est à la porte» e «Eppur la chiave sull'uscio sta», «Que c'est bête un mari !» e «Certo, che bestia!»; oppure «Cette petite capote rose, ce châle crêpe de Chine, cette taille svelte, [...] et cette jambe fine» e «Ma il cappellino col crespo rosa, / La veste scura, la taglia, il piè?»). La prima scena del vaudeville francese si conclude con l'*Air de Mazaniello*, mentre nel libretto italiano Timoleone canta un'aria di sortita allegra, che esalta le gioie del matrimonio (ovvero di una vita accanto ad una moglie succube e del tutto dedita al marito):

Chi pensa è uno stolido,
 Bugiardo è chi dice
 Che l'uomo dal connubio
 È reso infelice.
 Marito son io
 E passo una vita
 Che scorre qual rio
 La valle fiorita.
 In casa ritorno
 Ed ecco la moglie
 Mi viene all'incontro,
 Giuliva m'accoglie:
 E poi dalla fronte
 Mi terge il sudore:
 La mensa m'appresta,
 Mi versa il liquore.
 Per noi, mia Susanna,
 Mia dolce metà,
 La luna di miele
 Eterna sarà.
 Io voglio, essa vuole;
 Son lieto, essa è lieta:
 In collera io sono,
 Mi placa, m'accheta.
 E poi tutto, insomma,
 Fra noi si divide:
 Insieme si canta,
 Si balla, si ride.
 Per noi, mia Susanna,
 Mia dolce metà,
 La luna di miele
 Eterna sarà (I, 1).

Come nel testo francese, la protagonista femminile appare nella seconda scena ed esordisce con l'esclamazione: «Non mi vide nessun» ovvero «Personne ne m'a vue !». All'inizio della scena, però, Cammarano inserisce un lungo dialogo tra Timoleone e Genoveffa sulla comune avversione per il fumo: il che, dal punto di vista del messaggio, appare come una concessione al buon senso, dal punto di vista drammaturgico, dà maggiore visibilità al personaggio della portinaia. Il tono risulta ironico, per le esagerazioni linguistiche di entrambi: lui si sfoga con un crescendo d'ira (il climax: «Ed io che odio, abborro, / Detesto, esecro il fumo»), lei risponde con il riferimento ai tredici pretendenti rifiutati perché fumatori (iperbole):

TIMOLEONE

Ah! Certo

Un uom qui fu... Puach!
 (Imitando chi vuol sputare per nausea.)

Un fumatore!!

GENOVEFFA

Un fumatore? Puach! (I, 2).

TIMOLEONE

Ed io che odio, abborro,

Detesto, esecro il fumo.

GENOVEFFA

Ed io per tal cagione

Ho rifiutato

Tredici matrimonj (I, 2).

Il successivo incontro-scontro tra i due sposi ricalca i passaggi del vaudeville, con il marito che indaga e la moglie che nega in modo goffo e maldestro. In entrambe le versioni ella giustifica l'uscita di casa con la necessità di comprare degli aghi che, però, non ha trovato nella misura desiderata.

TIMOLEONE

Dove, se lice.

Dove andasti?

SUSANNA

A comprar degl'aghi.

TIMOLEONE

Oh! fammi

un po' veder.

SUSANNA

Che cosa?

TIMOLEONE

Gl'aghi.

SUSANNA

Non ho trovato il mio numero.

TIMOLEONE

Ah! no? (I, 2)

Infine, la portinaia lascia soli i due sposi e tra loro esplode una lite, cosicché lui cerca di picchiarla e lei lo graffia.

TIMOLEONE (Percorrendo la scena e senza badare a Susanna.)

(Non è più dubbia.

Certa è la colpa.)

SUSANNA

Dunque?

TIMOLEONE

(Ma l'indegno sorprenderò: ghermirlo

Giuro.)

SUSANNA

Timoleone.

TIMOLEONE

(Nella fumante gola

Vo' troncargli il respiro e la parola.)

SUSANNA

Ebben? (Alzando la voce.)

TIMOLEONE

Che? (Gridando.)

SUSANNA

Vuoi tu ch'io mesca?

TIMOLEONE

Mesci... no... sparecchia... aspetta... (Con forzata galanteria.)

Di versar non ti rincresca.

(Vo' nudrirmi alla vendetta.)

SUSANNA

Io t'amo.

TIMOLEONE

E poi?...

SUSANNA

Ma...

TIMOLEONE

Tu nudri una passione.

Parla, di, smentir mi puoi?

SUSANNA

No.

TIMOLEONE

(Comincio a dar di volta.)

SUSANNA

Ah! È un capriccio!

TIMOLEONE

(Ahimè son fritto!)

SUSANNA

È un capriccio di tre giorni.

TIMOLEONE

(Dò di volta.)

SUSANNA

Ascolta, ascolta.

Alla fin non è un delitto.

TIMOLEONE

Non ancora. (Meno male.)

Ah! Susanna e tu confessi?

SUSANNA

Ora mai negar che vale?

E se tu, se tu volessi...

TIMOLEONE

S'io volessi!

SUSANNA

Sì.

TIMOLEONE

Che cosa?

SUSANNA

Come gl'altri addattarti.

TIMOLEONE

Che addattarmi! A nessun patto.

Sciagurata, vo' strozzarti...

Vo'... (Investendo Susanna.)

SUSANNA

Sta fermo; sei tu matto?

TIMOLEONE

Trema.

SUSANNA

Ebben giocar fo l'ugna

E vedrem... (Lo graffia.)

TIMOLEONE

Graffiato ancor.

SUSANNA

L'hai voluto.

TIMOLEONE

Orrenda pugna.

Ardo, e scoppio dal furor.

Invan sperasti con turpe inganno

Nascosto il fallo tenermi ognora.

Ah! Se i mariti occhi non hanno

Il naso ad essi rimane ancora.

Chi ti sospinge a tanto eccesso

Io troverò, lo schiaccierò.

Te, malandrina, insiem con esso

Dalla finestra saltar farò.
SUSANNA
Più non mostrarti con me sì duro:
Ovver fa senno del mio ricordo:
Come una vipera, io son, lo giuro.
Tu mi calpesti, ed io ti mordo.
Al tuo geloso, pazzo furore
Lo sottrarrò, l'asconderò.
Lo fanno gl'uomini a tutte l'ore.
Non casca il mondo s'io pur lo fo (I, 3).

Va segnalato che questa passionalità così irruente e manesca compare soltanto nel testo partenopeo. Il testo francese presenta, invece, in corrispondenza, una sposa più accattivante, che confida allo sposo il desiderio di un figlio. Inoltre, si può osservare che fino a questo momento la farsa procede in modo abbastanza tradizionale, con un marito geloso, una moglie civettuola e all'apparenza infedele, una domestica che cerca di evitare guai per sé stessa, una lite tra i coniugi con il grido di vendetta da parte di lui che si ritiene tradito. I protagonisti appartengono al ceto medio: nel testo francese Timoléon dice di lavorare in banca e di trovarsi in ristrettezze economiche, tuttavia pensa d'assumere una domestica a tempo pieno per evitare che la moglie rimanga sola in casa ed esca inopportunamente; nel libretto italiano, invece, non ci sono accenni alla professione, ma lo stile di vita è tipico di una famiglia benestante. I dialoghi sono caratterizzati da un tono colloquiale ed un registro medio, con espressioni vicine alla lingua parlata («Ahimé son fritto!») e persino alcuni latinismi («se lice», «mescere» «pugna», «furor», «fallo»); non compaiono mai parole dialettali o popolarresche. I versi alternano endecasillabi e settenari, doppi quaternari e doppi quinari; in prevalenza sono parossitoni, ma compaiono anche degli ossitoni; le rime hanno schema variabile, ma sono alterne nelle numerose quartine. Anche la similitudine con cui Susanna si paragona ad una vipera non è di per sé originale (nella *Serva padrona* la protagonista si chiama Serpina), ma è certamente audace, nella Napoli di metà Ottocento, la determinazione con cui una moglie difende la propria dignità di persona, condannando senza esitazioni il comportamento del marito che intende picchiarla. Gli ultimi due versi assumono una particolare forza comica per il loro doppio senso, ma di nuovo pongono il problema dei diversi diritti socialmente riconosciuti agli uomini e alle donne.

Le restanti tre scene della farsa sono incentrate sul gesto ribelle di Susanna e mostrano il comportamento altrettanto sovversivo ed antitradizionalista di Timoleone, che infine accetta e condivide con la moglie la passione per il sigaro. La quarta scena di *Non v'è fumo senza fuoco* corrisponde alla dodicesima di *Pas de fumée sans feu*: Susanna si è ritirata in una stanza a riflettere, in solitudine; è dispiaciuta per l'aspro scontro col marito (che lei ama sinceramente), tuttavia ritiene che sia più grave l'ingiustizia delle norme sociali piuttosto che la sua colpa. Per rilassarsi, si concede il suo «capriccio», cioè s'accende un sigaro e fuma voluttuosamente:

Dallo scandalo invero
Mortificata io son. Ma farmi addosso
Porre le mani... oh questo... (Si alza.)
A che ci espone

Una cieca passione!
Cento volte beati
Gl'uomini: a lor tutto è concesso, e a noi
Soltanto il necessario.
Guai s'egli penetrò ch'uscita io sono
Per avere il superfluo. (Va a chiudere la porta.)
Ma poss'io infine al vizio
Mio dar pieno sfogo. (Siede sulla sedia a braccioli: trae di tasca una borsa, accende un fosforo, quindi un
sigaro e fuma.)
Ah! Quanto è buono. Ah! sento
L'alma d'ebbrezza oriental compresa.
(S'abbandona sulla sedia.)
Sopra tutto così, così distesa

Mirando come il fumo
 I globi suoi in mille forme varia,
 con gl'occhi semichiusi, il naso all'aria.
 [(Si alza e dice:)
 Ah sì, ispirata io sono
 E alla gioia del canto io m'abbandono.
 Fumo! Con te fantastica
 Volo nell'aria anch'io.
 E teco errando oblio
 Tutto che sia quaggiù!
 Voliam, voliam nell'aria,
 Più in alto, ancor più in su!
 Ecco, già sento l'anima
 Lieta allargarsi in giro,
 E nettare respiro,
 Fumo, per tua virtù!
 Voliam, voliam nell'aria,
 Più in alto, ancor più in su!
 Come risplende il sigaro,
 Tal brilla il mio pensiero,
 Ah! Un astro l'emisfero
 Può noverar di più!
 Voliam, voliam nell'aria,
 Più in alto, ancor più in su!
 D'illusion più magica
 Dato non è gioire...
 Un sogno è l'avvenire,
 Un sogno è quel che fu!
 Voliam, voliam nell'aria
 Più in alto, ancor più in su!]
 (I, 4).

Probabilmente, questa scena è la più significativa di tutte, e questo per diverse ragioni. Innanzitutto, essa conserva l'impronta del testo di riferimento, ma non è una precisa traduzione dell'elogio del fumo cantato da Suzanne. In secondo luogo, la partitura del 1850 non contiene interamente quest'aria, ma soltanto la parte iniziale, di denuncia della disparità di diritti tra gli uomini e le donne. L'affermazione «Cento volte beati / Gl'uomini: a lor tutto è concesso, e a noi / Soltanto il necessario. / Guai s'egli penetrò ch'uscita io sono / Per avere il superfluo» costituisce una rivendicazione di uguaglianza di diritti di straordinaria modernità nella Napoli di metà Ottocento ed i fratelli Cammarano sfidano le autorità, inserendola nello spettacolo. Oltretutto, già nell'espressione, riecheggiano le parole di Colombet, nel finale di *Le mari à la campagne*: «Cela signifie qu'après les devoirs viennent les plaisirs... et qu'il est bien temps que ma pauvre petite femme les connaisse un peu !» (III, 15). La parte successiva dell'aria, più edonistica e d'esaltazione dei piacevoli effetti del fumo, viene, invece, drasticamente ridotta a due versi: «Ah! Quanto è buono. Ah! sento / L'alma d'ebbrezza oriental compresa». Da questo momento in poi, il lettore/spettatore conosce il segreto di Susanna e si trova in una posizione di vantaggio rispetto a Timoleone che, al contrario, continua ad ostinarsi nella ricerca del rivale, risultando così ancora più buffo. Nella quinta scena egli entra precipitosamente nella stanza, convinto di cogliere la moglie in flagrante con l'amante fumatore, invece scopre la verità, scottandosi:

TIMOLEONE
 In che Bolgia mai
 Lo nascondesti? (Afferrandola per la mano in cui tiene il sigaro.)
 Ahi! Ahi! Mi son bruciato.
 SUSANNA
 Deh!
 TIMOLEONE
 (Le alza la mano.)
 Ch'io veggia... Un sigaro. (Freddamente e meravigliato.)

SUSANNA
 Un sigaro. (Timida.)
 TIMOLEONE
 Tu fumi?
 SUSANNA (Cadendo ginocchioni.)
 Io fumo – Grazia.
 TIMOLEONE
 No, no, Susanna:
 Il torto è mio:
 L'imbecille son io.
 Sospettai che un amante, un fumatore...
 SUSANNA
 Ah! Geloso.
 TIMOLEONE
 Perdono. (Mettendosi anch'egli ginocchione.)
 SUSANNA
 Perdoniamo a vicenda, e se non vuoi
 Ch'io fumi più...
 TIMOLEONE
 No, no.
 Puoi quando e quanto n'hai voglia fumar.
 SUSANNA
 Oh! Giubilo.
 TIMOLEONE
 Anzi noi
 Fumeremo insiem.
 SUSANNA
 Sì? (Cavando di tasca un altro sigaro: Timoleone accende il suo al sigaro di Susanna,
 continuando sempre il dialogo.)
 Dunque prendi.
 TIMOLEONE
 Facciam la prova. (Dimostrerà in tutti i modi d'esser un fumatore novizio.)
 SUSANNA
 Tira il fiato più.
 TIMOLEONE
 Sino il vizio con te mi par virtù.
 SUSANNA
 Tira il fiato!
 TIMOLEONE
 Tiro.
 SUSANNA
 Caccia!
 TIMOLEONE
 Caccio.
 SUSANNA
 Più (I, 5).

Ritorna il tema del marito geloso, molto frequente nelle farse e nelle commedie, ma soprattutto c'è un altro elemento di grande modernità: Timoleone chiede perdono a Susanna per il proprio comportamento, cessa di rimproverarla e vuole persino condividere il sigaro con lei: «anzi noi / Fumeremo insiem / [...] / Sino il vizio con te mi par virtù» non è soltanto una battuta buffa, ma una dichiarazione di liberalità e di rispetto per la moglie del tutto in anticipo sui tempi. L'inesperto Timoleone, che viene istruito da Susanna su come aspirare il fumo, ribadisce la totale disponibilità di un uomo nei confronti di una donna. Il lessico estremamente vicino alla lingua parlata e le espressioni ripetute («Tira», «Tiro», «Caccia!», «Caccio») rafforzano l'impressione di realismo e di sottomissione del marito alla moglie. Al contrario, all'inizio della scena, Timoleone aveva dato sfoggio di cultura letteraria chiedendo a Susanna: «In che Bolgia mai / Lo nascondesti?». Questo salto di registro, tuttavia, appare coerente con la radicale trasformazione del protagonista e, di conseguenza, non stride, ma aumenta l'effetto umoristico.

Nell'ultima scena la conciliazione è sancita da ripetuti abbracci, sempre fumando, mentre Genoveffa s'allontana «scandalizzata» e, agli occhi del lettore/spettatore, risulta lei del tutto antiquata:

GENOVEFFA

Che scandalo! Voi dunque! Oh rei costumi! (Sorte scandalizzata.)

TIMOLEONE

Oh! Susanna!

SUSANNA

La destra! Un amplesso!

TIMOLEONE

Un amplesso! Della gioia

M'opprime l'eccesso!

SUSANNA

Sei la vita, sei l'anima mia.

TIMOLEONE

M'ami?

SUSANNA

T'amo più ancora di pria [...].

Tranne il sigaro oh! Mai, lo prometto,

Il mio sposo rival non avrà.

TIMOLEONE

Non lo temo; son pago, l'accetto,

È un rivale che in fumo sen va.

(Sotto il braccio l'una dell'altro passeggiano allegramente sul davanti la scena, seguitando a fumare, se per buona sorte i sigari stassero tuttora accesi.)

SUSANNA

Fino agli estremi palpiti

Amore a noi sorrida:

Non più sospetti o collera:

La tua Susanna è fida.

Ah! Sempre a te pensando

I di trarrò fumando;

Sempre il tuo nome e il sigaro

Sul labbro mio starà.

TIMOLEONE

Ah sì! Per noi saran, mio bene,

Fumo leggier le pene;

Ma sempre, acceso il sigaro,

Il nostro amor sarà (I, s. u.).

Di questo finale va rilevata la finezza linguistica e poetica. Il termine «amplesso», pronunciato dapprima da Susanna e poi da Timoleone, reintroduce un registro letterario, come anche «pria» (eco del dantesco «dopo il pasto ha più fame che pria».²¹ Abbondano le figure retoriche, tutte a partire dal titolo: le metafore (il sigaro rivale, le pene che sono fumo leggero), le iperboli (l'amore e il fumo che saranno senza fine), le iterazioni (sempre). Anche metricamente vanno sottolineate diverse finezze. Dopo alcuni versi di lunghezza variabile, la fine (a partire da «Sei la vita, sei l'anima mia») è costituita da sei versi decasillabi e tre quartine di settenari. Lo schema delle rime è AABCBC; DEFE GGHI LLHI. Nella sestina il quarto e il sesto verso sono ossitoni, mentre gli altri sono parossitoni. Nella prima quartina («Fino agli estremi palpiti») il primo e il terzo verso sono proparossitoni (con «palpiti» e «collera» alla fine), il secondo e il quarto sono parossitoni. Nella seconda («Ah! Sempre a te pensando») e nella terza quartina («Ah sì! Per noi saran, mio bene») i primi due versi sono parossitoni, il terzo è proparossitono e il quarto ossitono. Numerosi sono i casi di sinalefe.

Prima di concludere lo studio di *Non v'è fumo senza fuoco*, è giusto ricordare che il 4 dicembre 1909 si tiene al National theater di Monaco di Baviera *Susannens Geheimnis*, traduzione tedesca (da parte di Max Kalbeck) di *Il segreto di Susanna*, un intermezzo in un atto di Ermanno Wolf-Ferrari, su

²¹ *Inf.*, I, 99.

libretto di Enrico Golisciani. La fonte di riferimento è il libretto di Salvatore Cammarano, che viene lievemente modificato: Timoleone diventa Gil (baritono) e Genoveffa è sostituita da Sante (un mimo), il sigaro lascia il posto alla più usuale sigaretta. La vicenda rimane identica, ma è ambientata in Piemonte all'inizio del XX secolo. Il finale è accorciato e viene cantato insieme da Gil e Susanna: «Tutto è fumo a questo mondo, / che col vento si dilegua, / ma l'amor, sincer, profondo, / fuma, fuma, senza tregua!». ²² *Il segreto di Susanna* è stato rappresentato alcune volte nel XX secolo e ultimamente, il 19 e 21 aprile 2024, è andato nuovamente in scena al Teatro Sociale di Rovigo. Sebbene il lavoro dei due fratelli Cammarano venga raramente ricordato, esso è all'origine di vari altri rifacimenti. Black sottolinea che «The only other record of Cammarano's activities in 1850 concerns an event which must have been a very happy one for him: at their meeting in June, the Accademia delle Belle Arti proposed that he should be elected to membership in the class of writers. The King gave his assent on 22 September and the diploma was duly signed and sealed on 12 October». ²³ Certamente si tratta di un riconoscimento pienamente meritato.

7.5 Salvatore, Luigi e i sorrisi di Pulcinella

Salvatore e Luigi Cammarano crescono in una famiglia culturalmente vivace, che condivide la passione per il teatro, la letteratura e le arti. A cominciare da Vincenzo Giancola (1720-1809), per quattro generazioni i discendenti sono impegnati in ambiti culturali e talora vi eccellono. Tra diversi membri della famiglia s'instaurano delle collaborazioni durevoli e fruttuose. Giancola recita con grande talento, suscitando tra il pubblico il riso e le lacrime, dando dignità a personaggi umili e popolari. Tra i suoi innumerevoli ammiratori c'è anche il re Ferdinando, che volentieri si reca a teatro per assistere ai suoi spettacoli, dialogando talora con lui e omaggiandolo. Nell'autobiografia del pronipote Michele Cammarano (1835-1920) sia Vincenzo che suo figlio Giuseppe (1766-1850) appaiono di orientamento filomonarchico. Nelle due generazioni successive, invece, cioè da Salvatore (1801-1852) a Michele, prevalgono gli ideali liberali e risorgimentali. Salvatore, che è direttore di palcoscenico, librettista e concertatore del Teatro Reale di San Carlo, manifesta con prudenza le sue idee in ambito politico, al contrario del fratello Luigi, che partecipa ai moti napoletani del 1848, viene arrestato, incarcerato e poi rimesso in libertà. Il figlio di Salvatore, il premiato pittore Michele Cammarano, recepisce e condivide gli ideali patriottici risorgimentali e li esprime ampiamente nelle sue opere. Nel 1860, all'età di venticinque anni, s'arruola nella Guardia Nazionale Italiana, affascinato da Giuseppe Garibaldi. Nel 1872 partecipa all'Esposizione nazionale italiana di belle arti con un grande quadro a soggetto storico: *Breccia di Porta Pia*. Nel 1875 dipinge *Trasporto di Garibaldi ferito ad Aspromonte*, tuttora visibile al Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.

Questo spostamento di prospettiva in ambito politico permette di comprendere meglio le collaborazioni tra Salvatore e Luigi, ovvero le tre opere a carattere comico-scherzoso che costituiscono una novità per il librettista, abitualmente autore di libretti tragici o drammatici. In esse affiorano tematiche sociali significative per l'epoca (la credulità dei popolani e la spregiudicatezza di coloro che la sfruttano per arricchirsi, la dura vita dei proscritti e degli emigrati, l'inetitudine di certi rappresentanti delle forze dell'ordine), affrontate da una prospettiva mediamente liberale e progressista. I personaggi appartengono a ceti medio-bassi, ma sono presentati con dignità e rispetto. Nel caso di *Non v'è fumo senza fuoco*, i fratelli Cammarano dimostrano d'essere decisamente all'avanguardia e in notevole anticipo rispetto ai tempi storici, poiché il dibattito sull'emancipazione femminile inizia in Francia e in Inghilterra oltre un secolo prima che in Italia. I tre testi originari di riferimento sono francesi e coerenti con le tematiche romantiche. Come sempre, Salvatore è accurato e meticoloso nel rielaborarli e nel comporre i libretti, che sono caratterizzati da dialoghi semplici ed

²² ENRICO GOLISCIANI e ERMANNIO WOLF-FERRARI, *Il segreto di Susanna*, Venezia, La Fenice, 1985, p. 21.

²³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 130.

energici, oltre che da una verseggiatura agile e scorrevole.

Sebbene la monografia di John Black sia fondamentale per conoscere il librettista, su questi tre libretti l'autore si dimostra eccessivamente critico e sbrigativo. Per esempio, definisce *Non v'è fumo senza fuoco* «a trivial piece»²⁴ e sul *Ravvedimento* afferma: «For the most part, all is confusion of identity and purpose and the libretto is faulty in terms of construction and balance».²⁵ Inoltre, esprime un discutibile giudizio sulle protagoniste: «Most of his protagonists are women, and they go under not as a result of their own actions, but as a result of the actions of other people. They are pawns, caught up in a complex of circumstances over which they have no control, or have lost any control they might ever have been able to achieve. They are essentially passive, not active characters: actions conspire against them».²⁶ Susanna, Estella, Zerlina, Editta (ma anche altre protagoniste dei libretti di Cammarano) sono tutt'altro che passive e, nella loro intraprendenza, danno prova di coraggio e tenacia.

La dimensione scherzosa che contraddistingue le tre opere dei fratelli Cammarano è riconducibile, da un lato, al principio romantico della commistione dei generi e dell'alternanza dinamica di grottesco e sublime; d'altro lato, presenta affinità con i sorrisi suscitati da Pulcinella, che è un personaggio umile e costantemente in lotta con le difficoltà della vita, ma sa trarsi d'impaccio con destrezza, agendo d'astuzia, smascherando le ingiustizie sociali ed irridendo i potenti con battute sagaci e con un'allegria indisciungibile dalla consapevolezza della realtà. Di conseguenza, si tratta di sorrisi sapientemente costruiti e mai banali.

²⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 130.

²⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 86.

²⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 168.

8. Collaborazioni con altri musicisti

8.1 Giuseppe Persiani, *Eufemio da Messina (1836): un eroe dell'indipendenza*

Con il Congresso di Vienna (1814-1815) la penisola italiana viene frammentata in una decina di stati, controllati - direttamente o indirettamente - dall'Impero austriaco. Negli anni successivi il ruolo degli scrittori, del teatro e del melodramma è fondamentale per diffondere gli ideali patriottici di riscatto e di riconquista dell'indipendenza. Il nome di Eufemio da Messina, oggi pressoché dimenticato, attraversa tutto l'Ottocento, a partire dal 1816 fino a poco dopo la proclamazione di Roma capitale d'Italia (1871): tragedie, opere liriche, balletti sono ispirati a questo personaggio storico (nato intorno all'anno 800 e morto nell'828), preposto al governo della Sicilia in nome dell'imperatore di Bisanzio e protagonista di vari tentativi per emancipare l'isola dall'impero.

I cronisti medievali raccontano la sua storia in modi un po' diversi e non senza contraddizioni. Il suo nome varia da Eufemio a Eutimio; secondo alcuni è nato a Messina, secondo altri a Catania e altri ancora lo considerano d'origine greca. Concordemente, è un capo carismatico che dapprima governa l'isola in nome di Bisanzio, poi, intorno all'823, si proclama imperatore della Sikelia, indipendente da Costantinopoli, ed è riconosciuto come re dalla stessa popolazione. Tuttavia, il suo dominio dura poco perché due suoi governatori si ribellano e lo sconfiggono, aiutati da chi è rimasto fedele a Bisanzio. Egli, allora, fugge in Africa e trova rifugio presso l'emiro aghlabide di Qayrawān, Ziyadat Allah I, nell'attuale Tunisia. Promettendo futuri tributi all'emiro, progettano insieme d'invadere la Sicilia e di cacciare i bizantini. Nell'827 sbarcano nei pressi di Mazara del Vallo, ma i capi arabi si comportano da conquistatori e diventano suoi nemici. Tradito anche dai concittadini, viene assassinato a Castrogiovanni, durante l'assedio (828), mentre gli Arabi proseguono la conquista dell'isola fino alla fine del secolo. Eufemio è quindi un personaggio eminentemente politico, ma di lui si narra anche una contrastata vicenda amorosa che scatena l'ira dei Bizantini: secondo alcuni s'innamora di una novizia, la rapisce dal convento e la sposa, venendo punito dai rappresentanti dell'imperatore; secondo altri si fida con una bellissima ragazza che poi viene promessa in sposa ad un altro uomo, suo rivale politico, accentuando la tensione tra i due. Lo storico Michele Amari, nella sua *Storia dei Musulmani di Sicilia*, scrive:

Convengono alsì tutte le memorie su la ribellione, la sconfitta, la fuga di Eufemio in Affrica [...]. Delle nozze con la suora o novizia, non pare né anco da dubitarsi; se non che questa va tenuta circostanza secondaria, anzi pretesto della persecuzione d'Eufemio; poiché la corte bizantina, al par di ogni altro governo dispotico e bacchettone, avea due misure di morale: l'una larga pei principi e lor fautori, e l'altra rigorosa e intollerante, adoperata quando ci entrava di mezzo il furore teologico, la invidia o la nimistà politica. Politico del tutto fu dunque il movimento d'Eufemio, come il dicono i due più antichi scrittori, italiano e bizantino, Giovanni Diacono e Simone maestro.¹

In quanto personaggio politico con una travagliata storia d'amore, Eufemio si presta a diventare un eroe tragico. Ma la vicenda storica offre anche un'altra componente essenziale per le opere letterarie e teatrali dell'epoca: le vicissitudini religiose, che non si limitano alle tensioni con le autorità ecclesiastiche, ma riguardano i rapporti tra Cristianesimo e Islamismo. Con un tale profilo storico, Eufemio catalizza l'immaginario di poeti, tragediografi e coreografi, che lo rendono un protagonista delle scene teatrali dell'Ottocento. Il primo ad ispirarsi a lui è Silvio Pellico che, già nel 1816, scrive

¹ MICHELE AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 249.

la tragedia *Eufemio da Messina*, che diventa il principale testo di riferimento per gli altri autori. Di conseguenza, conviene contestualizzarla ed analizzarla con particolare attenzione.

Nella sua monografia pellicchiana, Romanò scrive che *Eufemio da Messina* «è del 1816 [...]. La Censura non permise che venisse recitata; stampata sì nel 20».² Nel 1816 Pellico (che è nato il 24 giugno 1789 a Saluzzo - oggi in provincia di Cuneo -) ha ventisette anni e ha già preso le distanze dall'educazione fortemente cattolica ricevuta dalla madre, donna molto devota. Dal 1799 al 1809 ha trascorso una decina d'anni a Lione e, invece di seguire le indicazioni del padre di dedicarsi al commercio, s'è concentrato negli studi, confrontandosi con gli scrittori illuministi, appassionandosi agli autori classici, leggendo opere di Madame de Staël e Friedrich Schlegel e diventando un fervente ammiratore di Vittorio Alfieri:

Egli seguì la sua natura e lesse molto [...]. I classici latini, italiani, francesi gli diedero solide basi culturali. Il cugino, abate Duret, e altri uomini colti, conosciuti a Lione, gli offrirono «eccellenti libri» e «consigli»; tornato a Milano, frequentò le biblioteche private e pubbliche, che gli «sommministravano ogni desiderata lettura» [...]. Venuto dalla Francia con l'idolo di Voltaire e il dispregio di Napoleone, trovò nella città lombarda un clima culturalmente vibrante [...]. Leggeva l'Ariosto «prima d'andare a letto», giudicava «divino» l'Alfieri, invitava il fratello a leggere Kant [...]. Adorava il Sismondi: la sua *Letteratura del Mezzogiorno*, come il *Corso drammatico* dello Schlegel, lo riaccendevano «dello stesso foco» che Shakespeare e Schiller gli avevano «mosso nel cuore». L'*Emilia Galotti* del Lessing e il *Goetz di Berlichingen* del Goethe [...] lo riempivano d'ammirazione; apprezzava il Destutt de Tracy che, come il Condillac, aveva «anatomizzato, fino alla più occulta fibrilla, e senza pedanteria, la teoria di Locke». [...] Riteneva più utili «poche pagine di Rousseau [...] che tante cicalate di molti celebri poeti».³

Rientrato in Italia, si è stabilito a Milano ed è entrato in contatto con i più significativi personaggi della cultura: Ugo Foscolo, Federico Confalonieri, Gian Domenico Romagnosi, Ludovico di Breme, Giovanni Berchet... Nel 1813 ha scritto *Laodamia*, una tragedia in versi di impianto classico. Il 20 agosto 1815 ha ottenuto un immediato successo con la tragedia *Francesca da Rimini*, che rielabora l'episodio dantesco alla luce degli ideali eroici risorgimentali:

PAOLO
Per chi di stragi si macchiò il mio brando!
Per lo straniero. E non ha patria forse
cui sacro sia de' cittadini il sangue?
Per te, per te che cittadini hai prodi
Italia mia, combatterò se oltraggio
ti moverà la invidia. E il più gentile
terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua? (I, 5)⁴

Nel 1816, quindi all'inizio dell'epoca della Restaurazione, Pellico attribuisce al guerriero Eufemio molti di questi tratti: egli è un coraggioso uomo d'azione: «un ribelle son io!» (I, 1); è un eroe romantico in costante lotta contro il destino avverso: «di gravi ceppi / E d'ignominia ricoperto, in negro / Carcer sepolto, a rea scure dannato / Di Sicilia è l'eroe» (I,1); è animato da forti passioni: «In me natura / Ponea due fiamme in arder pari, immenso / Desio di gloria e amor!» (II, 1); alla fine soccombe, ma per essere redento nella vita ultraterrena. Le sue dichiarazioni di patriottismo sono

² ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, Bergamo, Morcelliana, 1948, n. 1, p. 114.

³ MIRIAM STIVAL, *Un lettore del Risorgimento: Silvio Pellico*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996, pp. 56-58.

⁴ SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini* in *Opere*, vol. I, 2, Firenze, Batelli, 1834, p. 18.

tante: «Patria è il suol che fraterne alme produce [...]. Il braccio / Uom non de' alzar contro a sua patria mai» (II, 1), «Patria! / Diletta patria! [...] La mia patria!» (IV, 1); inoltre:

EUFEMIO
Evvi l'amor che per la patria in core
Eterno serba ogni Europeo. Dagli avi
Questo affetto eredammo: in noi lo nutre
La domestica istoria e ad ogni passo
Un monumento degli eroi che furo;
E lo spirito che in noi ferve assetato
Di fratellivol libertà, e d'Onore.
Nulla estinguerlo può [...].
Segrete,
Sì, converranno, ma immortai le fiamme
D'amor patrio e di gloria, e più tremende
Quanto più ascose (V, 2).

Riferendosi a Teodoro, re di Sicilia, rivela il suo animo alfierianamente antitirannico:

EUFEMIO
Reo di morte ei fra' viventi è il solo.
Usurpator del Siciliano impero...
Sprezzator d'ogni dritto [...]
Io t'onorava
Quasi nuovo Licurgo, io la tua ascosa
Non discernea tirannic'alma! (I, 1).

Si potrebbe aggiungere che la psicologia del personaggio non viene tanto approfondita, ma egli è il portavoce di idee e di ideali: «Pellico in fondo pensava alla tragedia come a una possibilità di esemplificazione, a un mezzo didattico, a uno strumento che mordesse sul tempo».⁵ Come già per Alfieri, Foscolo e Manzoni, il teatro è uno strumento di azione sociale e di critica politica. «Il teatro del Pellico [...] si presenta il più delle volte come un manifesto politico teso a risvegliare nel pubblico i sentimenti d'amor patrio, a mostrare empiricamente, tramite l'azione inscenata, a quali nefaste conseguenze possano portare le divisioni e gli odi fra connazionali, e quanto sia illusorio riporre nello straniero [...] speranze di un riscatto dell'Italia».⁶ Di conseguenza, i censori intervengono per bloccare la nuova tragedia, mentre altri scrittori ne rilanciano la forza comunicativa, libertaria e patriottica.

Il 26 dicembre 1822, presso il Teatro Argentina di Roma, ha luogo la prima rappresentazione del melodramma eroico *Eufemio di Messina*, con musica di Michele Carafa e libretto di Jacopo Ferretti. Il 28 febbraio 1828, al Teatro La Fenice di Venezia, esordisce *I Saraceni in Sicilia Ovvero Eufemio di Messina*, melodramma serio con testo di Felice Romani e musica di Francesco Morlacchi. Nell'autunno 1829 debutta al Teatro del Giglio di Lucca *Eufemio di Messina, ovvero La distruzione di Catania*, melodramma serio con libretto di Felice Romani musicato da Giuseppe Persiani. Per il carnevale 1830, presso il Teatro della Pergola di Firenze, va in scena la rappresentanza mimica *Eufemio di Messina*, con coreografo Giuseppe Sorentino. Il 30 novembre 1833 debutta al Teatro di San Carlo di Napoli *Irene, ossia l'assedio di Messina*, tragedia lirica con musica di Giovanni Pacini e libretto di Gaetano Rossi. Nel gennaio 1836 si svolge al Teatro di San Carlo di Napoli *Eufemio da Messina*, dramma con musica di Giuseppe Persiani e libretto di Salvatore Cammarano.

⁵ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 117.

⁶ IGNAZIO CASTIGLIA, *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, Kalós, Palermo, 2015, p. 32.

Successivamente, nel 1838 va in scena nel Teatro Grande di Brescia la rappresentazione mimica *I Saraceni in Sicilia*, del coreografo Livio Morosini. Nella primavera 1853 viene rappresentato al Teatro Carcano di Milano *Eufemio di Messina*, tragedia lirica con musica di Carlo Andrea Gambini e libretto di Giuseppe Torre, in endecasillabi sciolti di Giacomo Mini. Infine, il 14 febbraio 1878, al Teatro Regio di Parma debutta *Eufemio di Messina*, tragedia lirica con musica di Primo Bandini e libretto di Attilio Catelli.

Schematicamente, si può delineare una sintesi dei più importanti titoli incentrati su questo originale e contraddittorio eroe dell'indipendenza:

Principali opere teatrali ottocentesche ispirate a Eufemio da Messina

1816/1820: *Eufemio da Messina*, tragedia di Silvio Pellico. È composta nel 1816, la censura non permette che venga recitata, ma soltanto stampata nel 1820;

1822: *Eufemio di Messina*, melodramma eroico con musica di Michele Carafa e libretto di Jacopo Ferretti (Teatro Argentina, Roma);

1828 *I Saraceni in Sicilia Ovvero Eufemio di Messina*, melodramma serio con musica di Francesco Morlacchi e testo di Felice Romani (Teatro La Fenice, Venezia);

1829: *Eufemio di Messina, ovvero La distruzione di Catania*, melodramma serio con musica di Giuseppe Persiani e libretto di Felice Romani (Teatro del Giglio, Lucca);

1830: *Eufemio di Messina*, rappresentanza mimica, coreografo Giuseppe Sorentino (Teatro della Pergola, Firenze);

1833: *Irene, ossia l'assedio di Messina*, tragedia lirica con musica di Giovanni Pacini e libretto di Gaetano Rossi (Teatro di San Carlo, Napoli);

1836: *Eufemio da Messina*, dramma con musica di Giuseppe Persiani e libretto di Salvatore Cammarano (Teatro di San Carlo, Napoli);

1838: *I Saraceni in Sicilia*, rappresentazione mimica del coreografo Livio Morosini (Teatro Grande di Brescia);

1853: *Eufemio di Messina*, tragedia lirica con musica di Carlo Andrea Gambini e libretto di Giuseppe Torre, in endecasillabi sciolti di Giacomo Mini (Teatro Carcano, Milano);

1878: *Eufemio di Messina*, tragedia lirica con musica di Primo Bandini e libretto di Attilio Catelli (Teatro Regio, Parma).

Considerando soltanto i nomi di spicco, si tratta di una decina di opere in una sessantina d'anni: un risultato notevole, che appare ancora più sorprendente se si pensa che l'effettivo Eufemio, vissuto un millennio prima, è stato tutt'altro che un personaggio illustre e univocamente considerato. Oggi lo si ricorda non come un eroe dell'indipendenza, ma come colui che ha facilitato la conquista araba della Sicilia. Ancora una volta, nella produzione letteraria e teatrale ottocentesca il recupero del passato è fondamentale, ma inscindibilmente legato alle problematiche del presente. Il vero storico non risulta significativo in sé stesso, ma potenziato dal verosimile, ovvero dalle stratificazioni di senso che gli ridanno vita, in rapporto alla costruzione dell'identità individuale e collettiva:

Parallelamente al dibattito sul romanzo storico, un altro se ne sviluppa in Italia nel primo Ottocento relativamente al dramma storico, soprattutto dopo la pubblicazione del *Conte di Carmagnola* e dell'*Adelchi* del Manzoni [...]. Ne sono un chiaro esempio i saggi *Della nuova scuola drammatica in Italia* (1826) del Foscolo e *Del dramma storico* (1830) del Mazzini, differenti nelle premesse iniziali ma, a ben vedere, non troppo distanti nelle conclusioni [...]. Senza alterazioni e finzioni non si riesce a far poesia [...]. Ciò non significa [...] che la storia non abbia diritto di cittadinanza in palcoscenico: il segreto sta tutto nel mescolare sapientemente «la realtà e la finzione, in guisa che l'una non predomini sovra l'altra, e che non possano mai

dividersi, né analizzarsi, né facilmente distinguersi l'una dall'altra». Si tratta in sostanza di un onorevole compromesso.⁷

Se si confrontano tra loro le varie versioni create da artisti diversi a partire dall'*Eufemio di Messina* di Pellico, questo «compromesso» cambia ogni volta e, di conseguenza, si riscontrano affinità e differenze. Nel libretto di Cammarano molti tratti permangono uguali, ma altri si discostano, anche perché il suo testo di riferimento non è stata la tragedia pellichiana, come si legge nell'*Avvertimento* iniziale:

Il maestro Persiani sin dall'anno 1830 vestì di musica un Dramma di Felice Romani intitolato *Eufemio da Messina*: dovendosi riprodurre in Napoli questo lavoro, per meglio adattarlo all'attuale compagnia, egli stimò necessario di modificarlo, laonde fu necessario del pari il modificarne la poesia. Invitato ad eseguir queste riduzioni, e stretto da imperiose cagioni, non meno che dall'amicizia onde sono avvinto al signor Persiani, mi accinsi all'opera, ed oltre l'aver praticate non poche mutazioni nel primo atto del mentovato Dramma, ne rifeci quasi interamente il secondo.

Ho creduto indispensabile il render palese tutto ciò, mentre se da un lato non poteva il libro esser più fregiato del nome di Romani, dall'altro la mia delicatezza non permetteva ch'io m'arrogassi parte dell'altrui lavoro.

SALVADORE CAMMARANO.

Sebbene la mancanza di una legge sui diritti d'autore permetta a chiunque di riutilizzare precedenti lavori, propri e altrui, senza dichiararlo, Cammarano ammette onestamente di non aver creato *ex nihilo* i suoi versi, ma di aver modificato e integrato quelli predisposti da Romani per Persiani pochi anni prima (per la precisione, il debutto avviene nel 1829 e non nel 1830).

Il carattere storico dell'opera viene evidenziato sia da Pellico che da Romani, che premettono ai rispettivi testi un *Argomento*, più ampio nella tragedia (con i nomi dei principali storici e cronisti di riferimento: Cedreno, Muratori, Giovanni Diacono e un Anonimo Salernitano), più succinto nel libretto.

Scrive Pellico:

L'irruzione de' Saracini in Sicilia verso gli anni 825, o 830, è narrata in diversi modi dalle barbare cronache di que' tempi. Tutte per altro ne incolpano un guerriero siciliano, o di greca origine, per nome Eufemio o Eutimio, il quale irritato contro i propri concittadini andò in Africa, si pose alla testa dei Saracini, e li condusse a Messina (altri dicono a Siracusa, ed altri a Catania).

Cedreno racconta nei suoi Annali, che il violento amore d'Eufemio per una fanciulla che prese il velo, fu cagione delle persecuzioni da quel guerriero sofferte e della fuga di lui in Africa. L'anonimo salernitano parla in vece d'una giovane, ch'egli chiama Omoniza, la quale, dopo essere stata promessa sposa ad Eufemio, venne dal governatore greco destinata ad un altro. «Infuriato per tale affronto (dice il Muratori, seguendo questo storico), Eufemio co' suoi famigli s'imbarcò, e, passato in Africa, tante speranze diede a quel re maomettano della conquista della Sicilia, che in fatto condusse que' barbari colà, ed aprì loro la strada ad impadronirsene interamente nello spazio di pochi anni; avvenimento che recò lunghi ed incredibili disastri all'Italia.»

Secondo questa cronaca, la fanciulla amata da Eufemio non era monaca quand'egli s'accese per lei. Pare che non abbia voluto sposare altr'uomo, e siasi consacrata agli altari dopo la partenza del suo amante per l'Africa. Che prima di soggiacere ai Saracini la Sicilia si fosse sottratta al dominio degli imperatori greci, non è chiaramente riportato dalla storia: ma Giovanni Diacono fa però qualche cenno d'una ribellione contro i Greci, avvenuta in quei tempi in Sicilia, sotto la condotta del valoroso Eutimio (lo stesso che Eufemio). Regnava allora in Costantinopoli l'imperatore Michele II.

All'epoca della irruzione de' Saracini in Messina, il difensore de' Siciliani era Teodoto, capo di tutta l'isola, o per proprio conto o a nome del trono greco. Esso Teodoto morì in battaglia. In questa Tragedia noi lo chiamiamo Teodoro, e lo qualifichiamo re di Sicilia.

L'oscurità e la diversità dei racconti autorizzano il poeta a scegliere tra i vari fatti quelli che più s'adattano al suo concepimento.⁸

⁷ IGNAZIO CASTIGLIA, *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, pp. 23-24.

⁸ SILVIO PELLICO, *Eufemio di Messina*, in *Tragedie*, Firenze, Le Monnier, 1883, p. 41.

A sua volta, Romani sintetizza:

Un giovane Siciliano, per nome Eufemio, o come altri vogliono, Eutimio, amava ardentemente la figlia di Teodoto, Governatore della Sicilia, ed era con pari ardore riamato. Ostacolo a questo amore facevasi la disparità del grado: talchè per superarlo, Eufemio cercava ogni via di segnalarsi negli eserciti, e di cattivarsi l'animo de' suoi concittadini. Ma così generosa ambizione fu presa in mala parte da Teodoto, il quale sospettando che il giovane volesse soppiantarlo nel governo della Sicilia, non solo sdegnollo per genere, ma lo bandì dall'isola. Selene, così chiamiamo la figlia di Teodoto, languì qualche anno, ricusando ogni partito che il padre le offriva; e ritiratasi in un chiostro, quivi faceva disegno di consacrarsi al Cielo: se non che Eufemio, passato in Africa, e persuasi i Saraceni alla conquista di Sicilia, rapì Selene, e assoggettò ai Musulmani la maggior parte dell'isola. Su questo fatto, raccontato in mille guise dalle barbare cronache di que' tempi, e specialmente dal Cedreno e dall'Anonimo Salernitano, è fondato il presente Melodramma. L'epoca è dell'825, circa, regnando in Bisanzio l'Imperatore Michele II.⁹

Pellico mette preliminarmente in risalto il vero storico con le connesse problematiche politico-sociali: le contrapposizioni tra concittadini, la sottomissione a popoli stranieri, l'inaffidabilità di chi si proclama liberatore e poi soggioga, arrecando «incredibili disastri». Romani, invece, evidenzia l'aspetto passionale della vicenda, che assume notevoli affinità con la tragedia *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare.

In riferimento alla struttura delle tre opere in questione, si può predisporre il seguente schema:

<i>Eufemio di Messina</i> Tragedia di SILVIO PELLICO (1820)	<i>Eufemio di Messina</i> Melodramma serio di FELICE ROMANI e GIUSEPPE PERSIANI (1829)	<i>Eufemio da Messina</i> Dramma di SALVATORE CAMMARANO e GIUSEPPE PERSIANI (1836)
Personaggi	Personaggi	Personaggi
TEODORO, re di Sicilia	TEODOTO, esarca in Sicilia	TEODOTO, Esarca di Messina
LODOVICA, sua figlia	SELENE, di lui figlia	SELENA, di lui figlia
EUFEMIO, già duce dell'esercito siciliano, e ora d'un esercito saracino	EUFEMIO, Condottiere dei Saraceni, sotto nome di Assan, amante di Selene	EUFEMIO, Condottiero dei Saraceni, sotto il nome di Assan
ALMANZOR, capitano de' Saraceni sotto il comando di Eufemio	ALAMIR, giovane Saraceno amico di Eufemio	ALAMIR, Capo degli Emiri
	NICETO, Ufficiale	NICETO, Duce Messinese
	LUCERIO, Senatore di Catania	
Guerrieri siciliani e saraceni.	Senatori di Catania, Guerrieri Greci e Saraceni, Emiri, Solitari dell'Etna, Donzelle del ritiro, Popolo d'ambo i sessi, Schiavi, e Schiave.	Solitari, Senatori, Guerrieri Messinesi, Emiri, Schiave e Soldati Saraceni, Scudieri dell'Esarca, Fanciulli e Popolo Messinese.
Luogo	Luogo	Luogo
La scena è sotto le mura di Messina, presso al porto. In un teatro grande si vegga la porta	La scena è in Catania, e nel Campo Saraceno, indi alle falde dell'Etna.	L'azione ha luogo in Messina, e nelle sue vicinanze.

⁹ FELICE ROMANI-GIUSEPPE PERSIANI, *I Saraceni in Sicilia; ovvero, Eufemio di Messina*, Venezia, Casali, 1828, p. 3.

della città; in uno piccolo si finga che essa sia oltre le quinte.		
Tempo	Tempo	Tempo
Irruzione de' Saracini in Sicilia verso gli anni 825-830.	L'epoca è dell'825, circa, regnando in Bisanzio l'Imperatore Michele II.	L'epoca rimonta al 825.
Struttura	Struttura	Struttura
Cinque atti 3; 4; 6; 1; 2 scene.	Tre atti 12; 11 e 4 scene.	Due atti 12 e 10 scene.

Il titolo e il tempo rimangono uguali; il luogo è sempre la Sicilia, ma Romani opta per la città di Catania, invece di Messina; i personaggi sono gli stessi, con i nomi leggermente modificati e con l'aggiunta di Niceto e Lucerio nel primo melodramma e del solo Niceto nel successivo. Gli atti sono ridotti da cinque a tre e poi a due. L'azione si svolge nell'arco di una giornata, quindi in conformità con il principio aristotelico.

Prima di passare all'analisi dei testi, si delinea un prospetto sinottico delle tre versioni:

<i>Eufemio di Messina</i> Tragedia di SILVIO PELLICO	<i>Eufemio di Messina</i> Melodramma serio di FELICE ROMANI e GIUSEPPE PERSIANI	<i>Eufemio da Messina</i> Dramma di SALVATORE CAMMARANO e GIUSEPPE PERSIANI
Primo-secondo-terzo atto	Primo atto	Primo atto
(I, 1) I musulmani avanzano verso Messina. (I, 2) Teodoro combatte ma i suoi guerrieri fuggono. (I, 3) Almanzor sta per trafiggere Teodoro ma Eufemio lo ferma, poi riconosce il re ed entrambi si rinfacciano accuse. (II, 1) Eufemio racconta ad Almanzor la sua conversione all'Islam. (II, 2) Eufemio propone a Teodoro di lasciare libera Messina se Lodovica andrà con lui. L'esarca rifiuta. (II, 3) Lodovica avanza e suo padre la maledice. (II, 4) Eufemio ordina di allontanare Teodoro e dichiara il suo amore a Lodovica. (III, 1) Almanzor conduce Lodovica da Teodoro.	(I, 1) I senatori sono riuniti a Messina, i musulmani avanzano, Niceto comunica che l'esercito è sconfitto. (I, 2) Alamir reca la proposta di Assano: se Selene verrà condotta da lui, la guerra avrà fine. Tutti rifiutano. (I, 3) Lucerio e Niceto s'interrogano su chi sia il capo dei Saraceni e sul futuro che incombe. (I, 4) Teodoto avanza tra la folla e chiede informazioni. (I, 5) Lucerio e Niceto rispondono che Selene andrà dai Saraceni per salvare la patria. (I, 6) Selene appare e dialoga col padre che le dà un pugnale.	(I, 1) I senatori sono riuniti a Messina e i musulmani avanzano. (I, 2) Niceto comunica che l'esercito è sconfitto. (I, 3) Teodoto incoraggia i concittadini a difendere la patria. (I, 4) Alamiro reca la proposta di Assano: se Selene andrà da lui, la guerra finirà. Teodoto acconsente. (I, 5) Selene appare, abbraccia il padre e lui le dona un pugnale.

(III, 2) Dialogo tra padre e figlia (sogni premonitori di lei; invito dei superiori ad agire come Giuditta). (III, 3) Teodoro incoraggia la figlia ad uccidere Eufemio per liberare la città. (III, 4) Lodovica riflette perplessa, poi s'avvia con l'intento di uccidere Eufemio. (III, 5) Eufemio accoglie l'amata. (III, 6) Dialogo tra Eufemio e Lodovica (lui elogia il Corano, lei lo rimprovera, s'impietosisce ed esita a pugnalarlo). Infine si dichiarano il reciproco amore.	(I, 7) Eufemio attende il ritorno di Alamir e ricorda il passato con Selene. (I, 8) Alamir ritarda e gli Emiri insistono per assaltare la città. (I, 9) Alamir e Selene arrivano. Dapprima Eufemio e Selene discutono, poi lei prova a pugnalarlo, infine si dichiarano reciproco amore. (I, 10) Alamir annuncia l'arrivo degli ambasciatori e Selene si preoccupa. (I, 11) Gli emiri non vogliono smettere di combattere. (I, 12) Canti di nozze interrotti dall'arrivo degli ambasciatori siciliani. Teodoto cerca di uccidere la figlia, ma viene bloccato. Feroci dichiarazioni di guerra.	(I, 6) Eufemio attende il ritorno di Alamiro, ricordando il passato. (I, 7) Alamiro ritarda e gli Emiri insistono per assaltare la città. (I, 8) Alamiro e Selene arrivano. (I, 9) Selene rimprovera a Eufemio di essere diventato musulmano. (I, 10) Selene cerca di pugnalarlo, poi ammette d'amarlo. Uscendo, tutti li festeggiano. (I, 11) All'arrivo degli ambasciatori, Selene si preoccupa. (I, 12) Teodoto riconosce Eufemio, ordina a Selene di tornare a Messina, ma lei esita. Lui tenta d'ucciderla, ma Eufemio lo blocca e ordina alle guardie di allontanarlo.

<i>Eufemio di Messina</i> Tragedia di SILVIO PELLICO	<i>Eufemio di Messina</i> Melodramma serio di FELICE ROMANI e GIUSEPPE PERSIANI	<i>Eufemio da Messina</i> Dramma di SALVATORE CAMMARANO e GIUSEPPE PERSIANI
Quarto e quinto atto	Secondo e terzo atto	Secondo atto
(IV, 1) Nella notte, Lodovica s'aggira per il campo, sconvolta. Vede il padre ferito e gli promette di uccidere Eufemio per difendere la patria; poi Teodoro spira. (V, 1) Almanzor va in cerca di Lodovica, nel buio, tra le rovine di Messina.	(II, 1) Catania è occupata dai Saraceni che esultano. (II, 2). Eufemio incontra Teodoto sul campo di battaglia. L'Esarca invoca Dio ed Eufemio piange: è l'inizio della sua nuova conversione. (II, 3) Gli emiri vogliono infierire sull'Esarca, ma Eufemio lo difende. (II, 4) Nella notte, Selene è sola nel padiglione di Eufemio, afflitta dai rimorsi. (II, 5) Alamir la conduce dal padre e poi li accompagna entrambi in città.	(II, 1) Niceto, Teodoto ed altri sono prigionieri dei Saraceni. (II, 2). Eufemio ordina che siano tutti liberati, tranne Teodoto. L'Esarca incoraggia gli altri a difendere la patria e si dispiace di vedere Selene con Eufemio. (II, 3) Nella notte, le schiave cantano per Eufemio insonne. (II, 4) Alamir e gli emiri chiedono a Eufemio il consenso all'esecuzione di Teodoto. Egli esita, poi ordina di procedere. (II, 5) Selene chiede la grazia; Eufemio è disposto a concederla se lei fuggisse con lui. Lei accetta; Eufemio ordina di allestire le navi. Alamir non vuole rinunciare alle razzie e propone a Selene di condurla in città insieme al padre.

(V, 2) Lodovica pugnala Eufemio, che si converte e raccomanda Almanzor di condurla in un chiostro e di abbandonare Messina.	(II, 6) Eufemio, solo, riflette sulla sua conversione. (II, 7) Gli emiri chiedono che Selene sia uccisa. (II, 8) Alamir comunica che Selene è fuggita col padre e allora Eufemio vuole tornare a combattere. (II, 9) Alamir ringrazia il Profeta che ha restituito Eufemio ai Saraceni. (II, 10) Presso un eremo, s'invoca un'eruzione dell'Etna. (II, 11) Pregano anche Selene e il re. (III, 1) Selene è sola e triste. (III, 2) Arriva Eufemio, che ha appena trafitto suo padre. (III, 3) Alcuni saraceni portano Teodoro ferito, che muore lieto perché Eufemio si dichiara cristiano. (III, 4) L'Etna inizia una tremenda eruzione.	(II, 6) Tra i messinesi si diffonde lo sconforto. (II, 7) Teodoto incoraggia alla lotta. (II, 8) S'ode un fragore e Teodoto suggerisce alle donne di ritirarsi in chiesa. Selene chiede al padre l'anello contenente il veleno. (II, 9) S'ode la voce di Eufemio e lei sugge il veleno. (II, s.u.) Selene muore tra le braccia di Eufemio, che chiede perdono a Dio e si converte.

L'esordio risulta significativo. Sia la tragedia che i due libretti si aprono con la rappresentazione dell'invasione saracena e l'esercito siciliano in fuga. Scrive Pellico nella scena prima:

SICILIANI

I Saracini! i Saracini!

TEODORO

Oh truce

Alba! oh sorpresa! Altro drappel ne incalza

Dall'occidente. Ah, invan pugnam: si fugga;

Chè dovunque l'inferno eruttar sembra

Nuove falangi. Entro Messina è forza

Tornar, difender le paterne mura (I, 1).

La tematica religiosa è esplicitata dalle prime due parole: gli invasori sono «Saracini», quindi infedeli, quasi mostri infernali. La paura che si diffonde non riguarda solo la perdita dell'indipendenza, ma della propria identità. La seconda scena ha come protagonisti Almanzor e Teodoro: il musulmano è sul punto d'uccidere il re cristiano:

ALMANZOR

Cedi quel brando!

TEODORO

Ah! non fia ver. Codardi!

Il vostro duce abbandonate?

ALMANZOR

Al vero

Dio quella fronte ed al profeta inchina,

O muori.

TEODORO

Il vero Dio sempre adorai:
Campion di Cristo esser mi vanto.
ALMANZOR

Muori (I, 2).

Ognuno definisce «vero» il Dio in cui crede e sono le armi a decidere quale prevarrà. Improvvisamente giunge Eufemio ed arresta Almanzor, appellandosi a una regola della sua stessa religione, che però può valere come principio etico universale: non si trafigge un inerme. A questo punto inizia una nuova scena che ha come protagonisti Eufemio e Teodoro, mentre il guerriero musulmano rimane testimone del loro dialogo:

EUFEMIO

Che fai? Nel sangue degl'inermi il brando
A' prodi Saracin tinger non lice.

EUFEMIO

Che veggio? Tu!...

TEODORO

Qual voce

EUFEMIO

Oh immensa gioia!

Sì, reo di morte ei fra' viventi è il solo.

Usurpator del siciliano impero...

Sprezzator d'ogni dritto... orribil padre (I, 3).

Eufemio ha appena bloccato il braccio dell'amico in nome di un principio astratto, ma appena riconosce Teodoro è invaso da una «immensa gioia» al pensiero di ucciderlo. Come una molla compressa scatta quando viene rilasciata, così il ricordo del passato prorompe fulmineo, diventa potentemente presente ed egli delinea un feroce profilo di quell'essere che considera responsabile di molte sciagure. L'azione, quindi, s'arresta; ha inizio una lunga analessi, narrata dapprima al tempo presente, poi al passato, ma senza specificare quanti anni siano trascorsi. Eufemio rinfaccia al re di Sicilia di avere agito da tiranno, lusingandolo, approfittando del suo valore militare e poi negandogli il consenso alle nozze con sua figlia ed imprigionandolo. Ingiustamente condannato dal sovrano e da tutto il popolo, egli è fuggito in Africa, vi ha trovato una calorosa accoglienza e s'è convertito:

EUFEMIO

D'Africa ai liti orridi giungo... e umani

Cor nella patria del leon ritrovo,

Tetto ospital, fe, riverenza. Io squarcio

L'europea veste, a Saracini chieggo

Le lor bende, il lor Profeta onoro,

E verace nel grato animo sento

Credenza al Dio de' generosi. Usciva

Sovrumana, efficace in que' deserti

La mia parola; uomo del cielo apparvi.

Strugger l'are di Roma, e sovra tutta

Europa del Coran sparger la luce

Tal fu il prometter mio; vedi qual sorse

Pronta a ovunque seguirmi oste infinita (I, 3).

Poco dopo, rivolgendosi ad Almanzor, Eufemio aggiunge: «Europeo nacqui, / Ma il tradimento e il natio nome aborro: / [...] D'Africa figlio, a te fratel mi vanto, / A te, Almanzor, cui, più che vita, speme / Alta deggio di gloria» (II, 1). Raccontando la propria conversione all'Islam, il protagonista

rivela un carattere appassionato ed idealista, insofferente delle ingiustizie e delle menzogne che contraddistinguono i rappresentanti del potere politico e religioso europeo. Quando Teodoro gli rivela che sua figlia s'è ritirata a vivere in un chiostro, egli si scaglia con accentuata veemenza contro colui che gestisce l'eremo:

EUFEMIO

Ah nota

M'è di Pacomio la ferocia! Il manto

Vescovil gli mertaro i superbi atti

Suoi, quando, uscito di Tebaide, Italia

Corse a turbar, guerra intimando a tutte

Fralezze umane, e roghi ovunque ergendo

A chi alla Croce e a lui non si prostrava.

Il furor suo sacerdotale pavento (I, 3).

Storicamente, è esistito un monaco cristiano egiziano di nome Pacomio, che però non può essere lo stesso perchè nato nel 292 e morto nel 348. Tuttavia, è probabile che a lui s'alluda. Considerato il fondatore del monachesimo cenobitico, tale Pacomio ha elaborato la più antica «regola» per la vita comunitaria intorno al 320 presso Tabennisi, nella regione della Tebaide ed è tuttora venerato come santo da diverse Chiese cristiane. Nella realtà, egli non ha eretto roghi né ha promosso guerre sante. Con questi versi, Pellico sembra voler lanciare un attacco contro certe pratiche di evangelizzazione forzata, adottate nei secoli dalla Chiesa cattolica. Se si pensa che *Eufemio di Messina* è stato scritto nel 1816, quando l'autore vive a Milano, dopo il ritorno dalla Francia, si avverte l'eco della sua personale esperienza di allontanamento dalla dimensione di fede trasmessagli dalla madre, nonché l'assimilazione dei principi enunciati da Voltaire nel *Traité sur la tolérance* (1763): la lotta contro il fanatismo e in nome della tolleranza, nel riconoscimento di un essere supremo che crea il mondo, punisce i malvagi e remunera i buoni, come un giudice giusto, a prescindere dal nome con cui gli uomini l'invocano.

Nei successivi libretti d'opera, quanto permane di tutto ciò? Romani apre così il suo melodramma:

CORO

1. Ascoltate... Risuona più forte

Lo squillar delle trombe frementi...

2. Cresce, cresce alle mura, alle porte

L'incalzar de' cavalli accorrenti...

3. Più distinti risuonano i gridi,

Il tumulto più presso si fa.

TUTTI

Dio de' Padri! e fia vero che in preda

Ci abbandoni al crudel Musulmano?

Che il tuo culto distrutto tu veda?

Che in Sicilia trionfi il Corano?

Ah difendi, sostieni i tuoi fidi,

Salva, salva l'oppressa Città (Romani, I, 1).

Cammarano mantiene identici questi versi, modificando lievemente soltanto l'ultimo: «Il tumulto più presso si fa» diventa: «Più vicino il tumulto si fa». È un inizio *in medias res*, affidato al coro, che dapprima canta a gruppi separati, poi all'unisono. Il testo è a carattere descrittivo e cerca di ricreare in vari modi l'incalzare di una battaglia. La prima parola, qui, richiama l'attenzione («ascoltate»); subito dopo c'è una serie di riferimenti alla sfera sensoriale uditiva: squilli di trombe, cavalli di corsa, grida sparse e un tumulto che s'avvicina. La seconda sestina volge al sacro fin dalla prima parola: «Dio de' padri». Tutti invocano la protezione divina per non dover soggiacere ai Musulmani, definiti

crudeli e, poco dopo, crudi, orribili, barbari, infedeli. Poeticamente si tratta di due sestine di decasillabi con schema delle rime ABABCD EFEFCD (il sesto verso, D, è ossitono). Il ritmo ternario e gli accenti metrici a struttura anapestica, con la terza, la sesta e la nona sillaba accentata, determinano una struttura fortemente cadenzata, che già alla lettura crea affinità tra le incalzanti immagini evocate e la musicalità delle parole. Due ripetizioni («Cresce, cresce»; «Salva, salva») e un'anafora («Che [...] Che») ribadiscono tale clamore crescente.

Nella seconda scena di Romani i senatori siciliani incontrano Alamir che conferma la disfatta dell'esercito. Dapprima li compiangere in quanto «sventurati padri» e «difensori infelici», poi riferisce l'estrema proposta del «possente Assano»: Catania non sarà rasa al suolo se la fanciulla Selene gli verrà consegnata. Poiché unanimemente tutti s'oppongono, egli passa ad un linguaggio spietato:

ALAMIR
Ebben, cadrete, o stolti.
Sì, cadrete: e per Selene
Sparso avrete il sangue invano:
Fia Selene in man d'Assano
Pria che il sol s'asconda in mar.
Copriran le ignude arene
Questi tetti e queste mura;
Né saprà l'età futura
Ove sorsero additar...
Ma d'Assan sarà Selene
Pria che il sol s'asconda in mar (Romani, I, 2).

La ferocia contraddistingue i Saraceni dall'inizio alla fine del libretto; i principi di tolleranza, rinvenibili nella tragedia di Pellico, scompaiono; i Musulmani sono nemici e risultano avidi e spietati. La proposta di Assano è quindi rifiutata e allora Alamir esplode in una crudele minaccia:

ALAMIR
Sui corpi svenati
Dei figli innocenti,
Sui capi troncati
Dei padri cadenti,
Furente a Selene
Assan volerà.
E loco terranno
Di Tede nuziali
Le fiamme ferali
Dell'arsa Città (Romani, I, 2).

Questa cabaletta ha un linguaggio ancora più truce della precedente cavatina. Sgomenti, i senatori s'appellano a Dio (ovvero ripropongono l'immagine manzoniana del «Dio che atterra e suscita, / che affanna e che consola»¹⁰):

TUTTI
Quel Nume che i fati
Fia in man de' viventi,
Che innalza i prostrati,
Che abbassa i potenti,
Fia scudo a Selene,
Difesa sarà:

¹⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1870, p. 935.

E contro il tiranno
Che esulta a' suoi mali,
Coprirla coll'ali,
Salvarla saprà (Romani, I, 2).

È importante sottolineare che la condanna del tiranno, tipicamente alfieriana e già presente nella tragedia di Pellico, ricompare anche qui, ma è pronunciata dai Siciliani contro il capo saraceno, ovvero contro Eufemio, che nella precedente tragedia è proprio colui che accusa il capo dei Siciliani di governare in modo tirannico: un ribaltamento di ruoli, pur nello stesso rifiuto del dispotismo. Nella terza scena Lucerio e Niceto dialogano tra loro, rivelando: «Avvi chi afferma Sicilian bandito / Esser il crudo Assan, aver Selene / Un tempo amata, e chiesta sposa invano / All'inflessibil padre, a Teodoto, / Ma chi sia desso anco a' suoi fidi è ignoto» (I, 3). Il re Teodoto compare nella quarta scena: ha ben poco di regale, poiché è rimasto «solo, fuggente» (I, 4), abbandonato da tutti i guerrieri. «Il Popolo attraversa la piazza correndo alla rinfusa [...], un coro lontano intona: «Vada, sì, vada. Il chiede, / Il vuol la patria afflitta, / Nuova ella fia Giuditta / A nuovo Assiro» (I, 4). Questa citazione del personaggio biblico è presente anche nella tragedia, ma è il vescovo Pacomio che incita la giovane «Sposa di Dio» (III, 2) a comportarsi come l'eroina del popolo ebraico, che ridà l'indipendenza ai Giudei uccidendo il generale assiro Oloferne, invasore della città di Betulia. Felice Romani, invece, attribuisce al coro fuoriscena la citazione biblica e delinea un re di basso profilo. Tra «le grida della moltitudine radunata» (I, 4) egli distingue alcune inquietanti parole: «Andrà Selene, andrà... / Catania salverà» (I, 4). Incredulo, si chiede: «E dove? [...] Come?» (I, 4); poi si rivolge ai senatori, avanzando tra i concittadini in fuga che - evidentemente - non lo riconoscono nemmeno:

TEODOTO (correndo a loro)
Olà, fermate.
LUCERIO
Tu! Signor!
TUTTI
Ah! non sai? . . .
TEODOTO
Che fu? Parlate.
TUTTI (circondandolo)
Selene sventurata
Dal sacro asil rapita
Al Saraceno è data
Prezzo di nostra vita;
Al popolo furente
Anco il Gerarca assente,
E i padri persuade
A così gran viltà (I, 5).

Il re è l'ultimo a sapere ciò che sta accadendo! Il suo fuggire senza meta ed ignorato da tutti è quanto di meno autorevole si possa immaginare per un sovrano! Nel dialogo con i senatori, però, egli recupera dignità, dando prova di affetto paterno ma anche di amor patrio. Nella sesta scena si svolge il dialogo tra padre e figlia, che nella tragedia si trova nel terzo atto e nel libretto di Cammarano è nella quinta scena del primo atto. Prima di confrontare tali scene, però, si analizzano la seconda, la terza e la quarta scena del testo di Cammarano.

Nella seconda, Niceto avanza verso i senatori «smarrito ed afflitto», dà notizia che l'esercito è «vinto, sconfitto» e l'Esarca è «in catene, o già spento». A tali parole, lo sconforto invade gli animi:

CORO
Nulla via di salute ci resta,

Tranne quella per certo funesta,
Che il legato del barbaro Assano
A proporci fra poco verrà [...].
Ah! si ceda... resistere è vano...
Altro scampo Messina non ha (I, 2).

Nel 1836, quando si svolge la prima rappresentazione dell'opera al Teatro del Fondo, è probabile che quest'abbattimento sia condiviso da tanti spettatori. Il librettista assegna al re Teodoto un ruolo importante: le sue parole d'incoraggiamento infondono speranza e audacia nei senatori, che giurano insieme a lui di essere pronti a combattere e a morire, pur di vendicare la patria:

TEODOTO
Si ceda!... Ho bene inteso?
Siciliane labbra
La codarda parola han proferita?
Ah! no; fu inganno il mio.
NICETO
L'Esarca!...
SENATORI
In vita!... –
TEODOTO
In Messina il Ciel mi guida,
Che nel rischio a me fu scampo...
L'ira estrema ond'ardo e avvampo
Passi a voi da questo cor.
Di me degno, e della patria
Il Senato io spero ancor.
SENATORI
Qual soccorso omai ne avanza?
NICETO
Come, in chi sperar tu puoi?
TEODOTO
Il coraggio, e la costanza
Son la speme degli eroi.
GUERRIERI
Sì, coraggio...
SENATORI
Avversa sorte
Ne persegue...
GUERRIERI
Ardire, ardir.
TEODOTO
Tutto vince un'alma forte...
Siam noi stessi l'avvenir [...].
Io vivo.
Con voi fratelli, io son.
Un sol voto, un sol desio
Il cor vostro accenda, e il mio:
E de' barbari strumenti
Al tumulto e l'echeggiar
Di morir giuriam frementi,
O la patria vendicar (I, 3).

La quarta scena corrisponde alla seconda del libretto di Romani e in buona parte presenta versi identici. Ciò che Cammarano ha aggiunto non è necessario alla comprensione della vicenda e deve

quindi essere giustificato da altri motivi. Trattandosi essenzialmente di un'esortazione di carattere civico, vale a dire di un invito patriottico ad opporsi agli invasori, testimonia ancora una volta l'impegno del librettista nel periodo risorgimentale.

La quinta scena è incentrata sul dialogo tra Selene e Teodoto ed è pienamente coerente con la sensibilità dell'autore, che esprime sia la forza straordinaria dell'affetto tra padre e figlia, sia il reciproco atteggiamento eroico nell'affrontare le difficoltà. A sua volta, Romani imposta in modo analogo la corrispondente scena (I, 6), accentuandone il tono patetico. Pellico, invece, delinea l'incontro tra Lodovica e Teodoro in modo un po' diverso: dapprima lei cammina verso di lui, vacilla, viene sorretta da Eufemio e allora Teodoro la maledice «con voce spaventevole [...], la respinge con violenza» (II, 1); dopo di che, i due giovani si parlano separatamente e soltanto in seguito lei dialoga con il padre (III, 2). In estrema sintesi, in tutti e tre i testi, il re dona alla figlia un pugnale per eliminare Eufemio (ed eventualmente sé stessa) al fine di salvare la città; interessanti sono le diverse tematiche che emergono dalle singole versioni. In Pellico affiora dapprima un riferimento neoclassico a Tullia Minore (che osò travolgere con il cocchio il padre ferito e giacente a terra, pur di permettere al marito Tarquinio il Superbo di diventare re di Roma), poi c'è un ampio richiamo alla religione:

TEODORO
Il cocchio
Sul cadaver paterno una Romana,
Esempio illustre alla femminile prole,
Guidava; e intrisa dalle infrante membra
Giungea più grata al caro drudo in seno [...].
Te del popol di Dio liberatrice
Te onorar debbe il padre tuo! [...]
Libero io sono
Mercè il tuo qui venir: compj il grand'atto:
Vanne. Io ritorno alla città, m'affretto
Quante son le nostr'armi a raccor tutte,
Con esse irrompo sovra i Mori: bada
Ch'allor caduto Eufemio sia. Sconvolte,
Dopo estinto Oloferne, ivan sue turbe:
Così alla fuga i Saracini - o preda
A' nostri brandi - si daran. Ma guai
Se non adempj al dover tuo: perduta
Sarà Messina; de' suoi prodi il nerbo
Qui sparirà; qui, te imprecando, il padre
Tra i disperati aneliti supremi... -
No; il mio furor già si trasfonde, il veggio,
Nel pio tuo cuor. Religion t'infiammi,
Religion che le fanciulle adegua
Ai fortissimi eroi; ch'unica sparge
Di prodigi la terra, onde anzi morte
Concittadino l'uom quasi è del cielo (III, 2).

Oltre agli spunti neoclassici e religiosi, Pellico delinea il profilo di un'eroina romantica nella quale la passione amorosa è più forte di qualunque altra, come confida al padre: «Rea / Di scellerato amor sono, spergiuira / Al vincolo cui dianzi io mi sacrai: / Appo d'Eufemio, il Ciel, l'are, la patria, / Tutto a obliar pronta son io» (III, 2). Mentre il riferimento a Tullia Minore scompare nei due libretti e la tematica religiosa verte sul rifiuto di Selene di unirsi a un musulmano, il trionfo momentaneo dell'amore riappare nel dialogo tra Eufemio e Selene, che è centrale nelle successive scene, fino al finale primo. Così lo imposta Romani:

EUFEMIO

E leggi, e padre, o barbara,
A me ti avean rapita;
Ambi a condur ci trassero
Trista ed amara vita...
Uniti or siam, mio bene,
La nostra legge è amor.
Nelle africane arene
Sarem felici ancor.

SELENE

Ah! ch'io non t'oda... scostati...
Hai la ragion smarrita...
Giammai di due colpevoli
Dolce saria la vita;
Fonte di eterne pene
A noi sarebbe amor.
Nelle africane arene
Giunge il rimorso ancor [...].
Ah! il cor più non resiste...
Tropo sei caro a me (I, 9).

Il libretto di Cammarano conserva molte analogie:

SELENE

Eufemio...
Ah!... giusto cielo! È un saraceno!
Fuggi, ah! fuggi: un Nume irato
Si frappono, e ci minaccia...
La tua vista il cor m'agghiaccia,
La tua voce è a me d'orror.

EUFEMIO

Senti, ah! senti: iniquo fato
Reo mi volle, e reo son io;
Mi rinfacci il fallo mio
Cielo e patria, non l'amor [...].
In quello sguardo,
In quell'accento
Lasciami scorgere
Il mio contento...
Per te quest'anima
Nacque ad amar!

SELENE

(A quello sguardo,
A quell'accento
Più di resistere
Valor non sento!...
Per lui quest'anima
Nacque ad amar!) [...].
Il cor più non resiste!...
Io... No... son fuor di me!

EUFEMIO

Se tu m'ami, s'io t'adoro
Caro ben serena i rai.
Lieta appien con me sarai
Nelle gioie dell'amor.

SELENE

Ah! pur troppo, o mio tesoro,
Del mio core hai tu la palma!...
Inondar mi sento l'alma
Dalle gioie dell'amor (I, 9).

Dopo queste appassionate dichiarazioni, entrambi i librettisti predispongono la scena del matrimonio, che non verrà celebrato, ma che allevia l'atmosfera estremamente cupa della tragedia, offrendo agli spettatori canti gioiosi e immagini liete. Romani s'affida alla scenografia («Gli schiavi, e le schiave recano ghirlande e ne coronano l'altare: al suono quindi di lieta musica esce il corteggio dei Saraceni che precede Eufemio e Selene») e assegna una sestina di quinari al coro maschile e due quartine di senari al coro femminile:

CORO
Di luce splendi
Serena e lieta,
O gran profeta,
Al tuo fedel;
D'Imen le faci
Alluma in ciel.
LE SCHIAVE
Bel raggio d'amore
Sorriso d'Aprile
O fior d'ogni fiore
Donzella Gentile
Soave Speranza
D'un Cor che delira
Ah! Vieni lo mira
Prostrato al tuo piè (I, 12).

Cammarano scrive un canto di nozze simile, con una prima quartina cantata dagli emiri (in settenari che alternano un parossitono ed un ossitono, con ABCB) e altre due intonate dalle schiave (quasi identiche a quelle di Romani, con senari a rima alternata, con versi parossitoni - tranne il secondo e il quarto dell'ultima quartina che sono ossitoni - e con diverse metafore, metonimie e una paronomasia):

EMIRI
Di liete grida, e plausi
Rimbombi il monte, il pian.
Or che la bella vergine
A voi conduce Assan.
LE SCHIAVE
Bel raggio d'amore,
Sorriso d'Aprile,
O fior d'ogni fiore,
Donzella gentile,
D'un cor che delira
Soave mercè,
Deh! vieni, e ci mira
Prostrate al tuo piè (I, 10).

L'arrivo degli ambasciatori siciliani interrompe il rito e riapre le ostilità tra i due eserciti, con ripetute grida belligeranti nel testo di Romani:

TEODOTO

Guerra io reco.

CORO

Guerra.

NICETO e LUCERIO

Guerra.

TUTTI

Guerra atroce, guerra estrema...

Non più tregua; all'armi, all'ire...

Pronto è il braccio per ferire,

Alla strage anela il cor (I, 13).

Cammarano, invece, accentua il dilemma interiore e il contrasto tra i tre protagonisti, con Teodoto che infine si scaglia contro la figlia nel tentativo di ucciderla ed Eufemio che salva lei e ordina alle guardie di allontanare lui. Contemporaneamente, anche la natura (ovvero Dio) sembra partecipare al conflitto: dapprima «scoppia un fulmine», poi «si solleva una furiosa tempesta» e l'atto si chiude quando «l'uragano è al colmo»:

SELENE, TEODOTO, EUFEMIO, NICETO

(Ciel, qual conflitto atroce

Provo d'affetti in core!

Strazio non v'ha maggiore...

Pena più ria non v'ha!) [...].

TEODOTO e NICETO

Tuona o cielo, ed alle ultrici

Tue saette il freno allenta

Di Sicilia i rei nemici

Tu scompiglia, tu spaventa:

Al guerriero sfortunato

Non negar la tua pietà.

EUFEMIO, ALAMIR, SARACENI

Taci insano: pria che scenda

Sul tuo capo estrema pena,

Tu vedrai di strage orrenda

La cittade ingombra, e piena...

A compiangere il tuo fato

Un de' tuoi non resterà.

SELENE

(Ah! di Dio la voce io sento

Nel muggir della procella!...

Di rimorso, e di spavento

La sua voce a me favella!...

Troppo, ah! troppo io l'ho sdegnato...

Io non merto omai pietà) (I, 12).

La natura torna ad essere protagonista poco dopo, nel coro intonato da Niceto e dai guerrieri:

NICETO e GUERRIERI

Cupa cupa, bruna bruna,

Senza stelle, senza luna,

Cinta il crin di nubi orrende,

Mesta notte regna in ciel...

Pari al fato che ne attende,

La ricopre un fosco vel! (II, 6).

A loro volta, le donne siciliane annunciano allarmate: «Il saracen ferocemente / A noi s'appressa, e incenerir minaccia / La dolce patria» (II, 8). La corrispondenza tra le manifestazioni della natura e l'interiorità degli individui è un tema ricorrente nelle opere del Romanticismo e qui, in tutti e tre i testi, la notte è presentata come un momento doloroso, di cupi presagi e funesti eventi. Il quarto e quinto atto della tragedia, il secondo e il terzo del libretto di Romani e il secondo atto del testo di Cammarano si svolgono di notte. Inoltre, nella tragedia, Eufemio esprime una concezione immanentistica della divinità come coincidente con la natura:

EUFEMIO
Testimon d'un Dio vero ecco il ridente
Ciel... la natura a tutti madre... Ah, nunzi
Non son d'un nome che a'suoi figli vieti
La pura gioia dell'amor, che sempre
Sdegnato imponga espiatrici angosce
Nel cupo orror d'insospitati templi.
Quel nume, al par di noi, donna, d'amore,
Non d'ira, no, d'amore egli arde (IV, 1).

A sua volta, Romani introduce nel finale del libretto l'immagine di una natura onnipossente: il sipario viene calato dopo che il palcoscenico è sprofondato, sommerso dalle fiamme di una tremenda esplosione dell'Etna: «Ad un terribile scoppio precipita il fondo della scena. Vedesi l'Etna mandar fiamme. Tutti fuggono sbigottiti» (III, 4). In questo caso, però, non si tratta soltanto del rispecchiamento del microcosmo nel macrocosmo o di una natura più matrigna che madre, ma di un'indiretta citazione di un melodramma di grande successo all'epoca: *L'ultimo giorno di Pompei*, di Giovanni Pacini, su libretto di Andrea Leone Tottola. Quest'opera aveva debuttato con grande successo al teatro San Carlo di Napoli, il 19 novembre 1825; in seguito era stata rappresentata nei maggiori teatri italiani ed europei. Il finale è particolarmente suggestivo (e rappresentato pittoricamente da vari artisti): il palcoscenico rosseggia per la spettacolare eruzione del Vesuvio, che travolge Pompei come castigo inflitto da Dio agli umani per il loro immorale comportamento. Cammarano, però, elimina completamente questa parte, che peraltro non è presente nemmeno nella tragedia. Oltretutto, nel libretto di Romani c'è una preghiera corale degli eremiti e di Lucerio dove viene implorato tale evento catastrofico:

TUTTI
Ma se per noi non v'ha
Speme di libertà,
Tu nostro salvator,
Etna, sarai.
Tu negli abissi almen
Del tuo fiammante sen
Gli oppressi e gli oppressor
Seppellirai (II, 10).

Una supplica a Dio così disperata e distruttiva non s'addice affatto ad una religione della speranza, della Grazia e dello Spirito Santo qual è il Cristianesimo. Probabilmente Romani l'ha inserita per evidenziare la brutalità dei musulmani e per accentuare la costernazione e lo sgomento che essi hanno diffuso tra tutti i cittadini. Inoltre, essa ribadisce la somma potenza del Dio cristiano, che esaudisce i suoi fedeli persino con interventi miracolosi, come affermato dagli eremiti, da Lucerio e da Teodoto:

SOLITARI
Non vi smarrite, o miseri;

Lena prendete e cor.
Asilo protettor
Eccovi aperto.
Qui non alletta i barbari
La nostra povertà:
Securi appien ci fa
Questo deserto.

LUCERIO
Lassi! Non vi ha ricovero
Dal saracen furor.
Di strage, di squallor
Tutto ha coperto.
SOLITARI
No che nemico il ciel
Del popol suo fedel,
Non lascerà compir
L'eccidio estremo;
Con pianti, con sospir
Lo placheremo (II, 10).

TEODOTO
I nostri affanni
Forse avran fine, e fia Sicilia salva
Se in Eufemio si compie il gran portento
Cominciato dal ciel [...].
Le mal frenate squadre
Forse a lasciar si appresta:
Forse di patrio zelo
Già ferve il suo pensier.
TUTTI
Compi il portento, o cielo;
Dimostra il tuo poter (II, 11).

La seconda parte dei due libretti e della tragedia racconta l'ulteriore conversione di Eufemio che, con maggiore o minore veemenza, abbandona l'Islam e si dichiara cristiano. Nella tragedia l'astio del protagonista nei confronti dei Musulmani è molto forte ed egli sembra quasi delirare nell'offendere ed aggredire verbalmente l'amico Almanzor. Pellico sembra voler magnificare il Cristianesimo. Il volteriano spirito di tolleranza scompare per lasciare il posto ad aspre accuse ai saraceni e ad una celebrazione del perdono, considerato l'elemento caratterizzante del messaggio evangelico:

EUFEMIO
Ah quanta
Sia la ferocia vostra, afriche belve,
Contro i cristiani io nella strage vidi! [...]
E il perdonar?... ah, virtù questa è arcana
Al cor dell'uomo, se in lui mai non discese
La pietà santa del Vangel! [...]
Oh patrii alberghi, oh santa
Religion degli avi miei, te adoro!
Alla croce mi prostro! [...]
Ecco... il turbante,
che a Maometto m'agguagliò, calpesto! [...]
Di Maometto il rio culto rinnego,
Abbominevol culto! (V, 2).

Nei versi di Romani, come s'è detto, c'è un accenno al miracoloso intervento divino, mentre in quelli di Cammarano la misericordia divina agisce tramite la forza invincibile della passione e la speranza di un ricongiungimento delle anime amanti nella vita ultraterrena:

EUFEMIO

Del nume, o braccio vindice
Alfin ti riconosco!... –
Per ottener Selene
Sfidai cimenti, e pene!...
Per ottenerla in cenere
Messina è al suol caduta!
Per lei divenni un perfido!...
L'alma ho per lei venduta!...
Oh rabbia!... e deggio perderla!...
Ed ella è tolta a me?
Che tardi averno a schiuderti?
Vivo m'accogli in te.

SELENE

Lungi... a morir traetemi,
Lungi dal... rinnegato...

EUFEMIO

Ah!... no, Selene... arrestati...
Pietà d'un disperato...
De' miei trasporti orribili
Io son pentito... io fremo...
Deh! non odiare un misero
In questo punto estremo.

SELENE

Bagnato, oh, ciel! di lagrime
Il ciglio... suo... non è?
Saria... saria possibile
Che... Iddio parlasse a te!

SELENE e CORO

Chiedi, ah! chiedi al ciel perdono

EUFEMIO

Ei non m'ode... un empio io sono!
Il mio brando, il furor mio
Sparse il sangue dei fratelli!

SELENE

Non v'è fallo innanzi a Dio
Che il rimorso nol cancelli [...].
Deh! che tardi?... Già mi preme...
Della morte... il freddo gelo...
Ah! non togliermi la speme...
Di vederti... meco... in cielo.
Te lo chiede un core amante
Nell'estremo... suo... respir.

CORO

Ella muore: in tale istante
Cedi; ah! cedi al suo martir.

EUFEMIO

No, più reggere non posso...
Io son vinto... io son commosso...
Di Selene adoro il Dio,
E m'atterro al suo poter (II, s.u.).

Oltre all'esaltazione della passione amorosa, nei tre testi spicca un'altra tematica caratteristica del Romanticismo: la celebrazione dell'amicizia. Almanzor/Alamir/Alamiro si dimostra profondamente affezionato ad Eufemio, disposto a difenderlo persino contrapponendosi agli altri saracini e rischiando la vita. Anche in questo caso è significativo il modo diverso in cui i tre autori presentano il tema. Pellico dà maggior rilievo ad Almanzor e affida a lui le (inverosimili) parole conclusive della tragedia:

TUTTI I SARACINI

S'uccida!

ALMANZOR

Olà!

I SARACINI

S'uccida!

ALMANZOR

A costo

Il salverò de' giorni miei (V, 2).

ALMANZOR

Il cenno

Dell'infelice eroe tosto s'adempia:

Quindi le saracine armi da questo

Malaugurato suol traggansi lunge!

(Nell'atto che conduce via Lodovica, si cala il sipario) (V, s.u.).

Romani ripropone la scena dei soldati ribelli al loro capo nel secondo atto; nell'ultimo atto Alamir non compare:

TUTTI

Si sveni (II, 7).

ALAMIR

Ah! no fermate.

Di cieco amor si scusi

L'impeto in lui. Nel Saraceno campo

Più la schiava non è [...]. Col padre

Ella fuggì.

EUFEMIO

Con Teodoto! Oh! rabbia!

Chi gli aperse il sentier? Chi mi tradia?

ALAMIR

Chi salvarti volea. - L'opra fu mia (II, 8).

Cammarano delinea l'amicizia tra Eufemio ed Alamiro, ma nell'ultima parte evidenzia la rapacità dei musulmani ed il primo a tradire, spinto dall'avidità, è proprio colui che si professava amico:

ALAMIRO

(Oh dispetto!... E dovrem per costei

La conquista, le prede lasciar!) [...].

Ascolta, o donna.

Sull'affricana sponda

Fra le schiave d'Assan venir ti piace,

O ritornar col padre al suol natio?

SELENE

E nella scelta dubbitar poss'io? [...]

Si fugga.

ALAMIRO

Scioglier le vele al vento,
 E abbandonar queste ridenti piagge,
 Che marcammo col sangue!... O folle Assano,
 Tu lo sperasti invano!
 Già t'ascolto gridar vendetta, ed armi
 La fuga risapendo
 Della sicala donna!...
 Già fra le stragi al musulman si appresta
 La bramata rapina!...
 Vediam qual Dio salvar ti può Messina (II, 5).

Nelle successive cinque scene Alamiro non è più presente, i musulmani appaiono crudeli nemici e il Cristianesimo è la religione vincente: l'azione si conclude nel chiostro, Eufemio si dichiara cristiano e, per questo, Selene spira «nel piacer» (II, s.u.).

In conclusione, un'ultima considerazione. *Eufemio da Messina* è il secondo libretto scritto da Cammarano per Giuseppe Persiani. Il primo è *Ines de Castro*, che debutta al Teatro di San Carlo di Napoli il 27 gennaio 1835 e «circola ampiamente in Europa fino ai primi anni cinquanta»¹¹, diventando l'opera più famosa del compositore, che in seguito la rielabora appositamente per la moglie, il soprano Fanny Tacchinardi, massima interprete nei maggiori teatri italiani ed europei. Il brano più noto di quest'opera è la romanza «Cari giorni», cantata da Ines nel secondo atto (II, 5). In realtà, nella versione originale del libretto, compare un'aria leggermente diversa: in seguito, Giuseppe Persiani recupera alcuni versi scritti da Felice Romani per *Eufemio da Messina*, li musica nuovamente ed inserisce la romanza (composta da due quartine) nella nuova versione di *Ines de Castro*, prevista per il 24 dicembre 1839 al Théâtre Italien di Parigi e per il 30 maggio 1840 allo Her Majesty's Theatre di Londra. Si riportano i quattro corrispettivi brani disposti in ordine cronologico:

SELENE
 Di sereni, di ridenti,
 D'innocenza e di virtù,
 Foste brevi, siete spenti,
 Né a brillar tornate più [...].
 Nel dolore è corsa intera
 La prim'ora dell'età;
 Mia giornata innanzi sera
 Nel dolor tramonerà (*Eufemio di Messina*, versione di Felice Romani del 1829, III, 1).

INES
 Nel dolore è scorsa intera
 La prim'ora dell'età!
 Mia giornata innanzi sera
 Nel dolor tramonerà (*Ines de Castro*, versione di Salvatore Cammarano del 1835, II, 5).

SELENE
 Corso d'ore sì beate
 Come rapido fuggì!
 Qual dell'alba appena uscita
 Covre un nembo lo splendor,
 Tal sull'alba di mia vita
 Negro vel distese amor! (*Eufemio di Messina*, versione di Salvatore Cammarano del 1836, II, 9).

INES
 Cari giorni a me sereni

¹¹ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 352.

D'innocenza e di virtù,
foste brevi, siete spenti,
né a brillar tornate più.
Nel dolor è scorsa intera
la prim'ora dell'età,
mia giornata innanzi sera
nel dolor tramonerà (*Ines de Castro*, versione rivista da Giuseppe Persiani nel 1839, II, 5).

Altri rimandi e affinità tra *Ines de Castro* ed *Eufemio da Messina* riguardano i temi: in entrambi è messo in scena il contrasto tra la ragion di stato e gli affetti individuali, con il conseguente sacrificio della protagonista, che rimane fedele alle ragioni del cuore e vittima delle dinamiche di potere. Inoltre, in entrambi c'è un padre affezionato ai figli ma tirannico, che impone loro la sua volontà e soltanto alla fine si ravvede. Anche quando rielabora il testo di Romani, Cammarano conserva il suo stile e la sua originalità. Se si considera l'evoluzione del personaggio di Eufemio da Messina dalla tragedia del 1820 al melodramma del 1836, si trova lo stesso giovane appassionato e animato da un grande desiderio di giustizia, ma osteggiato da un destino contrario e da dinamiche sociali penalizzanti. Nella tragedia la prospettiva religiosa è prioritaria ed egli giustifica dettagliatamente la sua conversione all'islam, con argomentazioni improntate ad una visione di tolleranza e con riferimenti al dispotico sistema politico-religioso europeo. Nel finale, Teodoro muore, Eufemio ritorna alla fede originaria prima di spirare per mano di Lodovica delirante, i Saraceni abbandonano ogni intento di conquista e se ne vanno dalla Sicilia (mitemente e in modo del tutto antistorico). Nel libretto di Romani, invece, Teodoto è inizialmente rappresentato come un sovrano perdente, abbandonato dai suoi soldati e dal suo popolo, ma progressivamente recupera la sua autorevolezza e incita ripetutamente i concittadini ad opporsi agli invasori; alla fine, egli muore con accanto i due giovani. La conversione del protagonista all'islamismo qui appare innanzitutto funzionale alla conquista della Sicilia cioè dell'amata Selene (una sineddoche fondata sull'ardore della passione), nel finale i due giovani condividono la fede cristiana ma l'Etna scuote la terra come in un'apocalisse. Il libretto di Cammarano accentua l'impostazione di Romani, ovvero sposta l'attenzione dalla sfera religiosa a quella politica. Fin dalla prima entrata in scena, Teodoto appare come un capo politico-militare forte e deciso, che sa costantemente infondere amore di patria e spirito di sacrificio. Nel corso del libretto sono suoi i numerosi appelli alla lotta eroica in nome dell'indipendenza. Complessivamente, il termine «patria» compare ben tredici volte. Oltre che in alcune citazioni su riportate, se ne trascrivono le più incisive:

TEODOTO
Il coraggio, e la costanza
Son la speme degli eroi [...].
Tutto vince un'alma forte...
Siam noi stessi l'avvenir [...].
Di morir giuriam frementi,
O la patria vendicar (I, 3).

TEODOTO
Tu saraceno! indegno!...
Contro la patria armato!
Ah! non a torto odiato
Fosti, o fellow da me (I, 12).

TEODOTO
Da prodi
Separiamoci, o guerrieri. Il fato avverso
Sfoghi tutto il rigor nel sangue mio,

Ma rispetti la Patria. Amici, addio [...].
Pel cielo, per la patria
A morte andrei contento [...].
All'ora estrema
Di sperar non mi toglie
Che a vendetta rimanete,
Che la patria in me non muor (II, 2).

GUERRIERI

Che più ne resta omai?

TEODOTO

Morir da forti [...].

GLI UOMINI

A morte andiam, ma intrepidi
Con alma, e fronte ardita...
Si pugni fin che un'aura
Ne scaldi ancor di vita...
Ci avvolga di Messina
Lo scempio, e la rovina...
Morendo con la patria,
Bello il morir sarà! (II, 8).

SELENE

Oh patria, oh cara patria! (II, 9).

Considerando il teatro d'opera come «il luogo [...] ove le idee risorgimentali trovarono terreno fertile per svilupparsi»¹², Francesco Cento afferma: «Salvadore Cammarano, ancor prima di arrivare a scrivere, per Verdi, *La battaglia di Legnano*, aveva dato prova del suo inveterato patriottismo, tentando di esprimere, tra le righe dei suoi versi, gli aneliti patriottici, se non di tutta Italia, quanto meno quelli dei sudditi del Regno delle Due Sicilie»¹³. Ciò è particolarmente vero in *Eufemio da Messina*, un libretto dallo spiccato senso civico, inneggiante agli ideali di libertà e d'indipendenza.

8.2 Giuseppe Lillo, *Il Conte di Chalais* (1839): uno «splendido libretto», «tra i più belli e lodati»

Innanzitutto, prima di entrare nel merito di questo nuovo soggetto, è opportuno ribadire che, sebbene il criterio guida di questa tesi sia l'analisi delle prime versioni di ciascun libretto di Salvatore Cammarano, l'unica eccezione è costituita da *Maria di Rohan*, musicata da Gaetano Donizetti nel 1844 su versi in buona parte uguali a quelli del *Conte di Chalais*, musicato da Giuseppe Lillo. Di conseguenza, presentando quest'opera donizettiana è già stato delineato l'inquadramento storico-letterario valido anche per l'attuale testo. Per evitare ripetizioni, ci si pongono ora i seguenti obiettivi:

- delineare un profilo essenziale di Giuseppe Lillo;
- svolgere un'analisi comparata tra il dramma francese di base, *Un duel sous le cardinal Richelieu* di Lockroy e Edmond Badon e il libretto del *Conte di Chalais*;

¹² FRANCESCO CENTO, «*Chi per la patria muor Alma sì rea non ha*» *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, Bologna, inEdition, 2009, p. 11.

¹³ FRANCESCO CENTO, «*Chi per la patria muor Alma sì rea non ha*» *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, p. 68.

- evidenziare le differenze più significative tra quei due testi e accostarli a *Maria di Rohan* quando il confronto appare utile o illuminante, così che anche le sfumature di per sé più lievi acquisiscono particolare rilevanza.¹⁴

Giuseppe Lillo rientra «nel folto stuolo dei cosiddetti minori, che, ciascuno a suo modo, senza nulla togliere al lustro e al prestigio dei maggiori, contribuirono a variegare significativamente il vasto quadro del melodramma ottocentesco [...]. Come, prima di lui, Leo, Traetta, Piccinni, Paisiello, Tritto, nonché il coevo Mercadante, anche Lillo appartiene alla diaspora pugliese della cosiddetta scuola napoletana».¹⁵ Nato a Galatina (Lecce) nel 1814, viene ammesso al Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli nel 1826, all'età di dodici anni, gratuitamente per i precoci talenti dimostrati.

La sua prima opera risale al 1834, ed il suo successo gli fruttò la commissione di un'opera per il Teatro Nuovo. Da lì iniziò la carriera di operista di Giuseppe Lillo, che alternò lusinghieri successi ad accoglienze poco fortunate dei suoi lavori [...]. Nel 1846 si diede anche all'insegnamento, poi si recò a Parigi dove venne cordialmente accolto da Spontini, che lo introdusse nell'ambiente musicale della città. Tornato a Napoli nel 1849, riprese a comporre opere e divenne insegnante al conservatorio, di contrappunto e composizione.¹⁶

Nel corso della sua vita, Lillo viene apprezzato sia come operista che come pianista, ma nel 1861 comincia a dare i primi segni di squilibrio mentale: «la follia, che aveva già mietuto, tra le altre vittime, Donizetti e Luigi Ricci, si abbatté su Lillo, che finì in manicomio. Dopo una breve parentesi di ritorno alla ragione e di ripresa dell'insegnamento, ricadde preda dell'inesorabile male che lo avrebbe condotto alla tomba, non ancora quarantanovenne, il 4 febbraio 1863. A distanza di un ventennio un'analoga ottenebrazione della mente avrebbe colpito il corregionale Nicola De Giosa, ex discepolo a Napoli di Donizetti».¹⁷

Giuseppe Lillo collabora con Salvatore Cammarano per la realizzazione di due opere liriche: *Il Conte di Chalais* (1839) e *Cristina di Svezia* (1841).

Ciò premesso, al fine di svolgere un'attenta analisi del libretto del *Conte di Chalais*, con riferimenti all'ipotesto *Un duel sous le cardinal Richelieu* e alla successiva *Maria di Rohan*, si è delineato un prospetto sinottico dei personaggi, della struttura e delle partiture della tre opere teatrali:

<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> (1820) Drame en trois actes, mêlé de couplets LOCKROY e EDMOND BADON	<i>Il Conte di Chalais</i> (1839) Melodramma tragico SALVATORE CAMMARANO e GIUSEPPE LILLO	<i>Maria di Rohan</i> (1843, Vienna; 1844 Parma) Melodramma tragico SALVATORE CAMMARANO e GAETANO DONIZETTI
Personaggi	Personaggi	Personaggi
LE COMTE DE CHALAIS, favori de Louis XIII,	RICCARDO, Conte di Chalais,	RICCARDO, Conte di Chalais,
LE DUC DE CHEVREUSE,	ENRICO, Duca di Chevreuse,	ENRICO, Duca di Chevreuse,

¹⁴ Il saggio *Tre o quattro duelli ai tempi di Richelieu*, contenuto in CAMILLO FAVERZANI, *Il tradimento di Leporello, Libretti italiani e dintorni*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 371-407 offre una dettagliata analisi comparativa e ad esso si rimanda per ulteriori approfondimenti.

¹⁵ FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Rosmunda e Cristina, due "barbare" regine nel teatro di Giuseppe Lillo*, «L'Escalina», Ottobre, 2015, p. 1. Poiché questo numero della rivista è esaurito, ringrazio vivamente l'autore per avermi inviato l'articolo.

¹⁶ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese, 1998, p. 84.

¹⁷ FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Rosmunda e Cristina, due "barbare" regine nel teatro di Giuseppe Lillo*, p. 3.

MARIA DE ROHAN-MONBAZON, veuve du connétable de Luynes,	MARIA, Contessa di Rohan,	MARIA, Contessa di Rohan,
ARMAND DE RETZ, abbé de Gondi,	ARMANDO DI GONDI,	ARMANDO DI GONDI,
DE SUZE, BALAGNIER et SOUBIZE, jeunes seigneurs,	IL VISCONTE DI SUZE,	IL VISCONTE DI SUZE,
DE FIESQUE, capitaine des gardes du cardinal,	DE FIESQUE,	DE FIESQUE,
AUBRY, secrétaire du comte de Chalais,	AUBRY, segretario di Chalais,	AUBRY, segretario di Chalais,
Un domestique de Chevreuse,	Un familiare di Chevreuse,	Un familiare di Chevreuse,
Un huissier du cabinet du roi, un gentilhomme ordinaire, archers, seigneurs et dames de la court, domestiques de Chevreuse.	Cavalieri e dame, arcieri, un usciere del gabinetto del re, paggi, guardie, domestici di Chevreuse.	Cavalieri e dame, arcieri, un usciere del gabinetto del re, paggi, guardie, domestici di Chevreuse.
Luogo e tempo	Luogo e tempo	Luogo e tempo
(Non specificamente indicati, ma l'avvenimento ha luogo a Parigi, sotto il regno di Luigi XIII).	L'avvenimento ha luogo in Parigi, sotto il regno di Luigi XIII.	L'avvenimento ha luogo in Parigi sotto il regno di Luigi XIII.
Struttura	Struttura	Struttura
Trois actes (14; 8 e 17 scene).	Tre atti (8; 6 e 11 scene).	Tre atti (8; 6 e 11 scene).

Già da questo primo confronto, spiccano le numerose somiglianze. A parte i tre titoli del tutto diversi, rimangono uguali i personaggi principali, il luogo, il tempo e il numero degli atti. Se si considerano le trame, gli elementi di novità non sembrano essere molti:

<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> LOCKROY-BADON	<i>Il Conte di Chalais</i> CAMMARANO-LILLO	<i>Maria di Rohan</i> CAMMARANO-DONIZETTI
Atto I – Louvre	Atto I – Louvre	Atto I – Louvre
Aubry informa Chalais che il ministro Richelieu sarà forse destituito (I, 1)	Tra i preparativi d'una festa, i cavalieri bisbigliano che il ministro sarà rimosso (I, 1).	Tra i preparativi d'una festa, i cavalieri bisbigliano che il ministro sarà rimosso (I, 1).
Chalais riceve un invito da Marie per un incontro; è sorpreso perché da tempo lei lo evita (I, 2).	Chalais riceve un invito da Maria per un incontro. Egli è sorpreso perché da tempo lei lo rifiuta (I, 2).	Chalais riceve un invito da Maria per un incontro. Egli è sorpreso perché da tempo lei lo rifiuta (I, 2).
Il conte vede Marie, che gli chiede d'intercedere presso il re per salvare Chevreuse, condannato per aver ucciso in duello il nipote del ministro. Chalais le chiede del loro amore e lei rivela che la famiglia l'ha costretta a sposare Chevreuse (I, 3). Rimasta sola, si pente di aver rivelato tale segreto (I, 4).	Il conte vede Maria, che gli chiede d'intercedere presso il re per salvare Chevreuse, condannato per aver ucciso in duello il nipote del ministro. Chalais sospetta ch'egli sia un rivale, ma il colloquio è interrotto. Rimasta sola, lei dice d'essere moglie di Chevreuse e d'amare il conte (I, 3).	Il conte vede Maria, che gli chiede d'intercedere presso il re per salvare Chevreuse, condannato per aver ucciso in duello il nipote del ministro. Chalais sospetta ch'egli sia un rivale, ma il colloquio è interrotto. Rimasta sola, lei dice d'essere moglie di Chevreuse e d'amare il conte (I, 3).
Marie conversa con De Fiesque e Balagnier e appare turbata (I, 5). Marie riceve un messaggio e si rasserena: il re ha concesso la grazia (I, 6).	Alla festa le dame notano la mestizia di Maria, ma lei si rasserena quando riceve il messaggio del re che concede la grazia (I, 4).	Alla festa le dame notano la mestizia di Maria, ma lei si rasserena quando riceve il messaggio del re che concede la grazia (I, 4).
De Fiesque e Balagnier s'interrogano su cosa sta accadendo (I, 7).		

Giunge De Suze e i tre parlano della vittoria di Chevreuse nel duello (I, 8).		
Gondi irride Richelieu (I, 9) e offende Marie; Chalais la difende e i due concordano un duello per l'indomani (I, 10).	Gondi irride Richelieu, segreto amante di Maria. Chalais difende la contessa e i due concordano un duello per l'indomani (I, 5).	Gondi irride Richelieu, segreto amante di Maria. Chalais difende la contessa e i due concordano un duello per l'indomani (I, 5).
Giunge Chevreuse, ringrazia Chalais, si dichiara disposto a rischiare la vita per lui (I, 11).	Giunge Chevreuse, ringrazia Chalais, si dichiara disposto a rischiare la vita per lui (I, 6).	Giunge Chevreuse, ringrazia Chalais, si dichiara disposto a rischiare la vita per lui (I, 6).
Marie annuncia che sono iniziate le danze (I, 12) e Chevreuse rivela che lei è sua moglie (I, 13).	Maria annuncia che Richelieu è stato deposto; Chevreuse rivela ch'ella è sua moglie (I, 7).	Maria annuncia che Richelieu è stato deposto; Chevreuse rivela ch'ella è sua moglie (I, 7).
Il conte è nominato ministro, ma conferma il duello (I, 14).	Il conte è nominato ministro, ma soffre per Maria (I, 8).	Il conte è nominato ministro, ma soffre per Maria (I, 8).

Anche i primi atti appaiono simili e raccontano le stesse vicende. Nei due libretti essi sono suddivisi in otto scene, anziché in quattordici come nel dramma, però la sequenza degli eventi è in buona parte rispettata. E i secondi atti?

<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> LOCKROY-BADON	<i>Il Conte di Chalais</i> CAMMARANO-LILLO	<i>Maria di Rohan</i> CAMMARANO-DONIZETTI
Atto II – Palazzo di Chalais	Atto II – Palazzo di Chalais	Atto II - Palazzo di Chalais
Chalais scrive due lettere: una per la madre e un'altra per Marie, poi chiede ad Aubry di consegnarle ai destinatari qualora non rientri entro sera (II, 1).	Chalais scrive una lettera e chiede ad Aubry di consegnarla al destinatario qualora egli non ritorni entro sera. Inoltre, gli affida una missiva per il re, nella quale rinuncia all'incarico di primo ministro (II, 1).	Chalais scrive una lettera e chiede ad Aubry di consegnarla al destinatario qualora egli non ritorni entro sera. Inoltre, gli affida una missiva per il re, nella quale rinuncia all'incarico di primo ministro (II, 1).
Chalais è solo e pensa alle delusioni che dà la vita (II, 2).		
Gondi chiede al conte di posporre il duello di un'ora (II, 3).		Gondi va dal conte per chiedergli di posporre il duello di un'ora (II, 2).
Aubry annuncia al conte che una dama mascherata chiede di lui (II, 4).	Aubry annuncia al conte che una dama mascherata chiede di parlargli (II, 2).	
Gondi esce (II, 5)		
È Marie e lo esorta a fuggire perché Richelieu è stato riabilitato. Giunge Chevreuse e Chalais nasconde Marie nel vicino gabinetto d'armi (II, 6).	È Maria, che lo esorta a fuggire perché Richelieu è stato riabilitato. Giunge Chevreuse e Chalais nasconde Maria nel vicino gabinetto d'armi (II, 3).	È Maria, che lo esorta a fuggire perché Richelieu è stato riabilitato. Giunge Chevreuse e Chalais nasconde Maria nel vicino gabinetto d'armi (II, 3).
Chevreuse sollecita il conte poiché è in ritardo. Vedendo la maschera femminile, ironizza e s'avvia per primo (II, 7).	Chevreuse sollecita il conte poiché è in ritardo. Vedendo la maschera femminile, ironizza e s'avvia per primo (II, 4).	Chevreuse sollecita il conte poiché è in ritardo. Vedendo la maschera femminile, ironizza e s'avvia per primo (II, 4).
Marie supplica il conte di non andare al duello; egli esita, finché l'orologio batte le ore e qualcuno bussa con forza alla porta (II, 8).	Maria supplica il conte di non andare al duello; egli esita, finché l'orologio batte le ore e qualcuno bussa con forza alla porta (II, 5).	Maria supplica il conte di non andare al duello; egli esita, finché l'orologio batte le ore e qualcuno bussa con forza alla porta (II, 5).
Il visconte lo avvisa che Chevreuse sta per battersi al suo posto; lui accorre (II, 9).	Il visconte lo avvisa che Chevreuse sta per battersi al suo posto e allora lui accorre (II, 6).	Il visconte lo avvisa che Chevreuse sta per battersi al suo posto e allora lui accorre (II, 6).

Il secondo atto è il più breve dei tre. Quello del dramma ha tre scene in più rispetto ai libretti, ma si tratta di momenti poco rilevanti, che nel complesso non mutano la vicenda. In tutti e tre c'è l'episodio del nascondimento di Marie/a nel gabinetto d'armi, che crea una situazione piuttosto buffa, pur nella sua drammaticità. Nell'ultimo atto, però, la tensione aumenta e la conclusione è tragica, sia per l'assassinio di Chalais sia per il modo in cui Chevreuse infierisce verbalmente e psicologicamente su sua moglie, che egli ritiene colpevole di tradimento:

<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> LOCKROY-BADON	<i>Il Conte di Chalais</i> CAMMARANO-LILLO	<i>Maria di Rohan</i> CAMMARANO-DONIZETTI
Atto III – Palazzo di Chevreuse	Atto III – Palazzo di Chevreuse	Atto III - Palazzo di Chevreuse
Chevreuse è rimasto lievemente ferito in duello (III, 1). Marie gli dice che Richelieu è di nuovo ministro e lui teme per Chalais (III, 2).	Chevreuse ha vinto il duello, è lievemente ferito ed ha accanto Chalais e Maria. Insiste per mettere in salvo l'amico che, invece, è restio a partire (III, 1).	Chevreuse ha vinto il duello, è lievemente ferito ed ha accanto Chalais e Maria. Insiste per mettere in salvo l'amico che, invece, è restio a partire (III, 1).
Arriva Chalais, dice d'aver ferito in modo grave Gondi (III, 3).		
Poi saluta per sempre Marie, perché intende partire (III, 4).		
Giunge Aubry (III, 5) e l'avvisa che le guardie hanno perquisito il palazzo (III, 6). Chalais dice a Marie che è in pericolo mortale e le propone d'accompagnarla da suo zio, ma lei s'oppone. (III, 7)	Aubry comunica che le guardie hanno perquisito il palazzo. Chalais bisbiglia a Maria che ora è lei in pericolo mortale e le propone d'accompagnarla da suo fratello, ma lei s'oppone. (III, 2)	Aubry comunica che le guardie hanno perquisito il palazzo. Chalais bisbiglia a Maria che ora è lei in pericolo mortale e le propone d'accompagnarla da suo fratello, ma lei s'oppone. (III, 2)
Chevreuse vorrebbe salvare Chalais, che vorrebbe salvare Marie, che è invitata a recarsi dalla regina (III, 8). Marie, sola, medita e non intende fuggire (III, 9). Chalais parte (III, 10)	Il duca invita Chalais a partire, lui sussurra a Maria che l'attenderà per un'ora e se lei non lo raggiunge, ritornerà per morire con lei. Rimasta sola, lei pensa alla madre che la costrinse a sposarsi e prega (III, 3). Un familiare le comunica che la regina l'attende e lei s'avvia (III, 4).	Il duca invita Chalais a partire, lui sussurra a Maria che l'attenderà per un'ora e se lei non lo raggiunge, ritornerà per morire con lei. Rimasta sola, lei pensa alla madre che la costrinse a sposarsi e prega (III, 3). Un familiare le comunica che la regina l'attende e lei s'avvia (III, 4).
Le guardie consegnano a Chevreuse la lettera sequestrata, lui resta sconvolto ma assicura che il conte è altrove. (III, 11).	Le guardie consegnano a Chevreuse la lettera sequestrata (III, 5). Sollecitato a rivelare dove sia Chalais, chiama Maria, meditando vendetta (III, 6).	Le guardie consegnano a Chevreuse la lettera sequestrata (III, 5). Sollecitato a rivelare dove sia Chalais, chiama Maria, meditando vendetta (III, 6).
Marie cerca di uscire ma non può (III, 12). Ritorna; il marito inizia a vendicarsi (III, 13) con insinuazioni (III, 14).	Maria ritorna, lui l'accusa di infedeltà, poi intuisce che sta aspettando Chalais e gioisce pensando alla vendetta (III, 7).	Maria ritorna, lui l'accusa di infedeltà, poi intuisce che sta aspettando Chalais e gioisce pensando alla vendetta (III, 7).
Arriva Chalais e poco dopo le guardie (III, 15).	Arriva Chalais e Chevreuse l'insulta, Maria lo discolpa (III, 8).	Chalais appare, Chevreuse l'insulta, Maria lo discolpa (III, 8).
	Arrivano gli arcieri; Chevreuse indica a Chalais un'uscita laterale (III, 9).	Arrivano gli arcieri; Chevreuse indica a Chalais un'uscita laterale (III, 9).
S'odono spari (III, 16).	S'odono due spari (III, 10).	S'odono due spari (III, 10).
Chevreuse dice che il conte s'è suicidato e Marie gli s'inginocchia ai piedi (s.u.).	Chevreuse dice che il conte s'è suicidato. Maria sviene (s.u.).	Chevreuse dice che il conte s'è suicidato. Maria sviene (s.u.).

Infine, si confrontano le partiture¹⁸:

¹⁸ Per la partitura di Giuseppe Lillo s'è consultato il manoscritto conservato nell'Archivio Storico Ricordi, presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, in due volumi, senza frontespizio, con pagine numerate rispettivamente da 1

<i>Un duel sous le cardinal Richelieu</i> LOCKROY-BADON	<i>Il Conte di Chalais</i> CAMMARANO-LILLO	<i>Maria di Rohan</i> CAMMARANO-DONIZETTI
Atto I	Atto I	Atto I
	n. 1: sinfonia	n. 1: sinfonia
	n. 2: introduzione (coro)	n. 2: introduzione (coro)
	n. 3: romanza di Riccardo	n. 3: cavatina di Riccardo
n. 1: aria di Chalais	n. 4: aria di Maria	n. 4: cavatina di Maria
n. 2: aria di Gondi		n. 5: ballata di Gondi
	n. 5: cavatina di Enrico	n. 6: cavatina di Enrico
n. 3: aria di Soubise, Balagnier, Suze, Gondi n. 4: aria di Chalais- Chevreuse n. 5: coro	n. 6: finale I (Enrico, Riccardo, Maria, Gondi, Fiesque, Suze, coro)	n. 7: finale I (Maria, Fiesque, Gondi, Enrico, Riccardo, Suze, coro)
Atto II	Atto II	Atto II
		n. 8: aria di Riccardo
n. 6: aria di Gondi		n. 9: cavatina di Gondi
	n. 7: duetto Riccardo-Enrico	n. 10: duetto Riccardo-Enrico
	n. 8: duetto Riccardo-Maria	n. 11: duetto Riccardo-Maria
n. 7: aria di Gondi		
	Atto III	Atto III
	n. 9: aria di Maria	n. 12: aria di Maria
		n. 13: duetto Maria-Riccardo
	n. 10: aria di Enrico	n. 14: aria di Enrico
	n. 11: finale III (Maria, Enrico, Riccardo).	n. 15: finale III (Maria, Enrico, Riccardo).

La prima e più evidente constatazione è l'ampliamento della struttura musicale nel passaggio dal drame mêlé de couplets di Lockroy e Badon (con sette numeri), al melodramma di Lillo (con undici numeri) e all'opera donizettiana (con quindici numeri). Un'ulteriore particolarità consiste nel fatto che le arie del dramma sono tutte per personaggi maschili (singolarmente, in duetto, in quartetto o in coro), mentre nei melodrammi Maria ha un ruolo importante (con due arie solistiche, un duetto con Riccardo e due finali nella versione di Lillo; con una cavatina, un'aria, due duetti con Riccardo e due finali nella versione donizettiana). Tuttavia, la preminenza maschile rimane anche nelle due opere, dal momento che Maria continua ad essere l'unico personaggio femminile, sebbene in palcoscenico compaiano molte dame nei ruoli di comparse e di coriste. Anche per quanto riguarda le tessiture vocali, si riscontrano analogie nella distribuzione dei ruoli: Marie/a è sempre soprano e Chalais sempre tenore; Chevreuse è basso a Napoli e baritono a Vienna, Gondi è basso al San Carlo e tenore al Karntnertortheater.

Da quanto emerso finora, sembrerebbe che Cammarano sia rimasto estremamente fedele all'originale francese ed abbia ridotto al minimo i suoi interventi creativi, ma se così fosse il suo libretto sarebbe

a 105 e da 106 a 201; per Lillo, si fa riferimento al manoscritto S. Carlo 1839|Originale|Conte di Chalais|Musica|Di Giuseppe Lillo, in deposito presso la Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli; per Donizetti ci si riferisce a GAETANO DONIZETTI, *Maria di Rohan*, edizione critica a cura di Luca Zoppelli, 2 voll., Ricordi, Milano, 2011.

stato scritto rapidamente, invece passano circa due anni da quando Donizetti gli propone di creare un'opera a partire dal testo di Lockroy e Badon, nel 1837; lui ci prova e poi rifiuta, adducendo eccessive difficoltà. L'anno successivo Donizetti lascia Napoli per Parigi e quindi sfuma la possibilità di una stretta collaborazione; entrambi si dedicano ad altri lavori, ma non dimenticano quel progetto. Nel Novembre 1839 va in scena al Teatro di San Carlo *Il conte di Chalais*, con musica di Giuseppe Lillo, vale a dire che il librettista ha escogitato il modo per superare o aggirare gli ostacoli e rendere accettabile la sua creazione ai censori. L'immenso lavoro da lui svolto ha prodotto un libretto molto apprezzato dai critici contemporanei ed anche dagli studiosi moderni, che lo hanno definito «splendido»,¹⁹ «tra i più belli e lodati»,²⁰ «efficace»,²¹ «un'assai libera traduzione italiana [...] abbastanza fedele, nella conduzione degli intrighi e nella sequenza delle situazioni, alla *pièce de boulevard* del 1832».²²

Vale la pena di cercare di comprendere gli stratagemmi essenziali della tecnica di scrittura di Cammarano, che è notevolmente raffinata.

Innanzitutto va riconsiderato il titolo: *Un duel sous le cardinal de Richelieu* diventa *Il Conte di Chalais*, ovvero è del tutto diverso e senza alcun riferimento all'originale. Si tratta di un cambiamento importante, poiché il dramma francese si presenta chiaramente come un'opera a carattere storico-politico, che rimanda agli anni tra il 1624 e il 1642, quando il principale ministro di stato francese è l'illustre cardinale. Nel corso della vicenda, tale personaggio è una specie di *deus absconditus*, che detiene un potere incommensurabile e la cui volontà, imperscrutabile a chiunque, s'impone persino al re. Sia storicamente che nelle diverse versioni teatrali, il suo assolutismo tirannico è osteggiato da molti signori della corte, che tentano una congiura a suo danno, per indurre il re Luigi XIII a nominare un nuovo primo ministro. Tale obiettivo non viene raggiunto. Nella realtà la cosiddetta Cospirazione di Chalais (risalente all'estate del 1626) fallisce, Richelieu rimane in carica e il conte di Chalais è l'unico ad essere giustiziato (gli altri cospiratori sono nobili e beneficiano dell'immunità); nel dramma e nei due libretti Riccardo viene ucciso dal rivale in amore Chevreuse. Lockroy e Badon inseriscono nel loro testo diverse sferzate polemiche per criticare sia la debolezza del sovrano sia la spietatezza del cardinale. Dice Chalais a Marie: «Sans vous, ce titre de favori, je l'abandonnerais à tous ceux qui l'envient. Les insensés ! Ils ne savent pas ce que c'est que de passer sa vie avec un roi faible, triste, ombrageux ; d'écouter ses plaintes, de souffrir ses caprices, de partager son ennui. Ils appellent cela du pouvoir, du bonheur. Ah ! je ne connais, moi, d'autre bonheur que d'être aimé de vous, d'autre ambition que de vous plaire» (I, 3). Poco dopo la Duchesse afferma: «Serait-ce donc la première fois que Louis aurait livré à son ministre la tête de ses amis ?» (I, 4). In seguito, i nobili della corte rincarano la dose:

GONDI

Ce maudit cardinal nous nuisait sous tous les rapports. Figurez-vous que depuis quelques jours il avait pour maîtresse la plus jolie femme de Paris.

DE SUZE

Tu veux parler, sans doute, de la jeune Ninon de Leuclos ? mais tu te trompes, Gondi. Elle a refusé les cent mille écus que le cardinal lui a fait offrir par Marion Delorme (I, 10).

Infine, la Duchesse ribadisce: «Ne connaissez-vous pas Louis treize ? Est-ce à moi de vous rappeler sa faiblesse, son ingratitude ? Roi sans âme, qui n'a jamais su refuser une tête» (II, 6).

¹⁹ Recensione anonima al *Conte di Chalais* in «Il Sibilo», 2 gennaio 1845, p. 7.

²⁰ Recensione anonima al *Conte di Chalais* in «Il Sibilo», 2 gennaio 1845, p. 7.

²¹ LUCA ZOPPELLI, *Il ritorno del «Conte di Chalais»*, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 193.

²² ANSELM GERHARD, «*Maria di Rohan*»: una risposta viennese al 'grand opéra' storico parigino, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, p. 33.

Simili affermazioni sono impronunciabili nel teatro reale di Napoli. Di conseguenza, Cammarano mette in scena gli stessi eventi e personaggi, ma lima finemente il linguaggio adottando vari stratagemmi. Il binomio «Cardinale Richelieu» viene eliminato non solo dal titolo ma dall'intero libretto; le cariche religiose del potente uomo politico non vengono mai ricordate. Il nome di Richelieu, spesso pronunciato nel dramma, s'incontra soltanto tre volte nel libretto ed è sempre Maria a pronunciarlo: «Indarno / Placar tentai col pianto / L'inesorato Richelieu» (I, 3); «Le danze / Incominciare, ed alte nuove apporto: / Deposto è Richelieu» (I, 7); «Vi sta d'innanzi / La morte! Richelieu!... » (II, 3). Volendo alludere a tale personaggio, viene usato l'appellativo di «ministro». Nella prima scena del dramma, Chalais e Aubry si scambiano informazioni sulla probabilità che Richelieu sia destituito; in apertura del melodramma il coro riporta la stessa notizia, ma chi conclude è un «vecchio cavaliere» che pronuncia una cauta raccomandazione: «S'abbandoni all'arbitrio de' cieli / Il destino dei regni, e dei re» (I, 1). Queste parole, senza corrispondenza nel testo francese, in realtà esprimono la concezione medievale del potere politico come proveniente da Dio e quindi di per sé sacro e intoccabile, che si contrappone nettamente a ciò che accade nel libretto, dove il destino del regno e del re è deciso da individui che blandiscono, tradiscono, si coalizzano e s'adoperano con ogni loro mezzo pur d'intervenire sui meccanismi del potere. Storicamente, saranno l'Illuminismo, la Rivoluzione Francese e Napoleone a propugnare la laicità dello stato e la necessità, da parte di chi governa, di tenere in considerazione la «volontà generale», rispettando i diritti di chi è governato. In quest'ottica, nel 1830, dopo la Rivoluzione di luglio, Luigi Filippo d'Orléans viene proclamato «re dei Francesi» e non più «re di Francia». In Italia, però, tale processo di secolarizzazione è molto più lento: fino al 1861 tutti i sovrani della penisola sono considerati tali «per Grazia di Dio»; nel 1861 Vittorio Emanuele II viene proclamato re d'Italia «per Grazia di Dio e volontà della nazione»;²³ soltanto il referendum del 2 giugno 1946 abroga contemporaneamente la monarchia e tale dicitura, riconoscendo formalmente la nascita della Repubblica italiana. Cammarano contribuisce a diffondere le novità provenienti dalla Francia e dall'Europa tramite i suoi libretti, con la consapevolezza dei ristretti margini di libertà che la censura gli concede. Inserendo quei due versi in apertura di un testo politicamente audace, che racconta una cospirazione, rivolge una cortese *captatio benevolentiae* ai severi censori.

Oltre a Richelieu, anche gli altri personaggi principali della *pièce* rimandano a individui effettivamente vissuti e ne conservano caratteristiche verosimili. Il più singolare di tutti è Armand de Retz, *abbé de Gondi*, il cui nome nelle versioni italiane è Armando di Gondi. Storicamente, egli è stato abate, avversario di Richelieu e animatore della Fronda; nel dramma francese si comporta in modo scherzoso, allegro e canzonatorio. Appena entra in scena, i nobili di corte dicono di lui:

BALAGNIER

L'abbé de Gondi ! mais c'est un vrai diable que ce petit abbé. Il a à peine l'âge de recevoir les ordres, et voici ce troisième duel de ce mois.

DE SUZE

Que voulez-vous ? c'est un cadet de famille, Il a endossé la soutane malgré lui, et il se bat pour qu'on la déchire.

Eh ! justement le voici.

BALAGNIER

Par la messe! il est fou. Venir au Louvre le soir, après avoir aidé le matin à tuer le neveu du cardinal ! (I, 8).

Poco dopo, Gondi (che è un abate!) accusa Richelieu (che è cardinale, oltre che abate, priore e vescovo!) di accaparrarsi i più eminenti incarichi politici e le più belle donne di Parigi: «Ce maudit

²³ Cfr. Legge 21 aprile 1861, pubblicata sulla «Gazzetta» il 17 marzo 1861: «Vittorio Emanuele II assume per sé e per i suoi successori il titolo di re d'Italia. Gli atti del governo e ogni altro atto che debba essere intitolato in nome del Re sarà intestato con la formula seguente: (Il nome del Re) Per Provvidenza divina, per voto della Nazione Re d'Italia».

cardinal nous nuisait sous tous les rapports. Figurez-vous que depuis quelques jours il avait pour maîtresse la plus jolie femme de Paris» (I, 10). Ovviamente, Cammarano non può permettersi d'inserire tutto ciò nel suo libretto e quindi toglie nuovamente l'appellativo di abate e la battuta sulla galanteria del politico-religioso. Inoltre, delinea il carattere di Gondi coerentemente con il contesto drammatico. Si direbbe che nel *drame* l'abate incarna il principio romantico della commistione tra i generi, mentre Cammarano preferisce rimanere più aderente alla tradizione. In *Maria di Rohan*, invece, Gondi recupera i tratti briosi ed ironici dell'originale parigino e, oltretutto, costituisce il soggetto più mutevole delle varie versioni donizettiane: a Vienna ha il ruolo di tenore, ma a Parigi è interpretato dal famoso contralto Marietta Brambilla.

Infine, l'abbé de Gondi, nelle sue piccanti accuse a Richelieu, introduce un ulteriore elemento di verosimiglianza storica riguardo al cardinale: il suo interesse per il teatro. A de Fiesque che gli consiglia prudenza, Gondi risponde con spavalderia:

DE FIESQUE

Prends garde, l'abbé ! l'air du Louvre ne te convient pas aujourd'hui. Attends du moins que de Launay soit rétabli ou enterré ; autrement le cardinal...

GONDI

Laissez-moi donc, avec votre cardinal : je viens de le siffler, votre cardinal.

DE FIESQUE

Le siffler ! par la morbleu ! Il ne te manquait plus que cela.

GONDI

Eh ! Certainement ! ignorez-vous que Richelieu a la manie d'être à la fois bel esprit et homme d'état ! Il vient tout à coup de s'apercevoir qu'il est né poète. C'est une bonne fortune pour la France et pour nous.

AIR : Au temps heureux de la chevalerie

[...]

Je sors du théâtre : cette fameuse *Mirame*, qu'il croyait un chef-d'oeuvre ! eh bien ! chute complète. J'ai sifflé son éminence avec délices, et le parterre a demandé le *Cid* (I, 9).

Storicamente, *Mirame* è davvero una commedia eroica rappresentata per la prima volta nella residenza principale di Richelieu, ovvero l'attuale Palais-Royal, all'epoca noto come Palais-Cardinal. Nel 1637 Richelieu chiede al suo architetto Jacques Lemercier di costruire una sala teatrale interna al palazzo e questa elegante sala viene inaugurata nel 1641 con *Mirame*, che è scritta da Jean Desmarets de Saint-Sorlin su una trama abbozzata dallo stesso Cardinale. La rappresentazione, però, viene fischiata già al debutto, né avrà successo in seguito. Tuttavia, l'interesse del Primo Ministro per il teatro non diminuirà mai. Il dialogo tra De Fiesque e Gondi ha quindi una base storica e testimonia il forte valore politico-sociale assunto dal teatro francese sin dal Seicento: la «querelle du *Cid*» occupa gli anni 1637 e 1638 ed ha tra i principali fomentatori Richelieu, che condanna quell'opera di Corneille che, rappresentata per la prima volta il 2 o il 9 gennaio 1637, non rispetta le unità aristoteliche di azione, tempo e luogo, ma ottiene un clamoroso trionfo; tra il 1753 e il 1755 si scatena la «Querelle des Bouffons», con la discesa in campo dei principali filosofi illuministi: Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot; nel 1830 divampa la «Bataille d'Hernani», che ha alla base motivazioni estetiche ma non manca di risonanze politiche. Anche in questo caso, Cammarano elimina dal libretto lo scambio di battute per non incorrere in divieti censori e questa è un'ulteriore conferma non della sua apoliticità, ma del suo coraggio e della sua abilità nell'aggirare le limitazioni alla libera espressione delle idee.

Un altro merito del librettista consiste nella capacità di delineare i personaggi nelle loro individualità e di «inscenare nei propri drammi quelle forti emozioni [...] ad immagine di una concezione del teatro talvolta definita come “drammaturgia dell'urgenza tipica del romanticismo frenetico alla Victor

Hugo” e verosimilmente anche dei nostri Lockroy e Badon». ²⁴ Tra le diverse arie che esprimono gli stati d’animo dei protagonisti, particolarmente significativo è l’andante cantabile «Bella e di sol vestita», che costituisce un autoprestito da *Poliuto*, nonché una rielaborazione dell’incipit della canzone conclusiva del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, eccelso poeta del dissidio interiore:

CHEVREUSE

Bella e di sol vestita
Mi sorridea la vita!
Amico il ciel m’offrì
Quanto un mortal desia!
Ah! fur mentite larve!
Fu sogno che disparve!...
Funesto il giorno, e squallido
Agli occhi miei si fe’...
Per me veleno è l’aura...
È tomba il suol per me (III, 5).

Il personaggio di Maria complessivamente rimane simile nel dramma e nei libretti, ma, se si osservano i dettagli, subisce innumerevoli modifiche. Innanzitutto, Lockroy e Badon s’ispirano a Marie de Rohan-Montbazon, duchessa di Chevreuse (1600-1679), che è stata una delle più potenti nobildonne francesi della sua epoca, donna affascinante e politicamente intraprendente, ma la trasformano in un’eroina romantica con caratteristiche proprie. Cammarano accentua tale operazione ed elimina quei tratti volitivi e disinibiti che per Napoli significherebbero disonore e indecenza. Particolarmente significativo al riguardo è l’incontro tra Marie e Chalais nel secondo atto, quando lei si reca nel palazzo di lui (il che è già compromettente) per cercare di convincerlo a mettersi in salvo con la fuga:

CHALAIS

Ah ! vous ne voudriez pas me déshonorer ?

LA DUCHESSE

Et si je me déshonore avec toi ?

CHALAIS

Marie !

LA DUCHESSE

Si je partage ta honte ?... si je pars aussi ?

CHALAIS

Tais-toi, tais-toi !...

LA DUCHESSE

Partons, oui, partons à l’instant, c’est cela. Dans quelques heures, nous serons loin de France, loin de Richelieu, loin d’eux tous. Il n’y aura plus que nous deux au monde. Comprends-tu notre félicité ? Oh ! ce sera une vie toute d’amour et de bonheur, le ciel sur la terre... partons.

CHALAIS

Malheureux ! je suis perdu, si je t’écoute.

LA DUCHESSE

Tu ne peux plus me refuser... oh ! tu ne le peux plus, vois-tu ?... Qu’est ton sacrifice près du mien ? moi je n’ai pas d’excuse, j’abandonne un mari qui m’aime, je trahis tous mes devoirs... Oh ! oui, entoure-moi de tes bras, cache-moi à tous les regards, car je suis infâme.

CHALAIS

Ne parle pas ainsi, toi qui me sacrifies tout, qui m’appartiens désormais.

LA DUCHESSE

Oui, à toi, à toi !

CHALAIS

²⁴ CAMILLO FAVERZANI, *Tre o quattro duelli ai tempi di Richelieu*, p. 406. La citazione interna rimanda a LUCA ZOPPELLI, «Lottar col fato è vano», «Quaderni della Fondazione Donizetti», 27 2011, pp. 13-24.

Que m'importe le monde maintenant ? elle est à moi pour la vie. (Il la presse sur sa poitrine et la couvre de baisers. Bruit de pas dans la coulisse. Coups répétés à la porte.)

LA DUCHESSE

Ah ! ce sont les soldats de Richelieu qui viennent te chercher !

CHALAIS

Ils ne m'auront pas vivant.

DE SUZE

Chalais ! Chalais ! ouvre donc !

CHALAIS

C'est la voix de De Suze.

DE SUZE

Ouvre donc ! morbleu ! (La porte cède, il entre. La duchesse se cache le visage dans ses mains.) Es-tu fou ? Chevreuse vient de partir pour se battre à ta place.

CHALAIS

Malédiction ! (Il saute sur ses armes.) Et je le deshonorais ! (II, 8).

Una donna sposata che chiede all'amante di stringerla tra le braccia e gli propone di fuggire per iniziare una nuova vita insieme è improponibile a Napoli e persino a Vienna. Letterariamente, il romanzo di Gustave Flaubert *Madame Bovary* è pubblicato a Parigi nel 1857 e *Anna Karenina* di Lev Tolstoj esce in Russia nel 1877, ma per entrambi si grida allo scandalo. Accortamente, Cammarano elimina l'esplicita dichiarazione d'amore di Maria e invoca Riccardo appellandosi all'affetto per la madre:

MARIA

Che mai potrà commuoverti?...

Quai sensi, quali accenti?...

Non il mio duolo, i gemiti...

Di me pietà non senti!

La madre?... ah! di due cori,

Del suo, del mio pietà...

Riccardo se tu muori,

La madre tua morrà! [...]

Nella polvere, a' tuoi piedi,

Qui morrò, se non ti cangi... (II, 5)

Da parte sua, Donizetti confida in una lettera ad Augusto Thomas di aver modificato il libretto di *Maria di Rohan* con l'intento di evitare un «tema proibito a Vienna, perché le dice: “ebbene t'amo, ti ho sempre amato”». ²⁵ Nel primo atto egli inserisce due intime confessioni di Maria che rivelano agli spettatori, ma non a Riccardo, il suo amore:

MARIA

Cupa, fatal mestizia

In questo core ha stanza...

Qual entro un'urna gelida

Qui muta è la speranza.

Del viver mio son l'ore

Contate dal dolore...

Conforto ne' miei gemiti,

Trovo al penar soltanto...

E il pianto, ancora il pianto

È grave error per me (I, 3).

²⁵ Lettera n. 526 di Donizetti ad Augusto Thomas del 30 novembre 1843, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 710.

MARIA

(Riccardo,

Ah! tutto io deggio a te!
Ben fu il giorno avventurato
Che a conoscerti imparai!
Nobil cor, che tanto amai,
Non invan fidava in te.
Perchè farti almen beato
D'un accento non poss'io?...
Ma un arcano l'amor mio
Dee restar fra il cielo e me.) (I, 4).

Sui palcoscenici italiani bisognerà attendere oltre mezzo secolo per trovare una donna tanto disinibita e appassionata da sollecitare l'abbraccio dell'amante: Maddalena (nome che richiama la peccatrice perdonata da Gesù nei Vangeli) nell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, su libretto di Luigi Illica, rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 28 marzo 1896. Nella prima versione le sue parole sono: «Abbracciami, mio amante! Amante, baciami!» (IV, s.u.),²⁶ che successivamente diventano: «Abbracciami! Baciami! Amante!» (IV s.u.).²⁷

Per quanto riguarda l'aspetto strettamente poetico, la versificazione del libretto del *Conte di Chalais*, è caratterizzata da versi brevi, ovvero settenari e ottonari, entrambi con sei ricorrenze. In *Maria di Rohan*, considerate le aggiunte delle nuove arie, si passa a undici settenari e sette ottonari. Elegante il lessico e numerose le figure retoriche. Interessante l'accentuazione di elementi neoclassici nel libretto viennese: l'aria di Gondi «Per non istare in ozio» (I, 5) introduce il personaggio di Lucrezia, leggendaria nobildonna romana; il recitativo di Chevreuse del terzo atto «Per quest'occulta via presso alle mura / della città si giunge; ivi t'aspetta / Un rapido destriero» (III, 3) sostituisce il termine «cavallo» del libretto di Cammarano con il più antico e letterario «destriero».

Infine, come conclusione di quest'analisi, si riportano le parole di Luca Zoppelli:

Il libretto ha un taglio drammatico assai moderno ed efficace, dovuto in buona parte al fatto che Cammarano ebbe il coraggio di mantenersi estremamente fedele alla scansione del dramma francese. Interamente condotti in ambienti interni, con una sola mutazione scenica per atto, dramma e opera fanno agire dei personaggi che nonostante l'alto rango sono essenzialmente "privati", legati da relazioni interpersonali di tipo paritario e borghese, che vengono alterate e distorte dall'arbitrio di un potere politico sinistro estraneo al quadro scenico (un potere con il quale, quindi, non è dato misurarsi): l'universo di corte soggiace infatti alla tirannide camaleontica e capillare di Richelieu, presente ma invisibile. È evidente l'analogia strutturale con la scandalosa *Marion de Lorme*, nella quale Richelieu svolge la stessa funzione, comparendovi solo nell'ultima scena, come invisibile occupante di una portantina che a fine dramma attraversa il luogo destinato all'esecuzione dell'eroe Didier, e dalla quale esce solo una voce: «Pas de grâce!» [...] Un simile libretto era dunque innovativo sia nel taglio "borghese" dell'intreccio (Vincenzo Torelli, critico di vaglia, lo definirà "un fatto quasi domestico"), sia nel carattere dialogico, colloquiale, non dichiarativo di molte scene [...], sia nelle possibili implicazioni politiche di una rappresentazione della corte come nido di feroci battaglie di potere dissimulate dalle forme di una perfetta civiltà delle buone maniere. Fra le altre novità, ricorderò almeno la modernissima tematizzazione dello scorrere del tempo, rappresentato dal continuo incombere dei rintocchi di campanili e pendole che fungono da meccanismi scatenanti della catastrofe; e naturalmente la forma del finale, che rifiuta la convenzione del rondò per organizzarsi come una concatenazione stringente di gran scena, duetto e terzetto.²⁸

L'intrinseco valore del libretto è confermato anche dal fatto che su di esso Donizetti compie il maggior numero di sperimentazioni, musicandolo più volte, con sempre nuove modifiche:

²⁶ LUIGI ILLICA e UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, Milano, Sonzogno, 1905.

²⁷ LUIGI ILLICA e UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, Milano, Sonzogno, 1952.

²⁸ LUCA ZOPPELLI, *Il ritorno del «Conte di Chalais»*, p. 191.

Nell'autunno del 1844 Donizetti portò *Maria di Rohan* a Napoli, ove l'opera venne presentata (11 novembre) col titolo originario del libretto di Cammarano. [...] Molto interessante è l'esame del libretto a stampa, edito come di consueto dalla Tipografia Flautina. Esso si potrebbe descrivere come un'accurata collazione tra il libretto originale di Cammarano e il testo effettivamente intonato da Donizetti. Titolo, sottotitoli, didascalie provengono chiaramente dal libretto del 1839; lo stesso vale per i recitativi, che ripristinano un gran numero di versi mai musicati da Donizetti, e del tutto assenti dai precedenti libretti della *Maria di Rohan*. Si tratta, tuttavia, di un ripristino selettivo, che esclude alcuni passaggi dell'originale; questa selettività mi fa propendere per l'ipotesi [...] che l'operazione sia stata effettuata da Cammarano stesso, collaboratore abituale del San Carlo. Tutti i numeri chiusi che Donizetti aveva inserito, sostituito o riformulato nel testo, seguono invece il dettato donizettiano. Fa eccezione il grande terzetto finale, che viene stampato così com'era nel 1839. [...] In quei cinque anni l'intolleranza censoria era andata ulteriormente crescendo, e i già scarsi spazi di libertà [...] s'erano ridotti ulteriormente. Di ritorno a Napoli, dopo lunga assenza, il *Conte di Chalais* dovette trovare un clima terribilmente simile a quello della Parigi di Richelieu.²⁹

Nonostante tale contesto sfavorevole di «intolleranza censoria», Cammarano rimane nella sua città natale e continua a scrivere libretti sino agli ultimi giorni di vita.

8.3 Giuseppe Lillo, *Cristina di Svezia* (1841): «Minerva» apolide, dalle plurime identità

Preliminarmente, va chiarita una questione fondamentale. I libretti predisposti da Cammarano con il titolo *Cristina di Svezia* sono due: il primo viene musicato da Alessandro Nini ed è rappresentato per la prima volta al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1840, è strutturato in tre atti (ognuno con un proprio titolo: *L'abdicazione*, *Il paggio* e *Un'ora tremenda*) dei quali i primi due sono effettivamente scritti da Cammarano, mentre il terzo è stato posto in versi da Giacomo Sacchero. Il secondo libretto è interamente di Cammarano, musicato da Giuseppe Lillo e rappresentato al Teatro di San Carlo il 21 gennaio 1841; è anch'esso suddiviso in tre atti, con gli stessi titoli del precedente e in buona parte gli stessi versi, tranne nell'ultimo atto. La fonte originaria è *Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome* di Alexandre Dumas, strutturata in cinque atti con prologo ed epilogo, scritta in versi, pubblicata a Parigi nel 1830. In questa sede ci si concentrerà sull'analisi del libretto del 1841, confrontandolo con il dramma originario e, quando emergono elementi significativi, con il libretto del 1840.

Ciò premesso, sorge spontanea una domanda: perché Cammarano ha predisposto la selva, cominciato la versificazione e poi non l'ha completata? Risposte precise o testimonianze scritte non è stato possibile trovarne. A pagina tre del libretto del 1840, subito dopo l'elenco dei personaggi, compare la seguente nota: «Questa Tragedia Lirica dovea essere scritta dal sig. Cammarano soltanto; non avendola egli terminata per imprevedute circostanze, a tempo opportuno, il Maestro Nini richiese il sig. Sacchéro di scrivere la terza Parte, senza alterare le intenzioni del Cammarano».³⁰ Di quale natura siano stati gli imprevisti sopraggiunti non si sa. Il 1839 è un anno produttivo per il librettista, che presenta al pubblico *I ciarlatani* (15 aprile) e *Il Conte di Chalais* (6 novembre), ma è anche un anno stressante in seguito all'intricata vicenda di *Poliuto*, che viene censurato e induce Donizetti a trasferirsi a Parigi. È quindi possibile che queste complicazioni abbiano ridotto l'impulso creativo di Salvatore, costringendolo a ritirarsi. Tuttavia, oltre a queste ragioni estrinseche, se ne possono ipotizzare altre, intrinseche al soggetto in questione, poiché è indubbio che *Cristina di Svezia* è stata messa in scena da vari musicisti e librettisti, ma tanti poeti e compositori vi si sono cimentati e poi hanno desistito. Di per sé l'eccentrica regina, con la sua ineguagliabile ed imprevedibile vita, offriva infiniti spunti alla fantasia di letterati ed artisti, ma li esponeva anche ad innumerevoli rischi. Considerando i protagonisti più noti, si possono ricordare le seguenti vicende:

A Venezia, nel marzo 1819, «a tempo di record Gioachino Rossini, non scrivendo una riga nuova di musica, ma adattando a pasticcio materiali musicali di riporto da sue opere napoletane (un Finale dal

²⁹ LUCA ZOPPELLI, *Il ritorno del «Conte di Chalais»*, pp. 196-199.

³⁰ SALVATORE CAMMARANO, GIACOMO SACCHERO-ALESSANDRO NINI, *Cristina di Svezia*, Genova, Pagano, 1840, p. 3.

Ricciardo e Zoraide, nove numeri dall'*Adelaide di Borgogna*, sette dall'*Ermione*) che aggiusta sopra la traccia di un libretto napoletano di Giovanni Schmidt di dieci anni prima per una *Cristina* sfortunata di Stefano Pavesi (derivato da uno scenario di azioni convulse accavallate di un ballo pantomimo), crea una sua "Cristina", che né convince né dispiace al pubblico del San Benedetto».³¹

Successivamente, nel 1832, «sulla scorta della interpretazione truculenta di quello stretto scorcio di vita in cui si vede la regina che fa assassinare l'amante infedele - interpretazione portata sulla scena di teatro di boulevard da Alexandre Dumas [...] - si muove il tentativo, abortito, di Felice Romani (con Bellini e la Pasta)».³² Romani, infatti, offre all'amico Bellini un libretto sulla regina scozzese, ma questi ritiene che troppi ostacoli ne impediscano la realizzazione e i due concordano di realizzare il dramma *Beatrice di Tenda*, che va in scena al Teatro La Fenice il 16 marzo 1833.

Alcuni anni dopo, nel 1839, Mercadante chiede a Cammarano di predisporgli un nuovo libretto, nella speranza di riscuotere un trionfo pari a quello di *Elena da Feltre*; il librettista gli propone *Cristina di Svezia*, ma il musicista non ne è convinto ed espone le sue ragioni in un'ampia lettera:

Ho ricevuto ed ho studiato attentamente l'argomento e li varj pezzi in bella poesia, del Monaldeschi, ossia *Cristina di Svezia*, e le lodo la distribuzione, la condotta, lo sceneggiamento. A me non piace affatto l'intreccio, né i caratteri, come m'ingegnerò di dirvi con tutta la schiettezza che si deve praticare tra artisti, fra amici. L'intrigo è monotono, senza varietà di tinte, di caratteri, quasi tutti odiosi: poco d'effetto musicale, Monaldeschi è un cattivo soggetto, più lo diventa facendolo marito di Giulia, non ama Cristina, ma il Trono, quindi dissimulatore, farebbe il tenore. Cristina ha pochissimo interesse nella prima parte, e nella seconda e terza, riesce una Medea, rosa dalle furie della gelosia, della vendetta, non acconcia alla Spech. Sentinelli (basso cantante) odiosissimo, in tutta l'Opera, finto, feroce, dominato dalla sola passione di vendicare la morte di sua sorella (fatto lontano), che non s'impietosisce nemmeno dell'ultima disgrazia di sua nipote, sempre lo stesso, odioso. Giulia, parte fredda. Il figlio in scena, che quasi sempre questi ragazzi fanno ridere, distolgono l'attenzione. Lo stesso argomento mi fu proposto da Romani, da Rossi, lo rifiutai come lo rifiutò Bellini, per le stesse ragioni [...]. Il genere della *Cristina*, come quello di *Maria di Rudenz*, a me non convengono [...]. Il maestro Nini è portato per quel gusto, avendo composto la Marescialla d'Ancre, atrocissima rappresentazione, ma io vi rinunzio per sempre.³³

A questo punto sono già emersi i nomi di Giovanni Schmidt, Stefano Pavesi e Gioacchino Rossini tra coloro che realizzano l'opera; Felice Romani e Vincenzo Bellini, Gaetano Rossi, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante tra coloro che vi rinunciano. Negli anni immediatamente successivi al 1840 e 1841, si succedono nuovi tentativi più o meno felici.

Nel 1849 debutta al Teatro di Stoccolma il dramma in cinque parti *Cristina Regina di Svezia* con poesia di Giovanni Carlo Casanova e musica di Jacopo Foroni. Nell'autunno 1850, esso viene presentato al Gran Teatro Civico di Trieste. In Italia non ottiene grande successo, ma in Svezia è più volte riproposto;

Il 3 giugno 1855, al Kärntnertortheater di Vienna, debutta *Cristina di Svezia* con libretto di Felice Romani e musica di Sigismund Thalberg. Si tratta dell'unica opera realizzata dal celebre pianista e dell'ultimo libretto scritto dal genovese; è andata in scena soltanto a Vienna;

Nel 1881, «Enrico Golisciani [...] tentò una ripresa dei materiali già usati da Cammarano e Romani per plasmare una "Cristina eroica". Scrisse un libretto che fu stampato a Napoli con l'annuncio di una partitura di Clemente Falcon che non si può dire se fu composta o meno, perché mai l'Opera andò effettivamente in scena e nessuno di quell'Opera dichiarò in un qualsiasi luogo di aver visto quella musica».³⁴

Se è impossibile stabilire con certezza le ragioni che hanno indotto Cammarano a desistere dalla

³¹ GIOVANNI MORELLI, *Come Cristina, regina e amante, non fu accolta nel regno delle eroine dell'opera romantica*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti dei convegni Lincei, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, p. 273.

³² GIOVANNI MORELLI, *Come Cristina, regina e amante, non fu accolta nel regno delle eroine dell'opera romantica*, p. 275.

³³ Lettera n. 87 di Mercadante a Salvatore Cammarano dell'8 agosto 1839, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, Fasano di Puglia, Grafischena, 1985, p. 203.

³⁴ GIOVANNI MORELLI, *Come Cristina, regina e amante, non fu accolta nel regno delle eroine dell'opera romantica*, p. 286.

conclusione del libretto nel 1840, è evidente che il suo non è stato un caso isolato, ma è stato anzi molto frequente. Il musicologo Giovanni Morelli afferma: «Se nella prima *Cristina* di Romani il librettista aveva evidentemente creduto, aveva avuto fiducia nelle potenzialità teatrali delle avventure della regina svedese, tanto che dopo il primo aborto del 1832, covò quell'uovo per ventitré anni ancora, fino a schiuderlo nel 1855, il secondo librettista, Cammarano, evidentemente ebbe per Cristina minor inclinazione del suo illustre antecessore. Non ce la fece proprio a scrivere l'intero libretto».³⁵ Tale conclusione è piuttosto frettolosa, perché soltanto un anno dopo Cammarano riprende il lavoro interrotto e lo completa: quindi, una certa fiducia nelle possibilità di riuscita dell'opera era sopravvissuta in lui. Rimane da chiarire perché un simile soggetto attiri e respinga allo stesso tempo, perché affascini ed intimorisca. Nella succitata lettera di Mercadante emergono alcuni punti essenziali: è una vicenda «atrocissima», con personaggi «quasi tutti odiosi» e qualcuno «odiosissimo». La stessa Cristina è terribile, una Medea vendicativa e gelosa. Sebbene nel 1851 Mercadante e Cammarano mettano effettivamente in scena la tragedia lirica *Medea*, nel 1839 il musicista s'oppone ad una protagonista tanto feroce come l'eroina euripidea. Tuttavia, ciò che rende il tutto ancora più inquietante, probabilmente, è la dimensione storica del personaggio, poiché raramente la storia offre figure estreme e composite come Cristina di Svezia e, anche se nessuna opera teatrale ripercorre l'intera sua vita, molti spunti sono del tutto realistici. Per comprendere meglio le variegate trasposizioni artistiche, è opportuno ricordare le tappe principali dell'esistenza dell'effettiva Cristina che, nata a Stoccolma il 18 dicembre 1626, diventa regina nel 1632 (all'età di sei anni), ma con pieni poteri solo nel 1642. Nel 1654 abdica a favore del cugino Carlo Gustavo, poi attraversa l'Europa e si stabilisce a Roma, dove muore il 19 aprile 1689 e viene sepolta nella Basilica di San Pietro (seconda donna dopo Matilde di Canossa - e tuttora ad esse s'è aggiunta soltanto la principessa polacca Maria Clementina Sobieska nel 1747 -). Suo padre, re Gustavo II Adolfo di Svezia, è ricordato come uno dei più audaci ed intraprendenti sovrani svedesi: soprannominato «il leone del Nord», allarga notevolmente i confini del regno e ha un ruolo fondamentale nella Guerra dei trent'anni. Al contrario, la madre di Cristina, Maria Eleonora del Brandeburgo, ha un carattere fragile, volubile e patologicamente melanconico, vive a corte ma è tenuta distante dalla figlia per evitare che la influenzi negativamente; secondo le parole del marito, ella rappresenta per lui il «*malum domesticum*, una croce che era costretto a portare».³⁶ Il re trascorre molto tempo sui campi di battaglia e, in un aspro scontro, viene disarcionato e ucciso a Lützen, il 6 novembre 1632. Per sua espressa volontà, la sua unica figlia Cristina viene educata come un uomo: pratica la caccia, l'equitazione e la scherma, gioca con navi e soldatini, riceve lezioni di letteratura, latino, storia, filosofia, francese, scienze, politica, teologia. È intelligente e studiosa, raggiunge una vasta cultura e nelle sue memorie scrive: «Amavo lo studio con passione, ma non meno amavo la caccia, la corsa e il gioco. Amavo i cavalli e i cani, ma nessuna distrazione piacevole mi ha fatto perdere un momento né per gli studi, né per il mio dovere»³⁷. Diventata maggiorenne, invita alla sua corte i più famosi intellettuali e artisti europei. Energica e volitiva, rifiuta ogni proposta di matrimonio e dichiara pubblicamente di non volersi sposare. Sebbene le siano attribuiti amanti sia maschili che femminili, quando il parlamento svedese pretende le nozze ed un erede al trono, lei rifiuta ogni pretendente e decide drasticamente di abdicare, per anni contratta per ottenere le condizioni di mantenimento che le permettano un tenore di vita regale ed infine abbandona la Svezia con un corteggio di fedelissimi. La notte del 24 dicembre 1654, a Bruxelles, pronuncia la sua prima professione di fede cattolica. Lei, figlia di uno dei massimi difensori del protestantesimo ed educata dal potente alto cancelliere Axel Oxenstierna, si converte alla religione dei «nemici» della sua nazione. Lei, che era stata dichiarata un maschio al momento

³⁵ GIOVANNI MORELLI, *Come Cristina, regina e amante, non fu accolta nel regno delle eroine dell'opera romantica*, p. 276.

³⁶ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, Milano, Mondadori, 2006, p. 22.

³⁷ CRISTINA DI SVEZIA, *La vita scritta da lei stessa*, Napoli, Cronopio, 1998, p. 69.

della nascita,³⁸ si rimette al mondo nell'ambito della fede nello stesso giorno della nascita di Gesù. Per prudenza, questa conversione non è immediatamente resa nota ma, dopo aver pubblicamente abiurato alla fede protestante, Cristina varca i confini dei possedimenti pontifici e il giorno di Natale 1855 riceve tutti i sacramenti dal Papa Alessandro VII. La sua conversione viene magnificata dai cattolici romani, che intendono così rafforzare il primato del cattolicesimo sul protestantesimo. Il 26 dicembre si svolge a Roma una sontuosa processione, con le strade gremite e Cristina che avanza trionfante su un cavallo bianco, in abiti maschili, con un cappello piumato, a guisa di un uomo (era sua abitudine indossare abiti maschili). In seguito, il papa affianca alla regina il cardinale Azzolini, per gestire i rapporti con la Santa Sede, ma il legame fra i due si tramuta rapidamente in una strettissima amicizia, che suscita forti biasimi. A Roma Cristina si circonda nuovamente di intellettuali; istituisce un'accademia (quella che nel 1690 sarebbe diventata l'Arcadia), dove s'intrattiene con uomini di cultura, musicisti ed artisti, ma ben presto sorgono in lei dei rimpianti e, volendo riacquistare il prestigio di sovrana, convince il papa a sovvenzionarle un viaggio in Francia, dove, con l'intermediazione del cardinal Mazzarino, spera di poter ottenere nientemeno che il trono di Napoli. Il potente cardinale tergiversa e non sostiene effettivamente questo suo intento. Nel frattempo un tragico episodio offusca l'immagine di Cristina che, avendo scoperto che il suo scudiero marchese Monaldeschi la tradisce (alcuni sostengono che si tratti di un tradimento politico, altri dicono amoroso) lo fa spietatamente assassinare. Nel 1660 Carlo Gustavo muore e Cristina rientra in Svezia nella speranza di ritornare sul trono, ma è osteggiata dai luterani e, non senza amarezza, torna ancora una volta a Roma, dove si dedica principalmente alle attività artistico-culturali. Nel 1689 si ammala, muore e, con solenni funerali disposti dal papa, viene seppellita nelle Grotte Vaticane. Questa sintesi biografica non riporta tutte le vicende della «tempestosa» esistenza di Cristina, ma rende l'idea della poliedrica personalità di una donna decisamente al di fuori dagli schemi. Poco dopo la sua scomparsa, iniziano a circolare testi che raccontano aneddoti, intrighi e segreti di colei che era regina, ma pretendeva di essere chiamata re; era soprannominata «Atena del Nord», ma «amava i piaceri, né aveva riguardo a misura né a convenienza, et in prendergli si è vista abbassarsi fino a rendersi familiare più volte con i suoi ufficiali, et i suoi domestici che la vedevano prendere tutte le sorti di libertà con tante persone di differente sesso, anche qualche volta dubitato del suo».³⁹ In tal modo, ella s'avvia a diventare un mito già per i suoi contemporanei:

Cristina Alessandra è stata forse la principessa del nostro secolo che ha dato più cose ad intendere e fatto parlare di lei nel mondo. Ella ha saputo sì bene assortire un certo carattere di grandezza in tutta la sua persona, che tutto il mondo ne è restato incantato. Il suo spirito dava dell'ammirazione a chi in lui si profondava, ma certe grazie che brillavano sopra il suo volto instillavano più amore a quelli che la consideravano; vi era frattanto più brio nell'uno che nell'altro, ma tutte le sue qualità straordinarie impedivano di far riflessione sopra i difetti che erano nella sua persona [...]. Ella aveva quasi tutti i meriti delli due sessi [...]. Quelli che non si lasciavano sedurre sì facilmente, riconoscevano che in questo spirito tutto trascendente e capace di gran cose ch'egl'era, vi erano de' difetti considerevoli.⁴⁰

Col passare del tempo l'aura di grandezza e di modernità è continuata fino ad oggi: nel XX secolo Cristina è vista come un simbolo d'emancipazione femminile e nel XXI secolo è rientrata tra le icone delle lotte per i diritti di LGBTQ+. Nell'Ottocento, ha ispirato drammaturghi e compositori, che l'hanno rappresentata come una figura tragica e romantica, simbolo di libertà intellettuale e di ribellione contro le convenzioni sociali del suo tempo. I singoli autori hanno messo in luce aspetti diversi della sua vita, spaziando tra il vero, il verosimile e il romanzesco. La semplice rappresentazione della forza d'animo con cui l'effettiva Cristina ha compiuto scelte anticonformiste

³⁸ Cfr. VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia, La vita tempestosa di un'europea eccentrica*: «il sesso di Cristina (come pure la sua sessualità) sarebbe rimasto ambiguo per gli altri e ambivalente per lei durante la sua tempestosa esistenza», pp. 25-26. Cfr. anche CRISTINA DI SVEZIA, *La vita scritta da lei stessa*, pp. 36-39.

³⁹ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, Roma, Palombi, 1979, p. 26.

⁴⁰ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 26.

e ribelli ha esposto i poeti e gli scrittori al rischio di interventi censori. Per Cammarano questo è accaduto in modo ancora più drastico che per Dumas. Nel severo regno borbonico, è inverosimile enfatizzare il principio morale secondo cui «la virtù non consiste [...] a ritrarsi dalla società umana per cercare Dio negl'orrori della solitudine [...], aggiungendo che più che si gode del commercio innocente in una vita civile e de' piaceri permessi nel mondo, si può senza recusargli, trovare Iddio in mezzo agl'uomini».⁴¹ D'altra parte, mettendo in scena nel più prestigioso teatro reale partenopeo gli intrighi di colei «che voleva fare la sovrana nel paese degli altri»⁴² e ambiva ad ottenere il trono di Napoli, Cammarano rischia di vedersi censurare due libretti in pochi mesi. Per comprendere le precauzioni da lui adottate, risulta quindi particolarmente significativo confrontare il dramma di Dumas con i libretti da lui predisposti.

Ci si propone ora di illustrare sinteticamente la struttura e i personaggi dei tre testi:

<i>Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome</i> (1830) Trilogie dramatique de ALEXANDRE DUMAS	<i>Cristina di Svezia</i> (1840) Tragedia lirica di SALVATORE CAMMARANO e GIACOMO SACCHERO	<i>Cristina di Svezia</i> (1841) Tragedia lirica di SALVATORE CAMMARANO
Personaggi	Personaggi	Personaggi
CHRISTINE, reine de Suède	CRISTINA, regina di Svezia	CRISTINA, regina di Svezia
CHARLES-GUSTAVE, son successeur	CARLO GUSTAVO, Principe Palatino	CARLO GUSTAVO, Principe Palatino
Le Comte JEAN DE MONALDESCHI, grand-écuyer,	MARCHESE GIOVANNI MONALDESCHI	MARCHESE GIOVANNI MONALDESCHI
SENTINELLI, capitaine des gardes	CONTE SENTINELLI	CONTE SENTINELLI
PAULA	GIULIA	GIULIA
EBBA,		
DESCARTES		
Le Comte DE STEINBERG		
STEINBERG		
Le Comte MAGNUS DE LA GARDIE		
OXENSTIERN		
Le Comte DE BRAHÉ		
FLEMING, amiral		
CORNEILLE		
LA CALPRENÈDE		
LE PÈRE LEBEL		
BORRY, médecin		
CLAUTER ET LANDINI, gardes		
UN HÉRAUT D'ARMES		
OXENSTIERN, neveu		
DE BRAHÉ, fils		

⁴¹ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 28.

⁴² ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 39.

	PIERO, vecchio familiare di Giulia	PIERO, vecchio familiare di Giulia
	ADOLFO, scudiere di Santinelli.	ADOLFO, scudiere di Santinelli.
Un architecte, un huissier, gardes, peuples, etc.	Un fanciullo, figlio di Monaldeschi e di Giulia, Dignitari della Svezia, Cavalieri e Dame, Paggi, Soldati e Popolo.	Un fanciullo, figlio di Monaldeschi e di Giulia, Dignitari della Svezia, Cortigiani d'ambo i sessi, Paggi, Soldati e Popolo.
Luogo	Luogo	Luogo
Le prologue et les deux premiers actes se passent à Stockholm, les troisième, quatrième et cinquième actes à Fontainebleau, et l'épilogue à Rome.	La prima parte ha luogo in Upsal, le altre due a Fontainebleau.	La prima parte ha luogo in Upsal, le altre due a Fontainebleau.
Tempo	Tempo	Tempo
(Non indicati, ma l'epoca è oltre la metà del secolo XVII).	L'epoca è oltre alla metà del secolo XVII.	L'epoca è oltre la metà del secolo XVII.
Struttura	Struttura	Struttura
Cinq actes, avec prologue et épilogue: <i>Descartes, Paula, Charles-Gustave, Corneille, Sentinelli, Monaldeschi, Rome.</i>	Tre atti: <i>L'abdicazione, Il paggio, Un'ora tremenda.</i>	Tre atti: <i>L'abdicazione, Il paggio, Un'ora tremenda.</i>

Le analogie tra i due libretti sono molte, mentre rispetto al dramma prevalgono le differenze. In primo luogo, una considerazione sul titolo. Esplicitando i nomi delle tre località distanti tra loro centinaia di chilometri, Dumas opta per un'esplicita presa di distanza dal principio aristotelico dell'unità di luogo; più prudentemente, Cammarano sceglie un titolo neutrale, in linea con la consuetudine di porre in risalto la protagonista femminile dell'opera. Inoltre, egli ricostruisce la vita di Cristina a Stoccolma e a Fontainebleau, ma esclude nettamente Roma e quindi si tutela dai non pochi rischi connessi alle relazioni tra la regina e la Santa Sede.

Quanto ai personaggi, sono numerosi quelli del dramma e, per la maggior parte, si tratta di soggetti storici effettivamente entrati in contatto con l'estrovertita Cristina; al contrario, sono drasticamente ridotti quelli dei due libretti e rimangono identici tra loro. Un'osservazione specifica riguarda la dumasiana Paula, che si trasforma in Giulia nell'opera italiana. È completamente inventata da Dumas che, proprio mediante lei, costruisce un intreccio narrativo romanzato, che allude vagamente alla realtà ed evita i riferimenti agli elementi moralmente più ostici, soprattutto la doppia identità sessuale di Cristina di Svezia. Paula/Giulia è una donna in abiti maschili (come storicamente vestiva Cristina), appassionata e coraggiosa, eroina tragica e romantica: un alter ego della protagonista. Storicamente, i rapporti di Cristina con il marchese Monaldeschi sono stati complessi e polivalenti, ma non esiste traccia di alcun matrimonio o figlio segreto di lui.

Con grande abilità letteraria, Dumas intitola il prologo *Descartes* e assegna al grande filosofo francese il compito di presentare i principali personaggi del dramma. Tale prologo si svolge nel porto di Stoccolma. Mentre la regina ispeziona la sua flotta, nota che una nave inglese è costruita in modo più moderno di quelle svedesi e immediatamente si rivolge all'ammiraglio Fleming per esaltare il progresso: «L'Angleterre, monsieur, nous devance à grand pas ; / En marine elle vaut mieux que nous, sur mon âme ! / Si j'en sais bien juger avec mes yeux de femme, / Ces vaisseaux amarrés sous

pavillon anglais, / Là-bas, sont mieux construits que ceux-ci». ⁴³ Con l'intento di osservare meglio, ella si sporge eccessivamente e scivola in acqua. Essendo incapace di nuotare, rischia di annegare, ma un giovane appena arrivato da Parigi e intento a conversare con Descartes, si tuffa all'istante e la mette in salvo. Tale episodio è una rielaborazione letteraria di un inconveniente accaduto alla regina ⁴⁴ ed è sapientemente ricostruito da Dumas, con innumerevoli ed impliciti rimandi alla storia e alla filosofia: Clas Larsson Fleming è stato un ammiraglio svedese che ha modernizzato la struttura della marina reale sotto i governi di Gustavo II e di Cristina; Cartesio è stato corrispondente della venticinquenne regina, che desiderava ricevere da lui un'educazione filosofica. Nel corposo epistolario cartesiano è tuttora leggibile la lettera della regina che ringrazia per aver ricevuto *Le passioni dell'anima*, ultimo trattato pubblicato dall'autore ancora in vita; ⁴⁵ in seguito, lei lo invita a corte e lo manda a prendere fino a casa, garantendogli il viaggio nella carrozza reale, l'alloggio in un'elegante residenza e la libertà di proseguire i suoi studi. Cartesio parte, ma il clima rigido, i cerimoniali di corte e il nuovo ambiente si rivelano nefasti per lui. Cristina «aveva così poche ore libere che fissò le lezioni di filosofia alle cinque del mattino, tre volte alla settimana [...]. Era il gennaio 1650, il mese più freddo dell'anno più freddo di un secolo eccezionalmente freddo [...]. Alla fine del mese, Cartesio si ammalò d'influenza [...]. La malattia peggiorò, trasformandosi in polmonite [...]. L'undicesimo giorno del mese, “contento di ritirarsi da questa vita come un vero filosofo e un vero cattolico”, Cartesio morì». ⁴⁶

Tuttavia, le conversazioni e gli scambi di idee con il grande pensatore consolidano nella giovane allieva la propensione all'autonomia di giudizio. In ambito teorico, egli aveva rifiutato l'*ipse dixit*, cioè il principio d'autorità basato sulla tradizione, e aveva posto il dubbio metodico alla base del suo sistema filosofico; matematico, scienziato e razionalista, René Descartes rappresenta un «prologo» per la modernità, oltre che per la libertà di pensiero che contraddistingue tanti comportamenti di Cristina. Nella parte introduttiva del dramma, Dumas adotta un tono ironico-filosofico, che non risparmia né i singoli personaggi della corte (adulatori, arrivisti, infidi) né la stessa regina, che viene presentata così:

Christine ! elle s'amuse à la guerre intestine,
Que rallument toujours tant d'intérêts divers,
Renverse des complots en rimant quelques vers ;
Sous le dais ou la tente est toujours à son aise ;
Laisse là le conseil pour aller voir Saumaise ;
Quand les fonds épuisés manquent à son trésor,
Se mêle du grand œuvre, et veut faire de l'or;
En dépit des docteurs, qui la traitent d'impie,
Ecrit à son cousin le roi d'Éthiopie;
Déclare que Bragance est un usurpateur,
Et qu'elle reconnaît Cromwell lord protecteur ;
Puis, lorsque les États lui viennent, d'un air grave,
Pour maître et pour époux offrir Charles-Gustave,
Leur discours pour réponse obtient un non bien sec,
En russe, italien, latin, français ou grec:
Voilà Christine (*Prologue*) ⁴⁷

Da una simile presentazione non emerge né un'affascinante personalità regale né un filosofo innamorato e disposto a dare la vita per lei. Riguardo all'aspetto fisico, Dumas è veritiero e molto

⁴³ ALEXANDRE DUMAS, *Stockholm, Fontainebleau et Rome*, Paris, Barba, 1830, p. 13.

⁴⁴ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, pp. 168-169.

⁴⁵ Cfr. la lettera n. 673 di Cristina di Svezia a Descartes del 12 dicembre 1648, in RENÉ DESCARTES, *Tutte le lettere 1619-1650*, Milano, Bompiani, 2009, p. 2605.

⁴⁶ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, pp. 133-134.

⁴⁷ ALEXANDRE DUMAS, *Stockholm, Fontainebleau et Rome*, p. 8.

delicato nel render conto della scarsa avvenenza della donna: quando Descartes indica a Steinberg che ella è riconoscibile, circondata dallo stuolo d'adulatori, il giovane esclama: «Je la crus plus grande que cela». Ella, in verità:

Non era molto alta - superava di poco il metro e cinquanta - e, per l'abitudine d'indossare scarpe senza tacco, sembrava più bassa delle sue coetanee avvezze ai tacchi alti. Il busto sottile era caratterizzato da una vistosa asimmetria tra una spalla e l'altra, dovuta alla caduta (da cavallo) subita nell'infanzia, ma le braccia erano piene e femminili e terminavano in due mani piccole e delicate. Il volto ovale e la fronte alta erano incorniciati dai capelli lisci e biondi. Il naso lungo e arcuato sovrastava una bocca piccola, in cui, a quanto pareva, mancava già la maggior parte dei denti posteriori, il che restringeva la mascella e faceva risaltare il piccolo mento aguzzo. Tutti i resoconti sono concordi nel sottolineare la bellezza dei suoi grandi e piuttosto ravvicinati occhi azzurri, che brillavano d'intelligenza e di spirito ed esprimevano fierezza, spesso ira e a volte una sorta di penetrante fissità che pare intimorisse e soggiogasse chiunque ne fosse oggetto; sembra, invece, che non esprimessero mai freddezza. Malgrado la bassa statura e la corporatura minuta, le movenze e i gesti della giovane regina erano tutt'altro che femminili. Camminava, sedeva e spesso cavalcava come un uomo ed era capace di mangiare e bestemmiare come il più rude dei soldati. Aveva una voce profonda e aspra e un temperamento veemente, tanto che le persone al suo servizio erano avvezze a percosse o contusioni. Intelligente e colta, preferiva parlare di argomenti virili e quando discuteva di azioni militari assumeva una posa marziale, con un piede piantato davanti all'altro. Nonostante la singolarità di molti dei suoi tratti, Cristina aveva una presenza autorevole.⁴⁸

Questo dettagliato e realistico ritratto permette di cogliere l'ampiezza delle trasformazioni subite dal personaggio in ambito teatrale. In effetti, Cammarano elimina completamente il prologo. L'unico riferimento alla vasta cultura della protagonista emerge nella didascalia d'apertura della seconda parte: «Da un lato uno sgabello ed un'arpa: in fondo tavolo, su cui molti volumi». Sia nel dramma che nel melodramma la spiccata intelligenza e la vasta formazione intellettuale di Cristina non compaiono. Romanticamente, la passione amorosa e l'impulso alla vendetta dominano il suo animo, senza alcun accenno alla «reputazione di Minerva del Nord»⁴⁹ acquisita a suo tempo dall'eccentrica regina.

Il primo atto del dramma s'intitola *Paula* ed è ambientato nel Palazzo Reale di Stoccolma. Le prime scene mantengono un tono ironico, che va però via via attenuandosi. Christine è circondata dai suoi cortigiani e li deride per aver preferito non bagnare i loro abiti eleganti nelle fredde acque del mare. Ringrazia, invece, Steinberg e gli promette la sua amicizia e gli onori che vorrà (è questo un altro accenno alla prodigalità con cui effettivamente la sovrana distribuiva cariche onorifiche). Quando compare Monaldeschi, Paula lo rincorre e Christine chiede chi è quel paggio tanto devoto. Monaldeschi mente: «C'est un jeune Romain qui m'est tout dévoué, / Et qui, voyant en moi son seul appui sur terre, / N'a pas su contenir sa joie involontaire. / Grâce...» (I, 1). Monaldeschi appare falso e infido sia nel dramma che nei libretti, probabilmente ancora più subdolo di quanto non sia stato nella realtà. La sua apparizione nel primo atto, tuttavia, è fugace. La prima scena è incentrata sul dialogo tra Christine e Steinberg ed evidenzia la pluralità d'interessi della regina: dalla politica al teatro alla letteratura francesi, con apprezzamenti per i grandi autori d'ogni tempo:

CHRISTINE
Notre terre du Nord est une rude mère,
Steinberg, et nous n'avons point encore eu d'Homère,
De Virgile. - Pour nous, à peine l'alphabet
De science est ouvert, - Ma sœur Elisabeth
Fut plus grande que moi, non pas que je la craigne !
Mais elle avait Shakespeare pour élargir son règne ;
Les heureux Médecis ont eu Machiavel,
Corneille est près de Louis, Milton près de Cromwell (I, 1).

Nella seconda scena Oxenstiern implora Christine in nome della Svezia: «Ma fille, auprès de toi fais

⁴⁸ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, pp. 75-76.

⁴⁹ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, p. 122.

asseoir un époux [...]. Nous te laisserons libre / Du choix de ton époux» (I, 2). Sebbene la libertà di scelta dello sposo rappresenti una rara eccezione nel Seicento, a Christine viene concessa ma per lei è un riconoscimento insufficiente, dal momento che il suo progetto prevede tutt'altro. Diplomaticamente, ella s'impegna a riferire i suoi intenti pochi giorni dopo. La scena successiva ha come protagonisti Monaldeschi e Paula: lui rivela la sua smisurata ambizione al trono di Svezia, lei esprime il suo sconfinato amore:

MONALDESCHI

Pourquoi me suivre ici ?

PAULA

Pourquoi ! – pourquoi mon âme

S'en va-t-elle avec toi quand tu t'en vas ? [...]

Ah ! garde-moi, je serai ta servante ;

Tout ce qu'une amour pure ou délirante invente

De bonheurs, oui, pour toi je les inventerai ;

Quand tu me maudiras, moi je te bénirai ;

J'aurai des mots d'amour qui te guériront l'âme.

Garde-moi, je consens qu'une autre soit ta femme ;

Je promets de l'aimer, d'obéir à sa loi [...].

N'as-tu pas, dis-moi, dans ta maison,

Quelque coin, quelque tour, quelque étroite prison ?

Sans issue au dehors, -obscur, -sans fenêtre,

Où jamais un rayon du soleil ne pénètre ?

J'y resterai toujours, on ne pourra savoir

Où je suis, - si je vis, - nul ne pourra m'y voir

Que toi ; tu me diras dans ma sombre demeure,

Quand tu seras sorti, si tu veux que je pleure,

Ou non, - toi seul viendras me donner l'eau, le pain,

Et quand tu m'oublieras, j'aurai soif, j'aurai faim ! [...]

Veux-tu mon sang ? - mes jours ? - Prends mon sang, -

Prends mon âme,

Ouvre avec ton poignard ma poitrine de femme,

Que j'y sente mon cœur entre tes mains broyé,

Et je souffrirai moins que je souffre. - Oh ! pitié ! (I, 3).

Il primo atto del dramma, iniziato con l'ironia spigliata di Christine, termina con l'invocazione alla pietà della misera Paula. Soltanto nel finale dell'opera, poco prima di morire, questo paggio in abiti maschili avrà un momentaneo riscatto, ma per il resto la sua abnegazione s'avvicina più al delirio che all'amore.

Passando all'analisi dei libretti, il primo elemento da considerare è la ridistribuzione dell'intreccio, che non è più suddiviso in sette parti ma in tre. Il prologo e l'epilogo vengono nettamente eliminati; per il resto, il primo e il secondo atto del dramma (*Paula e Charles-Gustave*) confluiscono nella prima parte dei libretti (che in entrambi s'intitola *L'abdicazione*); il terzo atto (*Corneille*), più riflessivo, viene estremamente ridotto e, insieme al quarto atto (*Sentinelli*), costituisce la seconda parte (*Il paggio*); il quinto atto (*Monaldeschi*) corrisponde alla terza parte (*Un'ora tremenda*).

La prima parte è ambientata nella reggia di Upsal, nel giorno in cui Cristina deve rendere noto chi sarà il suo sposo, nuovo re della Svezia. Coerentemente con la tradizione, all'apertura del sipario c'è un coro. È previsto fuoriscena, intona sei versi di doppi senari a rima baciata e alternata (AABCBC); i versi sono parossitoni, tranne il quarto e il sesto che sono ossitoni. La tematica è politico-religiosa, visto che si tratta di un'invocazione alla divinità affinché il nuovo re sia giusto e clemente, immagine di Dio sulla terra:

VOCI DALL'INTERNO DELLA REGGIA.

A te dalla polve, o nume clemente,

I voti preghiamo di tutta una gente;

All'uomo chiamato di Svezia sul trono

I sacri doveri tu parla d'un re:
Gli seggano accanto giustizia e perdono,
In terra un'immagine sia vera di te (I, 1).

Rispetto al dramma, c'è una netta presa di distanza. Cammarano ripropone la concezione del potere già espressa in altri libretti (*Ines de Castro, Assedio di Calais, Elena da Feltre...*), che coniuga la monarchia con la fede cattolica e auspica un monarca potente ed equo come il padre celeste. Tale idea appare qui e ritorna anche in seguito, ribadita esplicitamente sia da Cristina che da Carlo Gustavo. Nel primo atto di Dumas, invece, il dialogo tra Cristina e Steinberg si protrae sui temi del governo e ha toni più accesi, entra nel merito delle scelte di Mazzarino, Condé e Richelieu. I primi due vengono criticati da Cristina in quanto «Disputant le pouvoir aux deux côtés du trône / Et sur le front de Louis tiraillant sa couronne» (I, 1). Il potente cardinale viene definito «Ministre à robe rouge et prêtre au cœur de bronze» (I, 1). Infine, l'ardimentosa Christine trae le sue conclusioni:

CHRISTINE
Que si j'avais été la régente de France,
Dès que j'eusse des grands soupçonné l'espérance,
En appelant contre eux à mon peuple loyal,
J'aurais conduit le roi sur son balcon royal ;
Puis, ramenant à moi ma puissance usurpée,
Couvrant mon noble enfant d'une lame d'épée,
En nous montrant tous deux, j'aurais dit sans effroi :
Celle-ci c'est la reine, et celui-là le roi (I, 1).

Cammarano usa toni molto più pacati. Appena il coro è terminato, nella successiva scena compaiono Sentinelli e il suo scudiere Adolfo. Il loro recitativo mette in luce le tensioni tra i nobili di corte e, in particolare, l'invidia che Sentinelli prova per l'ex amico italiano: «Monaldeschi mio re?... Questa parola / un inferno racchiude» (I, 1). Storicamente, «il Conte Santinelli, uno de' [...] principali ufficiali»⁵⁰ di Cristina, ha un ruolo decisivo nell'effettiva vicenda che porta all'uccisione di Monaldeschi; Cammarano gli affida una parte importante nell'opera, riducendo le questioni politiche e amplificando le tematiche passionali dell'onore ferito e del conseguente desiderio di vendetta. Il recitativo iniziale (strutturato, come da tradizione, in endecasillabi e settenari sciolti) rivela che la sorella di Sentinelli è morta di dolore dopo che sua figlia è stata sedotta e abbandonata da un «occulto amatore» subito scomparso. Per ben «due lustri» Sentinelli ha sperato di salire al trono accanto a Cristina, ma infine si ritiene sconfitto da Monaldeschi e il pensiero di tornare in patria lo pone di fronte al dovere di vendicare l'antico torto subito da sua sorella. Gli ultimi due endecasillabi del recitativo sono in rima baciata («estremo» - «fremo») ed implicitamente annunciano l'inizio dell'aria, strutturata in ottonari a rima alternata (ABAB CDCD), con tutti i versi parossitoni, tranne il sesto e l'ottavo che sono ossitoni:

SENTINELLI
O mia suora infelice!
Morì d'ambascia... e me lontan chiamando,
Fioca la voce, col singhiozzo estremo
Chiese vendetta... – In rimembrarlo io fremo!
Quella voce, quel singulto
Nel mio petto ha sempre un eco...
La memoria dell'insulto
Sempre viva io porto meco...
L'ho scolpita nella mente,
È la spina del mio cor...
Gronda sangue eternamente

⁵⁰ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 38.

La ferita dell'onor! (I, 2).

Nella terza scena giunge un drappello di cavalieri per comunicare a Sentinelli che la regina l'attende. Dopo un breve dialogo (il tempo di mezzo in endecasillabi), la cabaletta fa seguito alla precedente cavatina e il conte riflette tra sé su come gestire la sua indignazione:

SENTINELLI
(Ira mortal, terribile
Stammi sepolta in core...
Altrui svelarmi, e perdere
Un tuo balen mi può!
(I cavalieri ripetono l'espressione di loro gioja.)
Quest'importuno giubbilo
Raddoppia il mio furore!...
Vorrei per tutti estinguere
La pace ch'io non ho.) (I, 3).

Si può ricordare che una situazione analoga si presenta nell'*Odissea* quando il protagonista arriva ad Itaca e s'impone di trattenere l'ira per pianificare mentalmente i tempi e i modi della futura vendetta:

Odisseo, meditando la strage dei pretendenti in cuore,
giaceva desto. [...]
Nel petto di lui si gonfiava il furore; [...]
il cuore gli latrava di dentro.
Come una cagna, che i teneri cuccioli bada,
se non riconosce l'uomo, latra e si tien pronta a combattere,
così dentro latrava il suo cuore, sdegnato delle azioni malvagie.⁵¹

Nella quarta scena compaiono Giulia e Piero con un bambino. In un serrato dialogo (in recitativo) lei rivela che il bambino è figlio suo e di Monaldeschi, e che il matrimonio tra quest'ultimo e Cristina non può essere valido, essendo lui già sposato. Nonostante le raccomandazioni di Piero alla prudenza («Ove t'inoltri, sconsigliata!»), lei avanza in direzione della regina. Con la quinta e la sesta scena si conclude la parte pubblica dell'abdicazione, drammaturgicamente resa con una scena maestosa di grande effetto, con il palcoscenico gremito di popolani e cortigiani, musicalmente articolata su un quartetto di Cristina, Monaldeschi, Giulia e Sentinelli, che cantano due quartine ciascuno di ottonari con schema delle rime ABBC (ripetuto). Nell'ultima parte della sesta scena, nella settima e nell'ottava si snodano gli intrighi amorosi: dapprima Giulia rivela a Monaldeschi i dolorosi cinque anni trascorsi in sua assenza e lo esorta ad abbracciare suo figlio, poi sopraggiunge Cristina che accetta Giulia/o come suo paggio e dà l'ordine di partire. Cammarano attribuisce alla regina parole che riflettono una concezione maschilista del potere. Allo stesso tempo, sia lei che il nuovo re Carlo Gustavo ribadiscono che un sovrano dev'essere guidato da principi di giustizia, di verità e di difesa degli oppressi:

CRISTINA
A questa fronte muliebre il serto
È grave troppo, sul tuo crin riposi:
È tuo, principe, il trono;
Per sempre io ne discendo [...].
Popol serba la fede, al re t'inchina.
(Il popolo, ed i grandi, tratti dall'esempio di lei, si prostrano innanzi a Carlo-Gustavo.)
Al tuo piede un regno intero

⁵¹ OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963, XX, vv. 1-16, p. 559.

Or favella col mio detto:
Questo regno, a te soggetto,
In te spera, fida in te,
L'innocenza, il giusto, il vero
Covri all'ombra del tuo manto,
Dell'oppresso asciuga il pianto,
E il maggior sarai dei re.

CARLO

Le sorti della Svezia
Vegliar qual padre amante
Io giuro (I, 6).

Che le donne fossero inadatte a governare, Cristina lo scrive ampiamente nelle sue memorie (sebbene per tutta la vita ella rimpianga il trono):

La mia idea è che le donne non dovrebbero mai regnare: e ne sono così convinta che, se mi fossi sposata, avrei probabilmente tolto il diritto di successione alle mie figlie. Avrei certamente, infatti, amato più il regno che i miei figli e permettere che la successione passi alle figlie femmine significa tradirlo. Mi si deve credere, tanto più che parlo contro il mio interesse. Ma ho l'abitudine di dire la verità a mie spese. È pressoché impossibile per una donna assolvere degnamente i doveri del trono, sia che governi per sé stessa, sia che governi per conto del suo pupillo. L'ignoranza delle donne, la debolezza della loro anima, del loro corpo e del loro spirito le rendono incapaci di regnare [...]. L'essere una donna è il maggiore di tutti i difetti.⁵²

Che l'innamoramento abbia inciso sulla scelta di abdicare è stato da più parti sostenuto. Al riguardo, è interessante ciò che afferma l'anonimo seicentesco:

Si è pubblicato per tutto il mondo che ella fusse disgustata della religione luterana e che avesse disegno di far professione della Religione Cattolica Romana, il che non s'accordava alle leggi della Svezia. Ella amò meglio seguitare i movimenti della sua coscienza che di conservare la corona [...]. Io credo che l'amore, che sale spesso ancora sopra il trono dei principi, facesse discenderne la regina Cristina. Amava ella straordinariamente il conte Magno della Gardia, che non osava corrispondere alla sua passione.⁵³

Se fosse vera la tesi dell'anonimo, Dumas e Cammarano avrebbero sostituito il conte Magnus de la Gardie con Monaldeschi come grande amore della regina. Infine, merita di esser presa in considerazione la conclusione del dialogo tra Cristina e Carlo:

CRISTINA

Dei ripetere
Al re dei regi innante,
Entro l'augusto tempio,
L'alta promessa. – Udrai
Poscia gl'irrevocabili
Dritti che a me serbai.

CARLO

Fian leggi.

CRISTINA

Se il consenti,
Sciorrò le vele ai venti
Fra poco.

CARLO

Il ciel ti guidi.

CRISTINA

⁵² CRISTINA DI SVEZIA, *La vita scritta da lei stessa*, pp. 82-83.

⁵³ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 27.

Il piglio deciso ed imperativo della regina, così come la deferenza nei confronti dell'autorità religiosa, s'addicono verosimilmente al personaggio. Ciò che rivela l'attento metodo di lavoro di Cammarano è il riferimento ai diritti «irrevocabili» che l'accorta e pretenziosa sovrana ha voluto che le fossero preservati: storicamente accade effettivamente così. I diritti da lei rivendicati non sono pochi e comprendono anche il mantenimento di un tenore di vita regale: nel corso della sua vita, Cristina avanza richieste di ingenti somme di denaro dapprima allo stato svedese e, in seguito, sia a Luigi XIV, sia ai Papi, sia ad altri regnanti. Un'ultima osservazione riguarda Carlo Gustavo e, per estensione, le tessiture vocali nell'opera.

Per l'allestimento di *Cristina di Svezia*, nel 1841, Cammarano e Lillo possono avvalersi di una valida compagnia di cantanti, comprendente il basso-baritono Giovanni Orazio Cartagenova e il tenore Anafesto Rossi, all'epoca interpreti acclamati non solo al Teatro di San Carlo, ma nei principali teatri italiani ed europei. Mentre Cartagenova appare in scena nelle tre parti e viene quindi valorizzato, il tenore interpreta il ruolo di Carlo Gustavo, compare solo nella sesta scena della prima parte e intona quattro brevissime battute, non più di cinque versi. Terminata la scena maestosa dell'incoronazione, egli scompare e ritornerà sul palcoscenico solo per gli applausi finali: decisamente poco per una personalità di spicco com'è lui. Un altro ruolo tenorile è affidato a Domenico Ceci, che interpreta il personaggio di Adolfo, scudiero di Sentinelli; i suoi interventi non sono tanti, ma sono equamente distribuiti nelle prime due parti dell'opera. Pur essendo un personaggio secondario rispetto al re, di fatto egli canta più di lui: una sproporzione poco giustificabile. I due personaggi maschili che si contendono la scena sono Monaldeschi e Sentinelli, ovvero Giovanni Reina e il succitato Cartagenova, il primo è baritono e quest'ultimo è basso-baritono. Tradizionalmente, il triangolo amoroso del melodramma prevede un tenore ed un soprano innamorati ed un baritono geloso che rivendica il soprano tutto per sé⁵⁴; in alternativa, c'è un tenore conteso da un soprano e un mezzosoprano. Seppure con diverse eccezioni (*Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Il proscritto*) Cammarano solitamente rispetta queste consuetudini, ma in *Cristina di Svezia* non è così. Nell'opera del 1840, musicata da Alessandro Nini, le tessiture vocali sono in linea con le aspettative del pubblico: Cristina è il soprano Antonietta Raineri-Marini, Monaldeschi è il tenore Lorenzo Salvi (discretamente famoso all'epoca), Sentinelli è il basso-baritono Vincenzo Negrini, Carlo Gustavo è il secondo tenore Michele Novaro, Giulia è il mezzosoprano Marietta Spinach. Nell'opera di Lillo c'è una propensione per le voci gravi: nel principale triangolo amoroso un baritono e un basso-baritono si contendono la primadonna che è un soprano; nel secondo triangolo il soprano e il mezzosoprano si disputano un baritono. Al giorno d'oggi è piuttosto difficile immaginare un'opera senza un ruolo tenorile significativo: forse anche nell'Ottocento questa insolita sproporzione incide sullo scarso successo di *Cristina di Svezia*.

Passando all'analisi della seconda parte del libretto, va innanzitutto segnalato che cambia l'ambientazione: non più Upsal, ma una «sala nel palagio di Fontainebleau». È quindi trascorso un discreto lasso di tempo, ma non viene specificato se si tratti di mesi o di anni. Dumas conserva nel terzo e quarto atto alcuni riferimenti alle vicende politiche, ma Cammarano li elimina per concentrarsi sugli intrighi affettivi e sulle dinamiche passionali che lacerano gli animi dei vari personaggi. Il terzo atto del dramma presenta una regina insoddisfatta della sua nuova vita, sopraffatta dai rimpianti del potere e in cerca di un nuovo trono (il che è storicamente vero); da parte sua, l'infido Monaldeschi la tradisce sia segretamente con il paggio Paula/o, ma anche politicamente, inviando una lettera al re Charles-Gustave per metterlo al corrente degli ambiziosi progetti di colei che s'è pentita di aver abdicato. Nel quarto atto Sentinelli scopre il tradimento di Monaldeschi e lo svela a Christine, che pronuncia un'immediata condanna a morte. Seppure semplificati e rielaborati, il terzo e il quarto atto

⁵⁴ Cfr. ANTONIO GHISLANZONI, *Tramelogedia: l'arte di far libretti*, Parma, Ferrari e Pellegrini, 1891.

del dramma confluiscono nella seconda parte del libretto.

La prima scena comincia con un coro: le dame osservano «la silenziosa tristezza di Cristina», la ritengono inopportuna per una donna alla vigilia delle nozze ed invitano Giulia/o a suonare l'arpa e a cantare per rincuorarla. La scena ricorda fortemente la terza scena del primo atto di *Anna Bolena* di Romani-Donizetti, quando la regina, «afflitta» perché sospettosa di un nuovo amore del re, ordina al paggio Smeton di rallegrare la corte con il suo canto ed il contralto intona la romanza «Deh! non voler costringere», che di per sé è piuttosto malinconica, ma è resa ancora più toccante dai delicati arpeggi dell'arpa. Il libretto di Cammarano prevede il coro delle dame strutturato in tre quartine di settenari con schema delle rime ABCB DEFE GHGH; i versi sono di varia lunghezza: nella prima strofa il primo e il terzo sono proparossitoni, il secondo e il quarto sono ossitoni; nella seconda strofa sono tutti parossitoni, tranne il terzo che è proparossitono; nell'ultima strofa i primi due sono parossitoni e gli ultimi ossitoni. Terminato il coro, Giulia/o «preludia sull'arpa, quindi scioglie la voce al canto», intonando due quartine di settenari a rima alternata e alterni anche nella lunghezza dei versi: un parossitono ed un ossitono:

DAME (Sommessamente fra loro.)

Per lei d'imene i cantici

Al nuovo dì s'udranno,

Pur sembra in petto ascondere

Alcun molesto affanno!

(Rivolgendosi a Giulia, sempre a voce bassa.)

Sveglia dell'arpa, o Giulia,

Sveglia la muta corda:

Lieti pensieri e teneri

All'anima sua ricorda:

Intuona il canto usato,

Quel canto a lei sì grato

Che scende nel suo cor

Qual brina in grembo al fior.

GIULIA

(Facendo forza a se medesima, preludia sull'arpa, quindi scioglie la voce al canto.)

È sogno mentitore

La gioja del poter.

Amor, soltanto amore

È fonte di piacer.

Del grado invidiato

Che giova lo splendor?

D'un core innamorato

È trono un fido cor.

(La sua voce è tremante, interrotti i suoni dell'arpa.) (II, 1).

Per Cristina e le dame, che ignorano l'effettiva identità del paggio, la canzone è adatta alla circostanza, ma per gli spettatori che conoscono la vita d'abnegazione condotta da Giulia, tali parole risultano paradossali: al danno s'aggiunge la beffa. D'altra parte, se si pensa alle consuetudini teatrali, questa scena è decisamente insolita, poiché mostra la primadonna che assiste in silenzio all'aria della seconda donna.

Nelle due scene successive il «fido cor» si rivela del tutto infido: Sentinelli ha intercettato un biglietto compromettente inviato da Piero a Monaldeschi e lo consegna alla regina, che dapprima rimane incredula ma subito dopo s'infuria:

CRISTINA

Monaldeschi?... Non è vero...

Chiudi il labbro menzogniero.

Queste cifre ha simulate

Rio livor, che a lui fa guerra...
 D'alme infide, scellerate
 Non fu mai penuria in terra;
 Ma tradir nel punto istesso
 E doveri, e fede, e amor?...
 Mai non giunse a tanto eccesso
 non fu mai sì vile un cor! (II, 2).

Sin dalle origini, il melodramma ha fuso insieme poesia e musica per trasmettere emozioni intense. Le arie risultano per antonomasia i momenti in cui le passioni dell'animo trovano il modo di esprimersi. Da questi dieci versi Cammarano riesce a far esplodere il carattere impulsivo, altezzoso e focoso della protagonista, come se egli fosse un abile pittore che con pochi tratti sa rendere perfettamente riconoscibile un volto, nitido come un lampo luminoso entro una nube. Oltre a delineare la psicologia del personaggio, egli ha saputo svolgere una dettagliata analisi dell'ira, descrivendo con precisione le successive fasi in cui questa forte passione si manifesta: l'istintivo rifiuto interiore della sgradevole verità, come meccanismo di autodifesa («non è vero»), la reazione violenta nei confronti di chi ha comunicato la notizia («Chiudi il labbro menzogniero»), il turbine di pensieri giustificativi in senso contrario («rio livore», «alme infide») che confluiscono dapprima nel dubbio se un tale eccesso sia possibile e poi nell'immediata risposta in negativo («Mai non giunse a tanto eccesso / non fu mai sì vile un cor!»). Storicamente, tale ritratto è verosimile: «Cristina era una creatura impulsiva. Priva di una solida fiducia in sé stessa, viveva in un costante vortice di reazioni difensive nei confronti delle persone che la circondavano [...], inveiva contro di loro, indeboliva le loro posizioni o ne prendeva risolutamente le distanze [...]. Mostrava sorpresa e ostilità nei confronti di coloro che [...] non riconoscevano il valore che lei attribuiva a sé stessa e riservava la più amara vendetta a coloro che attaccavano la sua autostima».⁵⁵

Alle furibonde parole di Cristina, Sentinelli reagisce con prontezza, rivelando il carattere calcolatore già emerso nella prima parte dell'opera. Letterariamente, si potrebbe paragonare Cristina ad Achille e Sentinelli ad Odisseo, non tanto come personaggi, ma come archetipi di due modi diversi di gestire l'ira: in un caso con autocontrollo e premeditando i comportamenti futuri, nell'altro con impulsività. Musicalmente, il libretto ha un'impostazione in linea con le consuetudini ottocentesche: la seconda scena inizia con un recitativo in settenari sciolti alternati a rari endecasillabi (tempo d'attacco), prosegue con l'aria di Cristina in ottonari a rima baciata e alternata (AA BCBC DEDE) cui risponde Sentinelli con una quartina di ottonari dallo stesso schema ritmico (FGFG). Nella terza scena sopraggiunge Adolfo, che riceve il biglietto da consegnare a Monaldeschi, s'inserisce brevemente nel dialogo, poi esce di scena e il duetto si conclude con quattro quartine di settenari, due intonate da Cristina e due da Sentinelli: lei è sempre più furiosa («Con scoppio d'ira eccessiva, fin'ora trattenuta a stento»), lui è un consapevole sobillatore (malvagio quasi quanto Jago):

CRISTINA
 Vieni... del ver terribile
 La larva si dilegui...
 Vieni, un supplizio imparami
 Che al suo fallir si adegui. –
 Tramonta o sol... più rapido
 Cedi alla notte il campo...
 Ah! di quell'ira avvampo
 Che perdonar non sa!
 SENTINELLI
 Per lui dal soglio scendere
 Il mondo già ti vide,
 Or ti vedrà ludibrio

⁵⁵ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, p. 124.

Delle sue brame infide.
Di nera macchia il perfido
Ha il nome tuo lordato!...
Quel sangue detestato
Lavarla sol potrà (II, 3).

A questa approfondita indagine dell'animo umano corrisponde un'altrettanto scrupolosa costruzione poetica, con una complessa struttura ritmica. Lo schema delle rime è ABCB DEEF, GHIH DLLF; i versi seguono tale schema: proparossitono, parossitono, proparossitono, parossitono nella prima strofa di entrambi i personaggi; proparossitono, parossitono, parossitono, ossitono nella seconda strofa di entrambi. Il lessico è ricercato, con numerosi latinismi (come, peraltro, nell'intera opera): «larva», «fallir», «soglio», «ludibrio», «lordato». Dovendo esprimere l'incandescenza dell'animo umano, le figure retoriche sono numerose. L'aria di Cristina s'apre con un'apostrofe («Oh tremendo mio furor! / Vieni...») il cui soggetto è contenuto nell'ultimo verso ottonario della precedente quartina; prosegue con una metonimia (scambiando la dimensione astratta con quella concreta in «del ver terribile / la larva si dilegui») e con un'anafora («Vieni...» «Vieni,») cui s'aggiunge un'enallage (sostituendo il verbo al sostantivo in «al suo fallir si adegui»). La seconda quartina di Cristina rappresenta di nuovo un'apostrofe e contiene due invocazioni al sole, la prima delle quali ha un significato letterale («Tramonta o sol») mentre la seconda è una metonimia («più rapido / Cedi alla notte il campo»); gli ultimi due versi costituiscono un'esclamazione, formulata tramite una metafora («Ah! di quell'ira avvampo»).

Le due quartine di Sentinelli sono espressione di un animo più pacato e razionale; di conseguenza appaiono più lineari. La prima è abbastanza discorsiva, la seconda ruota intorno alla metafora della «macchia» che ha «lordato» l'immagine della regina e può essere «lavata» soltanto con il «sangue»: quindi qui è lo stesso conte ad istigare Cristina all'assassinio.

Le tre scene successive sono ambientate nel parco di Fontainebleau, all'imbrunire. Dapprima appare Giulia, in trepidante attesa di Monaldeschi, con il quale ha concordato di fuggire nella notte. Inizialmente osserva il tranquillo paesaggio notturno: «Posa la terra, già si mostra in cielo / Qualche romita stella», poi vi contrappone la sua angoscia: «Ahimè! son lunghi, / Angosciosi gl'istanti / Che precedon la fuga!» (II, 4). Nell'ambito della poesia romantica i più noti *Inni alla notte* sono quelli di Novalis, pubblicati nel 1800; musicalmente, sono famose le composizioni pianistiche di Fryderyk Chopin intitolate *I Notturmi* e pubblicate in vari momenti tra il 1832 e il 1855; nell'ambito del melodramma, diverse arie impregnate di fascino lunare sono diventate celebri, a cominciare da «Casta diva» nella *Norma* di Romani-Bellini. Cammarano ha contribuito a celebrare la notte componendo versi molto suggestivi: «Regnava nel silenzio» nella *Lucia di Lammermoor* (musicata da Donizetti), il patetico notturno dei marinai «Seminato è il ciel di stelle» nel *Vascello de Gama* e il toccante coro «Ha steso la notte il negro suo velo» nel *Proscritto* (entrambe le opere musicate da Mercadante), «Tacea la notte placida» nel *Trovatore* (con musica di Giuseppe Verdi). Nell'arioso di Giulia (in endecasillabi e rari settenari), l'imbrunire è vissuto come momento liberatorio perché quieto e solitario, ma anche come momento culminante di terrore e di vendetta. Infatti, quando Monaldeschi arriva, ha soltanto il tempo di esprimere la propria preoccupazione e subito compaiono «Cristina, seguita da Sentinelli e da tutto il di lei corteggio, paggi con torchi accesi» (II, 6). Al precedente tempo d'attacco segue l'aria della furibonda regina impostata su versi ottonari:

CRISTINA
Sconoscenti,
Ambo dunque mi tradite!
O il più infame dei viventi,
Or perchè le luci ardate
Da me svolgi! – Ammutolisci?
Tremi, vile? impallidisci?

N'hai ben d'onde! Io tutto appresi (II, 6).

«Imperiosa e minacciante», Cristina pretende che Monaldeschi le riveli il nome della donna con la quale intende fuggire, non avendo ancora intuito la verità sul paggio; egli, però, è determinato a non parlare: «Tu puoi darmi / Cruda morte fra tormenti, / Ma il segreto ad involarmi / Tu non basti». La regina, sempre più offesa e furiosa, lo minaccia con il più becero stratagemma, ovvero «accennando il fanciullo»: «Alteri accenti / Parli, o stolto! – Trema!... trema!... / Hai sfidata un'ira estrema! / In mia possa è un'altra vita! / Ed io... Mira, traditor». A questo punto, Giulia è sopraffatta dall'angoscia e lancia un grido rivelatore: «Ciel!... Mio figlio...!». In queste sole tre parole si concentra tutta la disperazione di una madre, per cui Cammarano specifica nella didascalia che esse sono pronunciate «Con grido involontario, che lo spavento materno ha strappato al suo cuore, più che alle sue labbra». È questo un esempio della grande abilità poetica e drammatica del librettista, che sa essere estremamente conciso e si serve di un lessico incisivo per rendere con maggiore forza le emozioni: un concetto analogo a quello della «parola scenica»⁵⁶ che verrà teorizzato da Giuseppe Verdi. All'esclamazione di Giulia, Monaldeschi reagisce con un monosillabo: «Ah!», al quale ne segue un altro, pronunciato contemporaneamente da Cristina, da Sentinelli e dal coro: «Che!». Infine lo sbigottito conte commenta tra sé: «Tradita / S'è l'incauta...» e la costernata Giulia conclude: «Oh mio terror!».

Al linguaggio scarnificato del profondo dolore che sconfinava nel silenzio, segue un'ampia didascalia: «Monaldeschi trema dal capo alle piante; tutti si affollano intorno a Giulia. Cristina, afferrandole un braccio, in lei fissa terribile lo sguardo; l'ira non le concede la favella, ma quello sguardo è più fiero di mille minacce: il pallore della morte sta sulla fronte di Giulia; essa cade a' piè dell'offesa donna. – Momenti di spaventevole silenzio» (II, 7). A questo apice di tensione segue il finale secondo: un concertato con il quartetto dei personaggi principali e infine l'intervento di Piero e del coro. La prima a rompere il silenzio è Cristina (una furia scatenata), cui seguono Monaldeschi e Giulia insieme, poi Sentinelli:

CRISTINA

Oh mentito, abbiotto core!... (A Giulia.)

Oh perverso, infido mostro!... (A Monaldeschi.)

Grande, immenso è il mio furore...

Quasi al par del fallo vostro!

Merta il nero tradimento

Cento morti atroci, e cento...

E svenarvi, o scellerati,

Una volta io sol potrò!

MONALDESCHI e GIULIA

(Sfolgorò tremendo lampo!

Dell'arcano il velo è tolto!

Nulla via riman di scampo...

Alla tomba ho il piè già volto.

Premio forse a me si serba

Là, nel ciel di morte acerba,

Ma possanza della terra

Me salvare omai non può.)

SENTINELLI

(Il veleno che serpeggia

Fu da me, da me versato!

⁵⁶ Lettera n. 11 di Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 17 agosto 1870 in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, MARCO SPADA (a cura di), *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2023, I, p. 26. Verdi scrive che per «parola scenica» intende «la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione».

Quest'incendio che fiammeggia
Io primiero l'ho destato!
Anni, ed anni a brani il core
Mi squarciò mortal furore,
Ma il piacer d'un tal momento
Anni, ed anni compensò!) (II, 7).

Poeticamente si tratta di sei quartine di ottonari con schema della rima ABAB CCED; FGFG HHID; LMLM NNOD. I versi sono parossitoni, tranne l'ultimo di ogni strofa (D) che è ossitono. Numerose figure retoriche potenziano la funzione del tutto lirico-espressiva del linguaggio. I primi due versi di Cristina presentano la stessa struttura sintattica, un'anafora iniziale e un lessico metonimico-metaforico che s'amplifica nei versi successivi. «Nero tradimento» è una sinestesia, «cento morti atroci, e cento» è un'iperbole, una ripetizione ed anche un'allitterazione. Diverse metafore compaiono anche nelle strofe degli altri personaggi.

Infine, un'ultima quartina è suddivisa equamente tra Piero e il coro:

PIERO
(L'ora vostra, o sventurati,
Rio destino già segnò!)
CORO
(Ira giusta per gl'ingrati
Nel suo petto divampò!) (II, 7).

Il successivo tempo di mezzo è strutturato in settenari ed inizia con un intervento di Cristina che «si rivolge alla sua corte, ed in tuono solenne»:

CRISTINA
Quando il regal mio seggio
Abbandonai per esso,
Su tutto il mio corteggio
Poter mi fu concesso
D'alta giustizia: io fui
Dall'empia, da costui
Tradita; al fallo orribile
Morte si debbe (II, 7).

Le parole della regina sono storicamente verosimili. La condanna a morte di Monaldeschi viene unanimemente criticata (in Francia, in Italia e altrove) innanzitutto perché essa è decisa dalla sola Cristina, senza alcun regolare processo. Tra gli «irrevocabili diritti» (I, 6) che ella s'era riservata al momento dell'abdicazione vi era anche quello di giudicare i membri della sua corte, con il regale diritto a infliggere le pene ritenute opportune, ovvero con potere di vita e di morte. L'Anonimo s'esprime così al riguardo: «Quest'altiera principessa credeva che essendo Regina poteva farsi la giustizia da sé medesima d'una persona ch'aveva scoperto le sue debolezze. Il suo risentimento fu sì grande e sì vivo che gli fece passare tutte le leggi, erigendone una specie di tribunale supremo e sovrano, ove fu condannato quello che non era colpevole d'altro peccato che d'aver corrisposto all'affetto che gl'aveva dimostrato questa principessa, et averlo forse palesato a qualcheduno».⁵⁷ Cammarano ha quindi voluto ricordare tale questione nel suo libretto, prima di concludere la seconda parte con un concertato che coinvolge nuovamente i quattro personaggi, che intonano sei versi

⁵⁷ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 30.

ciascuno di doppi quinari in rima baciata e alternata (AABCBC, con tutti i versi parossitoni tranne il quarto e il sesto, ossitoni). Infine, una quartina a rima alternata equamente distribuita tra Monaldeschi-Giulia e Piero-Coro chiude il finale secondo, con toni e temi drammatici (la prossima morte e il ricongiungersi in cielo) che anticipano il finale ultimo:

MONALDESCHI e GIULIA

Ti commova l'acerbo mio pianto...
Ella/Egli viva... me svena soltanto...
Non ti acciechi uno sdegno mortale...,
L'ire ingiuste condanna il signor...
Pensa, o donna, a quel punto fatale
Ch'uopo avrai d'implorarne il favor.

CRISTINA

Alme inique cessate ... tacete...
Nuove furie nel sen m'accendete!...
Più mi sprona quel pianto a vendetta,
Esso è toscò al ferito mio cor.
Sangue, sangue domanda ed aspetta,
E non pianto, il mio giusto furor.

SENTINELLI

Arma il petto di sdegno feroce,
Di pietà non vi giunga una voce;
Non la merta l'uom vile che inganna,
Con gl'iniqui è giustizia il rigor...
Tali eccessi anche il cielo condanna;
Ei punisce, punisci tu ancor.

MONALDESCHI e GIULIA

Qui divisi, congiunti saremo
Ove tutto è sorriso d'amor!

PIERO e CORO

(Apprestarsi, fra poco, vedremo
Una scena d'immenso terror!) (II, 7).

Su quest'ultima scena della seconda parte, che è identica nei libretti musicati da Nini e da Lillo, Cammarano si è arrestato nel 1839. Già allontanatosi notevolmente dalle vicende storiche dell'effettiva Cristina, egli aveva attribuito alla sua protagonista un'abbondante dose di crudeltà e il melodramma avrebbe potuto concludersi con le ultime parole di Monaldeschi e Giulia, ovvero con il tradizionale auspicio consolatorio di un ricongiungimento delle anime dopo la morte. In tal caso, però, la sovrana avrebbe assunto una posizione meno rilevante di quella dei due amanti, inoltre il melodramma sarebbe risultato troppo breve. I due ultimi versi, affidati contemporaneamente a Piero e al coro, annunciano quindi il seguito che, in effetti, rimane nell'ambito dell'«immenso terror» provocato dalla furiosa regina.

Il personaggio centrale della terza parte è Monaldeschi, rinchiuso nella sala del palazzo di Fontainebleau. Nel corrispondente quinto atto del dramma di Dumas l'ambientazione è la stessa, ma le vicissitudini sono più complesse. Cammarano inizia la prima scena con l'interrogatorio di Piero da parte di Sentinelli. Drammaturgicamente, il conte rimane il soggetto malvagio che è apparso sin dall'inizio, mentre Piero ha di nuovo un ruolo musicalmente molto limitato (pronuncia due sole parole: «Il ver» e «Il giuro»), poi esce definitivamente di scena. Riflettendo tra sé su ciò che ha appena ascoltato, Sentinelli rivela la sua sorpresa alla scoperta che Giulia è sua nipote e Monaldeschi è il seduttore fuggiasco: un motivo in più per infierire sul rivale. Senza alcun scrupolo e sempre più simile al perverso Jago, predispone il suo piano d'intrighi e calunnie:

SENTINELLI

Ella nepote mia?... – Vero l'imene

Sia pur, che giova? dalla tomba forse
 Riede la madre?... – Che abborrir si possa
 Più ch'io l'empio abborriva ignoto m'era;
 Lo apprendo. – Ei già tradia
 La regina, svelando alti segreti.
 Reo pur di fellonia
 Lo pinsi a lei. Ma il suo maggior delitto
 Agli occhi di Cristina è l'imeneo
 Ch'io farò creder finto. In me Cristina
 Ripon cieca fidanza...
 Mentir m'è d'uopo il vero... Ella s'avanza! (III, 1).

Il recitativo iniziato nella prima scena prosegue nella seconda e nella terza, con la regina che, già tradita da Monaldeschi e Giulia/o, si lascia ingannare da Sentinelli ed ordina alle guardie che alla stessa ora in cui era previsto il suo matrimonio il marchese sia giustiziato, poiché scoperto colpevole di aver svelato segreti politici; poi commuta la pena di Giulia in esilio, con l'obbligo di partire l'indomani insieme al bambino. La «Minerva del Nord» appare, spietata e furiosa, tutt'altro che saggia e riflessiva come il suo appellativo esige. È il coro che la invoca, come in una tragedia greca:

CORO (Gettandosi a piè di Cristina.)
 Perdono... clemenza, o donna reale...
 Deh! questa rivoca condanna mortale...
 Il nembo dell'ira talvolta cessato
 Acerbi rimorsi un'alma provò!
 Lavare la macchia del sangue versato
 Un fiume di pianto talvolta non può!
 (Cristina fa un movimento per uscire; gli altri, sempre in atto supplichevole, cercano seguirla; ella d'un cenno imperioso lo vieta e parte.)
 Quel tristo silenzio di morte ragiona!
 Amor vilipeso giammai non perdona.
 La invade il furore, sul ciglio ha la benda,
 Desio di vendetta il cor le cangiò!
 Per te Monaldeschi un'ora tremenda
 In cifre di sangue il fato segnò (III, 3).

Poeticamente, questi dodici versi sono composti da doppi senari con schema delle rime AABCBC DDECEC. I versi sono parossitoni, tranne i quarti e i sesti (C) che sono ossitoni. La prima strofa è un'esortazione rivolta a Cristina («o donna reale»), la seconda ha un tono di commiserazione nei confronti di Monaldeschi («Per te Monaldeschi»). Il primo verso presenta una costruzione nominale, con il termine «perdono» posto all'inizio, seguito immediatamente da «clemenza»: tutta la terza parte verte su questi temi, caratteristici della morale cattolica e ripetutamente invocati nei libretti di Cammarano. Il secondo verso ha una costruzione con inversione: il verbo «rivoca» posto tra l'aggettivo e il sostantivo e coniugato come un imperativo-esortativo enfatizza l'urgenza di un atteggiamento più umano e pietoso da parte della tirannica sovrana. I quattro versi successivi sono linguisticamente molto ricercati poiché ricorrono a una serie di figure retoriche: «Il nembo dell'ira» è una metafora che rappresenta la reazione furiosa di Cristina come una tempesta; «Acerbi rimorsi un'alma provò» è una personificazione che attribuisce all'anima la capacità di provare sentimenti, caratteristica umana; «Lavare la macchia del sangue versato» è una metonimia che scambia l'astrattezza del crimine e del peccato con la visibile concretezza della chiazza sanguigna; «Un fiume di pianto talvolta non può» è un'iperbole che esagera l'incapacità del pianto di purificare o risolvere il dolore. Il poeta s'è prodigato nel cesellare il testo che il musicista avrebbe dovuto rendere ulteriormente persuasivo musicalmente. Nella seconda parte dell'intervento corale il tono è diverso: la regina non intende ascoltare le suppliche e s'allontana, di conseguenza l'inesorabilità della fine cruenta di Monaldeschi desta compassione. Il coro rivolge a lui pensieri

di commiserazione, espressi nuovamente con un linguaggio elaborato e retoricamente ricercato. Dapprima si susseguono tre personificazioni, come se Cristina non fosse padrona di sé e le varie passioni si imponessero sul suo animo come entità autonome: «Quel tristo silenzio di morte ragiona» coglie il rimuginare lugubre della mente, «Amor vilipeso giammai non perdona» e «La invade il furore» richiamano i due principali moventi della sovrana: l'amore tradito e l'ira furiosa; «sul ciglio ha la benda» è una metafora che sottolinea l'incapacità di seguire la luce dell'intelletto; «Desio di vendetta il cor le cangiò» è una metonimia dove l'organo cardiaco rappresenta simbolicamente i sentimenti e lo stato d'animo della persona; infine, «In cifre di sangue il fato segnò» è una metafora che riconduce al destino la tragica fine del marchese.

Il protagonista della quarta scena è proprio Monaldeschi che, rinchiuso in una stanza sorvegliata dalle guardie, è assorto in tristi pensieri. Una struggente nostalgia lo pervade, ma l'affetto per Giulia qui appare autentico (mentre nel dramma di Dumas è più opportunistico e superficiale). Le parole iniziali «L'astro de' miei destini / cinge sanguigno ciel» si riallacciano all'immagine finale del coro ed esprimono l'amarezza di un'anima esacerbata dall'inevitabilità di una morte violenta e infamante. In un breve dialogo, Sentinelli conferma l'imminenza dell'esecuzione e la presenza di un sacerdote per l'ultima confessione (il che pare storicamente vero: la cattolica Cristina era intenzionata ad uccidere il suo scudiero, pur salvando la sua anima). All'impassibilità compiaciuta del conte si contrappone l'accorato appello del marchese, che esprime il suo ultimo desiderio: rivedere il figlio (del tutto irrealistico, ma coerente con il culto degli affetti familiari che caratterizza la produzione di Cammarano). Il duetto si svolge su varie strofe strutturate con versi ottonari in rima baciata, alternata e secondo lo schema AABCBC DDEF EF GGHIHI, poi ABBC ADDC EFFC EGGC. I versi sono parossitoni, tranne C, F, I e poi di nuovo C, che sono ossitoni. Procedendo verso il finale, giungono dapprima Cristina e poi Giulia. Quest'ultima è, ancora una volta disposta al sacrificio di sé e del figlio, per amore. La sua preghiera disperata (iniziata in endecasillabi, come anche il breve soliloquio della regina) s'infervora nel duetto strutturato in ottonari con schema delle rime ABABCCDE FGFGHHIE, tutti parossitoni tranne E che è ossitono. L'amore materno alla fine commuove la regina, che concede il perdono, ma troppo tardi: Monaldeschi «viene adagiato» accanto a loro, ormai morente. Con le sue ultime parole riacquista una sua dignità: «Perdono a' miei carnefici... / Perdoni a me... l'Eterno...» (III s.u.). Nel dramma il marchese rimane un personaggio moralmente più ambiguo e traditore fino alla fine, ma Cammarano lo nobilita. Nel finale di Sacchero c'è un tentativo di riabilitazione anche di Cristina, che si pente, compiangere sé stessa e persino il coro invoca la protezione del Cielo per lei:

CORO

Ei muore!...

CRISTINA

Oh spasimo!...

Ei spento... oh mio terror!

E da chi spento... oh misero!...

Ove mi trasse amor!

Io l'amai... ma d'un Nume spietato

Maledetto fu d'ambi l'amore!-

Oh! in qual core, in qual core ha vibrato

L'empia mano il pugnol traditore!...-

Or che in odio a me stessa m'ha resa

Il più nero delitto d'amor,

Col mio sangue deterga l'offesa,

Mi punisca del Nume il furor!...

(*Sviene sulle Dame.*)

CORO

Non dannarla, o clemente Signor;

Le perdona – È delitto d'amor! (III, s.u.).

Musicalmente, la terza parte scritta da Sacchero prevede un duetto tra Cristina e Monaldeschi e una scena di vendetta per Sentinelli (quest'ultima è strutturata con aria e cabaletta con coro). Cammarano, invece, rende più rapida l'azione e rafforza il ruolo di Giulia che, pur essendo la seconda donna, nelle scene finali diventa un personaggio di spicco. Al contrario, la primadonna ha un'aria solistica nella prima parte e poi nessun'altra, se non interventi in recitativi, insieme e duetti. Nini, invece, affida alla regina sia l'aria e cabaletta di sortita nella prima parte, sia un intenso momento di disperazione in chiusura. Entrambi i libretti terminano con la morte di Monaldeschi. Il dramma, invece, prosegue con l'epilogo, che è ambientato a Roma, l'effettiva città in cui Cristina risiede negli ultimi anni di vita, ma che racconta vicende completamente inventate.

Dumas immagina che negli ultimi istanti di vita venga offerta a Christine la corona di Svezia ma lei, già agonizzante, la rifiuta. Infine, volendosi confessare per l'ultima volta, ella confida a Sentinelli la sua paura che l'assassinio del marchese la conduca alla dannazione eterna. A sua volta, anche lui ammette lo stesso timore, dopo di che lei spira. Tale epilogo, però, è talmente cupo e funereo che viene rappresentato una sola volta, poi non è più messo in scena.

A proposito dell'uccisione del marchese, l'Anonimo seicentesco afferma che «I fratelli Francesco Maria e Lodovico Santinelli furono implicati nell'assassinio del Monaldeschi»⁵⁸ e che «Un tanto assassinamento, commesso nella Galleria de' Cervi a Fontanablò, risonò sì male per tutto il mondo, che la Corte non poté far di meno di disapprovare un'azione sì inumana. [...] Così ella fu costretta d'uscire dalla Francia, che era, secondo lei, la parte dell'Europa la più bella e la più aggradevole».⁵⁹ Realtà e finzione si fondono, quindi, nei libretti e nel dramma. Quanto alla effettiva vita della regina a Roma, essa è inusuale e al di fuori delle convenzioni, seppure tollerata dal Pontefice, che intende continuare ad esaltare nella conversione della sovrana il valore simbolico della superiorità del cattolicesimo sul protestantesimo. L'Anonimo afferma che «Papa Alessandro VII [...] gli fece lui medesimo fare un'entrata in Roma che si accostava alla magnificenza de' trionfi Romani»,⁶⁰ ma ben presto sorsero innumerevoli attriti e tensioni tra il Sommo Pontefice e colei che continuava a considerarsi regina, «regina, perlomeno, di un piccolo palazzo e di un cencioso quartiere di ricercati e di indesiderati».⁶¹ La «Minerva del nord» può essere definita tale mentre vive nella lontana Scozia, ma quando scende al sud e s'inserisce in un diverso contesto sociale, rivela altri aspetti della sua complessa e contraddittoria personalità. A distanza di quasi due secoli, Cammarano e Sacchero, Nini e Lillo la rendono un'originale eroina romantica, ma le loro opere vengono rapidamente dimenticate. Tuttavia, Sacchero è

un autore ingiustamente precipitato nel silenzio [...], letterato impegnato nelle vicende teatrali del Lombardo-Veneto [...], patriota pronto a condividere quel destino di *émigré* nella capitale francese che gli consente di coltivare gli studi di botanica e, in maniera più ampia, di partecipare al fervore culturale di una città da sempre aperta ai più stimolanti apporti internazionali; e infine [...] politico ed intellettuale di provincia, deputato al Parlamento nazionale ed amministratore civico, poeta per diletto e botanico per professione, instancabile animatore della vita pubblica e dunque *civis* nel senso più nobile ed alto del termine.⁶²

Alessandro Nini e Giuseppe Lillo sono stati apprezzati dai loro contemporanei e meriterebbero

⁵⁸ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 38, n. 28.

⁵⁹ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, pp. 30-31.

⁶⁰ ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, p. 29.

⁶¹ VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, p. 351.

⁶² GIOVANNI PASQUALINO, *Giacomo Sacchero. Un librettista catanese alla Scala di Milano*, Foggia, Bastogi, 2009, pp. 7-8.

almeno di non essere del tutto ignorati. Le rispettive partiture manoscritte di *Cristina di Svezia* sono conservate presso l'Archivio Ricordi di Milano e nella Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli: la loro riscoperta potrebbe inserirsi in una valorizzazione del mondo del melodramma (dichiarato dall'UNESCO nel dicembre 2023 patrimonio immateriale dell'umanità) e in un rinnovato studio del multiforme personaggio reale, sempre estremamente interessante.

8.4 Federico Ricci, Luigi Rolla (1841): *Michelangelo, l'amore per l'arte e per la libertà*

Nel corso dell'anno 1841 Cammarano pubblica un solo nuovo libretto: *Luigi Rolla*, musicato da Federico Ricci e rappresentato per la prima volta il 20 marzo al Teatro della Pergola di Firenze. È un'opera molto interessante, anche se rapidamente dimenticata. «*Luigi Rolla*, with Moriani (to whom the score was dedicated) Stepponi [*sic*] and Ronconi was warmly received in Florence, it being considered that Ricci was very fortunate to have an artist of the calibre of the famous tenor Moriani to launch it for him. It was the last opera of the Quaresima season at the Pergola, but despite its success it was quickly forgotten, receiving only occasional revivals in the late 1840s».⁶³

Anche il compositore ha un analogo destino: raggiunge fama europea mentre è in vita, ma viene rapidamente dimenticato nel Novecento ed oggi è, purtroppo, pressoché sconosciuto. A maggior ragione, le poche notizie biografiche reperibili su di lui meritano di essere qui riportate. Egli nasce a Napoli nel 1809:

Dopo aver appreso i primi rudimenti musicali dal padre fu avviato agli studi nel conservatorio di San Sebastiano, a Napoli, ove già era allievo il fratello Luigi. Ebbe per maestri Furno, Zingarelli e Raimondi, che gli insegnarono rispettivamente armonia, contrappunto e composizione [...]. La sua prima opera teatrale la scrisse in collaborazione col fratello Luigi e portava il titolo di *Il colonnello*. In seguito, i due fratelli composero in collaborazione altre tre opere, e precisamente *Il disertore per amore* (1836), *L'amante di richiamo* (1846) e la fortunata *Crispino e la comare* (1850), che talvolta viene ripresa anche ai giorni nostri.⁶⁴

Negli anni quaranta si trasferisce a «Copenaghen, iniziando una carriera internazionale che lo porterà a Parigi, a Vienna e San Pietroburgo».⁶⁵ Nel 1853 è «nominato professore di canto presso il conservatorio di Pietroburgo, città nella quale rimase sedici anni. Al ritorno dalla Russia si recò a Parigi, ove riscosse ancora qualche buon successo con le sue opere, poi si ritirò nella sua villa di Conegliano, ove trascorse tranquillamente gli ultimi anni della sua esistenza, senza però smettere di comporre musica»,⁶⁶ e dove muore nel 1877.

Dell'opera *Luigi Rolla* non esiste alcuna registrazione. La partitura manoscritta è conservata presso la biblioteca del conservatorio di San Pietro a Majella, a Napoli. Tuttavia, nella prima metà dell'Ottocento il soggetto di questo melodramma ha un grande successo e viene variamente rielaborato sia in ambito letterario che teatrale. Black afferma:

The libretto was based on a very popular play by Lafont, *Le chef d'oeuvre inconnu*, first produced in Paris in June 1837. Later that same year Lafont's play was given in Naples at the Fiorentini theatre in an Italian version prepared by Luigi Marchionni, and was quickly established in the regular repertoire. ... It was a play which attracted several composers, and in 1841 - the same year as Ricci's opera was performed in Florence - two more versions were staged in Naples, one with libretto by Giachetti and music by Mabellini (at the San Carlo) and another by Rubino and Sarmiento (at the Fondo). The Cammarano/Ricci version was not performed in Naples.⁶⁷

⁶³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, pp. 74-75.

⁶⁴ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, pp. 128-129.

⁶⁵ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, p. 433.

⁶⁶ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p. 129.

⁶⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 75.

Indubbiamente, il dramma di Lafont è l'origine remota dell'opera, ma è molto probabile che Cammarano si sia servito anche della traduzione italiana di Luigi Marchionni, pubblicata già nel 1838. Inoltre, Black scrive che «a visiting French company gave it at the Fondo in 1839/40»⁶⁸, quindi Salvatore ha avuto la possibilità di assistere a varie rappresentazioni teatrali del dramma, prima di decidere di trarne un libretto, ritagliandosi gli abituali margini di libertà creativa.

Nella presente analisi di *Luigi Rolla*, s'intende procedere delineando dapprima le principali problematiche che caratterizzano il dramma di Lafont; successivamente esse saranno messe a confronto con quelle che emergono nella versione italiana di Marchionni; infine ci si concentrerà sul testo di Cammarano (le affinità e le differenze con quanto emerso nelle due opere precedenti, i personaggi, il linguaggio poetico, le novità musicologiche).

Complessivamente, la trama e i personaggi, il luogo e il tempo sono gli stessi nei tre testi: Luigi Rolla è un giovane scultore di talento che vive con il fratello minore Stefano (pittore). Genovesi di nascita, da un anno sono esiliati a Firenze e sopravvivono in grande povertà. Luigi realizza una statua con enorme dedizione, ma poiché in essa è riconoscibile la donna amata (Leonora, nobile e destinata dal padre al matrimonio con il marchese Appiani), si rifiuta di mostrare l'opera e di presentarla ad un concorso cittadino. A sua insaputa, Michelangelo la vede e la giudica un capolavoro, intuisce il talento dell'autore e convince il padre della ragazza ad accondiscendere all'unione tra i due giovani innamorati. Nel frattempo, però, Luigi si dispera per ciò che considera un doppio fallimento (amoroso e artistico), distrugge la statua e muore. Le principali tematiche affrontate riguardano la creazione artistica (il rapporto maestro-allievi, la percezione della bellezza, i limiti dell'arte...), ma vi si riscontrano anche problematiche sociali: la necessaria libertà d'espressione in contrasto con le tiranniche forme di governo, l'amor di patria e l'esilio, il difficile rapporto tra l'uomo di genio e il contesto civile. Uno schema sintetico può essere così strutturato:

<i>Le chef-d'œuvre inconnu</i> Drame en un acte, en prose (1830) CHARLES LAFONT	<i>Luigi Rolla da Genova ossia Il capolavoro ignoto</i> Dramma in un atto (1838) Tradotto da LUIGI MARCHIONNI	<i>Luigi Rolla</i> Melodramma tragico in tre atti (1841) SALVATORE CAMMARANO- FEDERIGO RICCI
Personaggi	Personaggi	Personaggi
MAITRE MICHEL,	MAESTRO MICHELE	MAESTRO MICHELE
ROLLA, sculpteur,	LUIGI ROLLA, scultore	LUIGI ROLLA
STEFANO, son frère,	STEFANO, suo fratello	STEFANO, suo fratello
LE MARQUIS APPIANI,	MARCHESE APPIANI	MARCHESE APPIANI
LEONOR, aimée de Rolla,	LEONORA, amante di Rolla,	ELEONORA, sua figlia,
MANOEL, TEBALDEO, ASCANIO, parens de Rolla,	EMANUELE, TEBALDO, ASCANIO, parenti di Rolla,	
UN PAGE,	Un paggio	Un familiare di Appiani
UN CRIEUR,	Un banditore	Un banditore
		ANDREA COSTA
		GINEVRA, Nutrice di Eleonora
Un envoyé du grand-duc, suite du marquis, la nourrice de Léonor, Grands et peuple de Florence,	Nutrice di Eleonora, Seguito del Marchese, Allievi di Michel- Angelo, Grandi e Popolo di Firenze	Borghigiani, Pittori, Alunni di Michelangelo, Nobili di Firenze, Congiunti di Appiani, Villani, Dame, e Villane. Popolo, Paggi,

⁶⁸ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 174.

		Domestici del Marchese, Guardie e un Inviato del Gran-Duca.
Luogo e tempo	Luogo e tempo	Luogo e tempo
A Florence, vers le milieu du seizième siècle.	Firenze, verso la metà del XVI secolo	L'Avvenimento ha luogo in Firenze nel Secolo XVI.
Struttura	Struttura	Struttura
Un acte (Dix-huit scenes).	Atto unico (Dieci scene)	Tre atti di sei scene ciascuno: <i>La statua, Il verone, Il lauro d'oro.</i>

Sebbene l'unità di tempo, di luogo e d'azione sia coerente con il fondamentale principio estetico aristotelico, l'opera costituisce un mirabile esempio della concezione romantico-risorgimentale dell'arte e, anche per questo, è interessante rilevare le diverse sfumature che caratterizzano le varie versioni. Innanzitutto, va sottolineato che nella prima metà dell'Ottocento alcuni testi letterari propongono una vicenda analoga a quella del dramma di Lafont e, col passare del tempo, *Le Chef-d'œuvre inconnu* che diventa più famoso non è quello di Lafont ma l'omonimo di Honoré de Balzac: una novella pubblicata sul giornale « L'Artiste » nell'agosto 1831, riapparsa qualche mese dopo sullo stesso giornale, lievemente ritoccata, rielaborata e inserita nelle *Études philosophiques* nel 1837 e, infine, compresa nella *Comédie humaine* del 1846. Principalmente, *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Balzac costituisce una riflessione sull'arte, condotta in modo raffinato ed avvincente. I protagonisti sono tre pittori: Frenhofer, un anziano maestro, Porbus, un pittore affermato, e Nicolas Poussin, un giovane artista. Frenhofer è ossessionato dalla creazione del suo capolavoro, ovvero un dipinto che egli considera la perfetta rappresentazione della bellezza femminile. Quando finalmente lo mostra a Porbus e Poussin, essi vi vedono solo un indecifrabile groviglio di colori e di linee. Frenhofer allora si dispera, perché pensa che il suo capolavoro sia, in realtà, un fallimento. Balzac corregge e perfeziona il suo testo, pubblicandolo in varie edizioni: «il y en a six qui parurent du vivant de Balzac»,⁶⁹ a conferma dell'importanza che l'autore, progressivamente, gli attribuisce: da «“conte fantastique” de 1831, est devenu, en 1837, digne d'être étudié comme un “catéchisme esthétique” [...] c'est l'intégration de la peinture, d'une esthétique, d'une philosophie de la peinture, au “système” balzacien».⁷⁰ Ovviamente, l'identità del titolo di due lavori letterari apparsi a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro induce a chiedersi se vi siano legami tra loro. Una risposta ben argomentata è fornita dalla studiosa Amandine Lebarbier, nel saggio intitolato *Les chefs-d'œuvre inconnus au XIXe siècle. D'Honoré de Balzac à Charles Lafont : mais quel est le plus connu des Chefs-d'œuvre inconnus ?* Con un'attenta analisi testuale e comparativa, ella sostiene che Lafont (che non cita mai il precedente balzachiano) non lo conosce affatto quando decide di scrivere il suo dramma:

J'aimerais m'intéresser à ce que l'étrange coïncidence de ce titre commun de *Chef-d'œuvre inconnu*, utilisé par Balzac en 1831 puis par Lafont en 1837, est susceptible de nous apprendre sur chacune des deux œuvres. Autrement dit, quelles circonstances ont pu conduire un dramaturge assez connu, dont les pièces sont jouées sur la scène de La Comédie-Française, à nommer sa pièce comme la nouvelle d'un auteur très connu ? L'explication la plus plausible présidant à cet étrange hasard est que *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac ait été suffisamment inconnu en 1837 pour que Charles Lafont n'ait pas connaissance de reprendre ici un titre déjà existant. [...] Dans la décennie 1830, on voit ainsi se multiplier ce type de fiction, dans lesquelles *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et celui de Lafont s'inscrivent pleinement.⁷¹

Nel suo saggio, Amandine Lebarbier sottolinea gli influssi che un autore come Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, molto in voga in Francia in quegli anni, può avere avuto su Balzac, in particolare con *Maître Martin le tonnelier et ses apprentis*, un racconto contenuto nell'edizione del 1819 di

⁶⁹ RENÉ GUISE, *Les chefs-d'œuvre inconnus. Histoire du texte*, in BALZAC, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1979, X, p. 1401.

⁷⁰ RENÉ GUISE, *Les chefs-d'œuvre inconnus. Histoire du texte*, p. 399, 412.

⁷¹ AMANDINE LEBARBIER, *Les chefs-d'œuvre inconnus au XIXe siècle. D'Honoré de Balzac à Charles Lafont : mais quel est le plus connu des Chefs-d'œuvre inconnus ?*, 2021, p. 4, <https://www.fabula.org/colloques/document6905.php>.

Fantasiestücke in Callots Manier, nel quale «on y retrouve bien l'histoire d'un chef-d'œuvre [...] mais l'intrigue tourne surtout autour des exigences d'un père qui n'entend marier sa fille fort convoitée qu'avec un tonnelier au moins aussi talentueux que lui...».⁷² Ulteriori temi presenti sono l'orgoglio professionale, la dedizione al proprio mestiere e l'importanza delle abilità artigianali. Amandine Lebarbier ricorda inoltre che la novella di Balzac «fera bientôt pleurer Cézanne et sera illustrée par Picasso». Infatti, Paul Cézanne - che è un ammiratore di Balzac e un attento lettore della *Comédie humaine* - in diverse occasioni allude al *Chef-d'œuvre inconnu* e, secondo la testimonianza di Joachim Gasquet, ha persino affermato «Frenhofer, c'est moi».⁷³ Per quanto riguarda Picasso, nel 1931 Ambroise Vollard gli propone d'illustrare quel «conte philosophique» ed egli non solo accetta entusiasta, realizzando tredici incisioni originali e sessantasette disegni incisi su legno, ma addirittura affitta uno studio al 7 di rue des Grands-Augustins a Parigi, che è lo stesso indirizzo del laboratorio dell'artista immaginario Frenhofer nel racconto (e proprio lì realizzerà il noto capolavoro *Guernica*). Seguendo questo articolato percorso interpretativo, Amandine Lebarbier passa dall'analisi del testo letterario a considerazioni sull'atto creativo in generale, così che la dimensione estetica assume un valore preminente: un tema importante anche nel dramma di Lafont, ma certamente non l'unico e nemmeno il più approfondito. Se si procede ad un'attenta lettura di quest'opera, infatti, si riscontrano espliciti riferimenti al contesto storico-sociale seicentesco, con indirette allusioni alla realtà d'inizio Ottocento ed inequivocabili prese di posizione politiche. Per esempio, nella terza scena, durante il dialogo tra Manoel e Rolla:

STEFANO

Le sénateur Andrea Costa nous avait pris en amitié; s'il n'avait pas été forcé de s'exiler de Gênes pour je ne sais quelle conspiration qu'on n'a pas prouvée, Rolla n'aurait jamais manqué d'appui ni de travail ; nous n'aurions pas quitté notre patrie.

MANOEL

Le sénateur Andrea Costa est venu chercher un asile à Florence ; c'est sa fille Léonor que le marquis va épouser [...]. Le marquis est noble comme un prince, et riche comme un cardinal... c'est un des favoris du grand-duc.

ROLLA

Dis qu'il en est le bâtard et qu'il s'en vante, et pour compléter son éloge, ajoute que Florence n'a pas encore oublié la mort prémature de sa première femme.

MANOEL

Tu l'accuserais d'un crime?

ROLLA

Il y a d'autres armes que le fer et le poison !... je l'accuse de toutes les violences auxquelles peuvent conduire un caractère plein de jalousie et la certitude de l'impunité.

MANOEL

Ceux qui sont relégués comme nous sur les degrés inférieurs de l'échelle humaine ne gagnent rien à se mêler des intérêts et des passions qui s'agitent au-dessus de leurs têtes... Florence n'est plus une république ; le grand-duc veut entourer son pouvoir, jeune encore, d'un voile de respect et de terreur... veille sur tes discours. En somme, le marquis Appiani aime et protège les arts ; je te ferai recommander à lui.

ROLLA

Ecoute : j'aimerais mieux mourir faute d'un verre d'eau que de le devoir à sa protection... Laisse-moi le soin de mes affaires... et reçois cependant mes remerciements pour tes bonnes intentions (I, 3).

Je ne suis pas Florentin, moi... je suis de Gênes... je suis citoyen d'une république libre (I, 14).

Qui, al vero storico s'affianca il verosimile: l'immaginario personaggio di Rolla assume i tratti dell'artista ribelle, dell'eroe (rinascimentale e romantico) che non si sottomette al potere tirannico, ma si batte (per quel che può, soprattutto mediante l'arte e a rischio di una vita di stenti) per una

⁷² AMANDINE LEBARBIER, *Les chefs-d'œuvre inconnus au XIXe siècle. D'Honoré de Balzac à Charles Lafont : mais quel est le plus connu des Chefs-d'œuvre inconnus ?*, p. 10.

⁷³ JOACHIM GASQUET, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris, 1926, p. 67. Per ulteriori approfondimenti, cfr. BERNARD VOUILLOUX, « Frenhofer, c'est moi » *Postérité cézannienne du récit balzacien* in *Tableaux d'auteurs*, 2004, Presses universitaires de Vincennes, pp. 72-119 e MARC FUMAROLI, « Le Chef-d'Œuvre inconnu » : *Frenhofer, démon de la peinture*, 2008, Le Monde des Livres, https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/16/frenhofer-demon-de-la-peinture_1107512_3260.html.

maggiore giustizia sociale e in nome della libertà. Questi dialoghi sono tradotti alla lettera nella versione di Marchionni, tranne due incisi che scompaiono (o perché preventivamente eliminati dal traduttore o perché cancellati dai censori): «Le marquis est noble comme un prince, et riche comme un cardinal» è reso con «Il Marchese è nobile e ricco quanto un Principe» (p. 6), in ossequio alla gerarchia cattolica; «Je ne suis pas Florentin, moi... je suis de Gênes... je suis citoyen d'une république libre» è accorciato nel più innocuo: «Io non sono Fiorentino, io. Io sono Genovese... Son cittadino di Genova!» (I, 8; p. 21), affinché il binomio «libera repubblica» non desti nei lettori/spettatori degli ideali eccessivi.

Poco più avanti nel testo, è lo stesso Michelangelo a celebrare la grandezza della patria Italia e ad esortare gli Italiani ad unirsi contro gli invasori stranieri:

MAITRE MICHEL

Ma terre natale, c'est l'Italie tout entière, et Florence n'a pas plus de droits que Rome et que Naples à réclamer mes cendres et à se glorifier de mon nom ! O Italiens, race antique, vous vous déchirez obstinément sur le sein de votre mère, et vous ne voyez pas que l'étranger seul profite de vos querelles ! Dieu, qui vous a frappés de sa malédiction, punit en vous le crime qu'il a puni dans Caïn, le fraticide ! Un jour, instruits par la dure expérience, vous formerez tous ensemble un vœu d'union et de concorde, et, comme vous parlez la même langue divine, vous vous entendrez bientôt ! Ce jour est encore loin, hélas ! et mes yeux n'en verront pas même l'aurore ; mais quand il se lèvera sur votre tête, souvenez-vous, ô Italiens régénérés, que tous, tant que nous étions, philosophes, peintres, poètes, nous avons travaillé, chacun dans notre rang, à cette grande réconciliation de famille !

LE MARQUIS

Que Dieu vous entende, et que Florence soit à la tête de ce mouvement ! Notre devoir est de préparer toutes les villes de l'Italie à la suprématie de la nôtre ; il faut seconder les patriotiques efforts du grand-duc ! (I, 9).

Tutta questa parte non compare nel dramma di Marchionni, come anche un successivo, focoso intervento di Rolla:

ROLLA

En moi l'homme passe avant l'artiste. Or, depuis que je suis à Florence, je n'entends partout que des lamentations et des anathèmes, et les pierres mêmes ont une voix contre le tyran. Oui, c'est un tyran. Il a tué la liberté florentine, à qui ses ancêtres doivent tout. Il a fait traîtreusement assassiner à Venise le noble Lorenzino, son cousin, le Brutus de votre patrie ! il a voulu empoisonner Julien, fils d'Alexandre, un enfant de douze ans ! En quatre ans de règne, il a fait tomber plus de quatre cents têtes ! Votre grand-duc ? tenez, je le hais et je le méprise, et je me couperais le poing plutôt que de travailler pour lui ! Maintenant la raison de mes refus vous est connue ; n'en cherchez pas d'autre, et allez rapporter à Côme de Médicis l'éloge que j'ai fait de lui devant son bâtard ! (I, 14).

La scelta di Lafont d'affidare a Michelangelo un ruolo da coprotagonista e di inserire nel suo dramma vari riferimenti a personaggi importanti della storia antica e rinascimentale testimonia il diverso orizzonte di riferimento rispetto a Balzac. Qui non si tratta di un racconto fantastico nello stile di Hoffmann, ma di un dramma a carattere storico, che affronta problematiche ancora scottanti negli anni in cui il testo viene pubblicato: la perdita della libertà, l'opposizione a un potere politico dispotico, la legittimità del tirannicidio, l'amor di patria contro le occupazioni straniere. Se Cesare e Bruto sono soggetti ripetutamente citati in ambito artistico e letterario nel periodo neoclassico, Lorenzino de' Medici è protagonista dell'opera teatrale di Alfred de Musset *Lorenzaccio*, scritta nel 1834, ma bloccata dalla censura (che non permette di rappresentare su un palcoscenico l'omicidio di un sovrano) e messa in scena per la prima volta nel 1896, grazie alla pervicacia di Sarah Bernhardt (che veste abiti maschili per interpretare il ruolo principale). Ambientato nella Firenze del Rinascimento, questo dramma si basa su personaggi e vicende reali e presenta Lorenzino nella sua contraddittorietà: da un lato come un eroe romantico animato dall'utopia della libertà repubblicana, dall'altro come un giovane violento, solitario e incapace di realizzare i suoi ideali.

Storicamente, egli viene ricordato soprattutto per aver assassinato suo cugino, il duca di Firenze Alessandro de' Medici, nel 1537. Dopo questo omicidio, fugge da Firenze e vive in esilio. Nel 1539 scrive l'*Apologia*: un'autodifesa a giustificazione di quel gesto estremo, inteso come un atto

necessario per liberare Firenze dalla tirannia. Infine, egli muore a Venezia nel 1548, ma la sua figura diventa oggetto di numerose opere letterarie e teatrali, che lo ritraggono come un personaggio complesso e controverso. Col trascorrere degli anni, l'*Apologia* viene considerata un fulgido esempio di eloquenza rinascimentale e uno dei più significativi manifesti del pensiero antitirannico. La stessa concitata invettiva di Rolla viene accuratamente costruita da Lafont dal punto di vista retorico-espressivo. Egli non ricorre solo a personaggi antichi dal forte valore simbolico, ma anche ad un lessico incisivo e a numerose figure retoriche: la frase “anche le pietre gridano contro i tiranni” è un’iperbole e, contemporaneamente, una personificazione; «egli ha ucciso la libertà fiorentina» è un’ulteriore personificazione; il termine «elogio» è usato in senso antifrastico: evidentemente, per il drammaturgo questi incisi storico-politici sono importanti. Nella traduzione di Marchionni essi non compaiono, probabilmente per la stessa ragione: la loro rilevanza li rende improponibili a Napoli, cioè inaccettabili per la censura.

Diversa, invece, è la valenza del personaggio di Michelangelo. La sua grandezza artistica gli permette di diventare protagonista di molte opere letterarie e teatrali ottocentesche e la sua complessa personalità viene, di volta in volta, ricostruita secondo i criteri della verosimiglianza, così che i vari autori ne enfatizzano aspetti diversi. Nel dramma di Marchionni, Michelangelo conserva caratteri simili a quelli delineati da Lafont, ma del resto «*Il capolavoro sconosciuto* di Lafont divenne modello per molti librettisti italiani [...]: Teodulo Mabellini, *Rolla*, 1840, con il libretto di Giorgio Giachetti; Salvatore Sarmiento, *Rolla*, 1841, con il libretto di Francesco Rubino; Federico Ricci, *Luigi Rolla*, 1841, con il libretto di Salvatore Cammarano; *Genio e sventura*, 1843, con la musica e il libretto di Temistocle Solera; Cipriano Pontoglio e Leopoldo Angeli, *Rolla*, 1876, balletto, coreografia di Luigi Manzotti». ⁷⁴ Un interessante studio sulla rilevanza di Michelangelo in ambito teatrale è stato condotto da Bruna Foglia, che afferma tra l’altro:

Nel corso delle mie ricerche, svoltesi in Italia, Austria, Inghilterra e Germania, ho rintracciato trentaquattro tra drammi e libretti d’opera in cui compare Michelangelo; non escludo che il numero possa crescere con altre ipotesi.

Nessuna, tra le opere prese in esame, è antecedente al 1800. È a partire dall’800, infatti, che si sviluppa il mito del Rinascimento e, di conseguenza, l’interesse per quegli artisti, primi fra tutti Michelangelo e Raffaello, che meglio si prestano a una trasposizione teatrale [...]. È nell’Ottocento che nascono i primi drammi su Michelangelo [...]. La nazione che vanta il maggior numero di drammi sul Buonarroti è senza dubbio la Germania [...]. In Francia, il Buonarroti occupa un posto di primo piano nei trattati artistici, solo tre drammi lo vedono protagonista [...]. Per quanto riguarda l’Italia, i drammi su Michelangelo sono concentrati nel periodo risorgimentale, di cui il Buonarroti appare come ideale precursore. ⁷⁵

È quindi opportuno soffermarsi sulla figura di questo geniale artista, delineando dapprima un profilo della vita di Michelangelo, da confrontare, poi, con il mito che di lui viene proposto nel periodo risorgimentale. Gli storici dell’arte Margot e Rudolf Wittkower hanno scritto:

Sia Leonardo che Michelangelo erano toscani, ed entrambi manifestarono quello spirito indagatore e quella passione del ragionamento stringente che dal tempo di Dante ci vien fatto di associare allo spirito fiorentino. Ma per tutto il resto c’era in essi poco di comune.

La demoniaca frenesia creativa di Michelangelo; la sua facoltà pressoché unica di esprimere le proprie idee con altrettanta forza nella scultura, nella pittura e nell’architettura, e ancora nella poesia; il suo fortissimo attaccamento ai pochi amici amati veramente, e l’incapacità d’essere appena formalmente cortese con la gente di cui non si curava; la sua passione per la bellezza, espressa in molte delle sue poesie, e la totale negligenza di ogni decoro nella persona e nella vita quotidiana: son tutti aspetti che lasciarono perplessi i contemporanei non meno che i posteri. Esistono pochi aggettivi che non siano stati usati, di volta in volta, per caratterizzare la sua personalità. È stato detto avaro e generoso, sovrumano e puerile, modesto e vanitoso, violento, sospettoso, geloso, misantropo, stravagante, tormentato, bizzarro, terribile; e la lista è lunga dall’essere completa. Non una delle grazie, niente della bellezza e gentilezza di cui il destino si vuole fosse prodigo con Raffaello addolciva la ruvidezza della sua natura. Michelangelo era brutto, di maniere rudi, permalosissimo e intransigente. Certo

⁷⁴ CLAUDIO GISON, *Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento*, in ENRICO CARERI e ENRICA DONISI (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato Sabauda e Italia Unita (1848-1870)*, Napoli, ClioPress, 2015, p. 275.

⁷⁵ BRUNA FOGLIA, *Michelangelo nel teatro*, Torino, Amazon, 2009, pp. 6-10.

era un uomo con cui non riusciva comodo vivere [...]. Il paterno ideale borghese di saggia frugalità e di buon senso non ebbe mai per il figlio alcuna attrattiva. Michelangelo continuò ostinatamente a fare a modo suo così nella vita privata come in quella professionale. Non soffriva di avere accanto nessun aiutante di talento e rifiutava di collaborare con chicchessia. Nessuno dei suoi aiuti divenne artista di rilievo [...]. La terribilità di Michelangelo divenne proverbiale, per indicare sia l'impetuosità tormentata del suo carattere, sia la sublimità della sua arte.⁷⁶

Oltre a questa presentazione dell'artista come un soggetto solitario e inquieto, malinconico e dominato da un temperamento saturnino, va ricordato ciò che di lui scrive Giorgio Vasari nella sua monumentale opera dedicata ai «più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani [...] ad onore di coloro che già sono morti, e beneficio di tutti gli studiosi».⁷⁷ Tra le straordinarie personalità descritte da Vasari, Michelangelo rappresenta l'eccezione, in quanto è l'unico celebrato mentre è ancora in vita. La genialità del Buonarroti induce il biografo-ammiratore ad includerlo nel suo «pantheon» e a omaggiarlo con un inizio solenne:

Il benignissimo Rettor del Cielo volse clemente gli occhi a la terra e [...] si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo a mostrare che cosa siano le difficoltà nella scienza delle linee, nella pittura, nel giudizio della scultura e nella invenzione della veramente garbata architettura. E volse oltra ciò accompagnarlo de la vera filosofia morale, con l'ornamento della dolce poesia, acciò che il mondo lo eleggesse et ammirasse per suo singularissimo specchio nella vita, nell'opere, nella santità de i costumi et in tutte l'azzioni umane, e che da noi più tosto celeste che terrena cosa si nominasse [...].

Nacque dunque in Firenze l'anno MCCCCLXXIII un figliuolo a Lodovico Simon Buonarroti, al quale pose nome al battesimo Michele Agnolo, volendo inferire costui essere cosa celeste e divina più che mortale. E nacque nobilissimo, perciocché i Simoni sono sempre stati nobili et onorevoli cittadini.⁷⁸

La natura geniale di Michelangelo è riconosciuta già dai suoi contemporanei e, dall'Alberti in poi, è spesso posta in riferimento al suo nome, come scrive poeticamente Ariosto: «quel ch'a par sculpe e colora, / Michel, più che mortale, Angel divino» (XXXIII, 2).⁷⁹

Nella precedente citazione Vasari accenna anche alla famiglia dei Buonarroti, definendoli «nobili et onorevoli cittadini»: questo è un aspetto importante e dai molteplici risvolti, che merita di essere approfondito.

I Buonarroti sono stati dei patrizi fiorentini che, sin dal XIII secolo, hanno ricoperto incarichi autorevoli nei pubblici uffici. Nella seconda metà del Quattrocento, però, si sono talmente impoveriti che il padre di Michelangelo rischia di perdere i privilegi di cittadino fiorentino. Michelangelo nasce il 6 marzo 1475 a Caprese, vicino ad Arezzo, e viene affidato a una balia di Settignano, che è un paese di scalpellini dove si estrae la pietra serena, utilizzata a Firenze nell'edilizia di pregio. La balia è figlia e moglie di scalpellini e Michelangelo, diventato adulto, giustifica la sua predilezione per la scultura sostenendo di provenire da «un paese di scalpellini»,⁸⁰ dove dalla balia ha bevuto latte «impastato con la polvere di marmo»⁸¹. Prima di lui, nessuno in famiglia ha intrapreso una carriera artistica, che richiede sforzo fisico ed è considerata un'arte «meccanica», cioè un umile mestiere manuale.⁸² Al

⁷⁶ RUDOLF E MARGOT WITTKOWER, *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 85-86.

⁷⁷ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1986, II, p. 7.

⁷⁸ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, II, p. 880.

⁷⁹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928, vol. 3, p. 6.

⁸⁰ ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari, Laterza, 2005, p. 9.

⁸¹ ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, p. 10.

⁸² Al riguardo, va ricordato che anche Alessandro Manzoni introduce nei *Promessi Sposi* un riferimento a tale concezione quando narra la storia di padre Cristoforo e il dialogo con il nobile che altezzosamente lo provoca dicendogli: «Nel mezzo, vile meccanico; o ch'io t'insegno una volta come si tratta co' gentiluomini» (cap. IV). Storicamente, sarà Galileo Galilei che, mediante i suoi studi sul moto e le leggi della dinamica, getterà le basi per quella parte della fisica che verrà definita meccanica razionale. Letterariamente, sono Parini e gli Illuministi a denunciare gli ingiusti privilegi degli aristocratici e

proposito, Giorgio Spini osserva: «Nella “vergogna” provata da messer Lodovico all’idea di avere un figlio “scalpellino”, c’è tutta l’angoscia di una famiglia ridotta sull’orlo della miseria, e magari un po’ più là dell’orlo stesso, ma aggrappata disperatamente alla propria condizione sociale e terrorizzata della prospettiva di scendere ad un livello inferiore».⁸³ Nel 1481 muore la madre di Michelangelo e lui ha soltanto sei anni. La sua educazione scolastica viene affidata all’umanista Francesco Galatea da Urbino, che gli impartisce lezioni di grammatica, ma egli manifesta fin da giovanissimo una forte inclinazione artistica, che suo padre - «uomo religioso e buono, e piuttosto d’antichi costumi»⁸⁴ - cerca ostinatamente di ostacolare. La determinazione del bambino e, in seguito, del ragazzo è tale che nel 1487 Michelangelo viene introdotto nella bottega di Domenico Ghirlandaio, artista fiorentino tra i più quotati dell’epoca, per intraprendere una carriera considerata artigianale, che quindi testimonia una retrocessione sociale della famiglia. D’altra parte, in casa servono i soldi di tale apprendistato del ragazzo dodicenne, che quindi rinuncia ad un’istruzione classica.

Fortemente interessato ai maestri della scuola fiorentina, soprattutto Giotto e Masaccio, egli compie rapidamente eccezionali progressi, tanto che Lorenzo il Magnifico gli propone di frequentare un’accademia da lui istituita: il Giardino di San Marco, poi lo accoglie in casa come figlio adottivo. Nel 1490 Michelangelo entra nel palazzo dei Medici, dove incontra Poliziano (che gli trasmette l’amore per la poesia), Marsilio Ficino e Pico della Mirandola (che lo rendono partecipe della dottrina neoplatonica). Per tutta la vita la scrittura poetica è un altro mezzo d’espressione dell’artista e la raccolta delle sue *Rime*, pubblicata postuma, è considerata una delle opere letterarie più significative del Cinquecento. Nel Novecento, Pier Paolo Pasolini confida in una lettera: «La mia ultima scoperta letteraria è Michelangelo di cui sono morbosamente entusiasta: lo pongo tra i primi quattro o cinque lirici italiani».⁸⁵

Alla morte di Lorenzo, nel 1492, Firenze attraversa un periodo di crisi politica e l’artista s’avvicina alle idee di moralizzazione di Girolamo Savonarola. Dopo alcuni viaggi e un soggiorno a Bologna, egli rientra a Firenze nel dicembre 1495, quando la città è governata da un governo repubblicano di ispirazione savonaroliana. Qui accade un aneddoto importante. Lorenzo di Pierfrancesco, bis-cugino del Magnifico ed esponente del ramo cadetto dei Medici, ha assunto un ruolo di spicco in città e commissiona a Michelangelo alcune statue, tra cui un Cupido. Forse su suggerimento dello stesso Lorenzo e probabilmente all’insaputa di Michelangelo, questo viene sotterrato e poi proposto come un reperto archeologico sul fiorentino mercato delle opere d’arte antiche a Roma. L’inganno riesce e il cardinale di San Giorgio Raffaele Riario, nipote di Sisto IV e uno dei più ricchi collezionisti del tempo, lo acquista per la cospicua somma di duecento ducati (Michelangelo ne aveva incassati soltanto trenta). Tuttavia, la notizia della truffa si sparge fino ad arrivare alle orecchie del cardinale, che pretende d’essere risarcito, ma vuole anche conoscere l’artefice tanto abile nell’emulare gli antichi. Michelangelo si trasferisce a Roma, dove riceve numerose commissioni e, tra alterne vicende, vi trascorre la maggior parte della sua vita (ragione per cui Ungaretti lo definirà «etrusco e romano»⁸⁶). Nel 1501, però, rientra a Firenze e, a testimonianza della grande reputazione raggiunta, gli viene affidato l’incarico di realizzare una colossale statua del David da collocare in uno dei contrafforti esterni posti nella zona absidale della cattedrale.

Anche se la scultura era nata per l’Opera del Duomo, la sua eccezionalità innescò un processo di identificazione e di valorizzazione simbolica molto più complesso. David che resiste a Golia era il simbolo perfetto della Firenze repubblicana, che proprio in quegli anni si vedeva messa al sicuro dall’invasione dell’orrendo Cesare Borgia grazie all’accordo stipulato con il re di Francia [...]. Con una lungimiranza mai vista prima, la Signoria

a restituire dignità alle professioni che sono indispensabili alla vita sociale ma esigono uno sforzo fisico. Manzoni condivide tale concezione e ripetutamente lo dimostra nel suo romanzo. La scelta d’incentrare un dramma ed un melodramma su degli artisti squattrinati che vengono irrisi dai nobili rientra in questo orizzonte culturale.

⁸³ GIORGIO SPINI, *Michelangelo politico*, Milano, Unicopli, 2017, p. 42.

⁸⁴ ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823, p. 3.

⁸⁵ NICO NALDINI (a cura di), PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986, p. 109.

⁸⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Interpretazione di Roma*, in MARIO DIACONO E LUCIANO REBAY (a cura di), GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d’un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 612.

decise che la statua poteva e doveva diventare il simbolo stesso della città [...] il massimo simbolo repubblicano.⁸⁷

Tale dimensione simbolica viene estesa, metonimicamente, dalla statua allo scultore, come afferma la storica Noemi Ghetti:

Il celebre David, presentato ai fiorentini il giorno di San Giovanni del 1503, divenne subito simbolo della ribellione repubblicana all'oppressione medicea.

Michelangelo aveva "resuscitato" un enorme blocco di marmo mal sbozzato, che giaceva abbandonato da anni nel cortile dell'opera del Duomo; lavorando al riparo da sguardi indiscreti, aveva rappresentato nel suo "gigante" la possibilità di opporsi alla violenza dei potenti in una sorta di riscatto.

Lo sguardo intenso e la calma delle membra, comunque pronte all'azione, colgono, in modo inusuale, il momento che precede lo scontro, come a voler fermare la violenza di Golia.

Più di vent'anni dopo, durante il sacco di Roma del 1527, Michelangelo accorse in difesa di Firenze, minacciata dalle truppe imperiali, e fu nominato soprintendente alla fortificazione delle mura. Fu allora che rappresentò nel gruppo della Vittoria di Palazzo Vecchio il definitivo trionfo di un giovane vincitore, che svetta orgoglioso su un vecchio torvo e barbuto, appena sbozzato.

Nella tormentata vicenda michelangiolesca della ribellione all'autorità, i momenti di riuscita si legano significativamente alla libertà repubblicana.⁸⁸

Un'analoga considerazione è espressa dalla storica dell'arte Marcella Marongiu, della Fondazione Casa Buonarroti: «Nei momenti drammatici ed eroici dell'ultima stagione repubblicana e antimedicea [...] il Buonarroti fu convinto protagonista». Tuttavia, nel 1530 i Medici tornano al governo di Firenze grazie all'intervento dell'imperatore Carlo V, che impone il loro ritorno al potere dopo aver assediato Firenze. Alessandro de' Medici è nominato duca di Firenze, ma viene assassinato nel 1537 da Lorenzino de' Medici. Intorno al 1538 il repubblicano Donato Giannotti chiede a Michelangelo di scolpire un busto di Bruto per il cardinale Niccolò Ridolfi e lui, che è già impegnato nel Giudizio universale della cappella Sistina, accetta (molto probabilmente perché ne condivide l'idea politica di base: celebrare il nuovo Bruto «Lorenzaccio»). Nel 1545 torna a Roma e realizza opere scultoree e pittoriche straordinarie, principalmente su commissioni papali. Negli ultimi anni di vita (1546-1564) si dedica soprattutto a progetti architettonici e urbanistici. Muore a Roma nel 1564, quasi ottantanovenne; al termine dei funerali di stato a Firenze, viene sepolto in Santa Croce. La sua tomba monumentale è disegnata da Giorgio Vasari e presenta tre donne piangenti: la pittura, la scultura e l'architettura.

Questa sommaria biografia permette di riflettere sugli elementi di verità storica che vengono ripresi nei tre testi in analisi. Lafont, che struttura per primo la vicenda, compie un'operazione che si può definire di scomposizione, in quanto scinde la poliedrica personalità dell'artista e la distribuisce su tre personaggi diversi: Mastro Michele (genio indiscusso e di grande fama), Luigi Rolla (scultore agli esordi e alle prese con tante difficoltà e responsabilità), Stefano Rolla (pittore giovanissimo, di talento e con un'indole solare che compensa quella malinconica del fratello). Tutti questi aspetti si riscontrano nella complessa figura di Michelangelo storico, così come diversi altri: Luigi scrive poesie, è premuroso nei confronti del fratello (Buonarroti invia aiuti economici ai suoi familiari per molti anni), è coerente con sé stesso e osa sfidare sia il potere politico sia i pregiudizi del suo tempo, è parco e quasi monacale nello stile di vita (alimentazione umile e leggera, abiti semplici e dimessi), è fondamentalmente dedito alla creazione artistica e rigoroso nel rispettare i principi morali. Gli autori che rielaborano il testo di Lafont nel periodo risorgimentale s'attengono a tale profilo umano:

⁸⁷ ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, pp. 82-83.

⁸⁸ NOEMI GHETTI, *Michelangelo e la furia della figura*,

https://www.academia.edu/38645961/Michelangelo_e_la_furia_della_figura_Reading_musicale.

Michelangelo non fu uomo politico ma, nel corso della sua lunga vita, fu sempre fedele alle sue idee libertarie e repubblicane. Fu uomo di corte ma mantenne una propria irrinunciabile autonomia; tutte le contraddizioni del suo vivere si risolsero nella sua dirittura morale e nell'aderenza della sua arte a questa [...]. È proprio da questo bisogno di libertà, interpretata in chiave politica, che Michelangelo trova una sua pregnante collocazione nel clima risorgimentale [...]. L'Ottocento ricreò Michelangelo Buonarroti sia sul piano del mito sia su quello della filologia ed entrambi i livelli interpretativi si potenziarono reciprocamente; la bibliografia ottocentesca su Michelangelo è qualcosa di monumentale se si pensa che nel corso del secolo XIX uscirono circa mille titoli a stampa, che rappresentano la metà dei duemiladiciassette schedati tra il 1510 e il 1926, e circa un quarto dei quasi quattromilatrecento titoli presenti nei due volumi fondamentali di bibliografia sul Buonarroti [...]. Nel XIX secolo si guardò al passato illustre, degno di essere ammirato e imitato, per sublimare un presente problematico e deludente; l'orgoglio di sentirsi italiani passò così attraverso il vanto per la produzione artistica nostrana dell'inquieto autunnale Medioevo e del fulgido Rinascimento [...]. I motivi più profondi ed autentici dell'interesse che il Risorgimento nutrì per l'età rinascimentale furono essenzialmente politici.⁸⁹

Salvatore Cammarano e Federico Ricci confermano questa tendenza e il melodramma tragico *Luigi Rolla* è un'opera oggi dimenticata, ma meritevole di essere riscoperta.

Come nei drammi di Lafont e Marchionni, Michelangelo ha un ruolo fondamentale, pur non essendo protagonista. Infatti, è lui che rimuove gli ostacoli che affliggono Rolla, dimostrando una straordinaria sensibilità umana. Narrativamente e musicalmente, però, la sua presenza è defilata, non gli è affidata nessuna aria solistica, ma interviene soltanto durante i dialoghi con altri personaggi (nei recitativi, nei concertati e nel tempo di mezzo della gran scena conclusiva). La prima difficoltà di carattere politico-sociale consiste nel fatto che Luigi si trova a Genova in esilio, vive in miseria, ma difende la sua dignità d'artista e non accetta di svolgere attività più remunerative ma in contrasto con i suoi principi: Maestro Michele intuisce il suo talento, si prodiga per lui e lo avvia ad una promettente carriera. Un ulteriore, grave impedimento esistenziale è rappresentato dalla diversa estrazione sociale dello scultore e della sua amata Eleonora: convinto dell'autenticità dell'amore reciproco tra i due giovani, Maestro Michele convince il nobile Andrea Costa ad annullare il matrimonio combinato e ad acconsentire l'unione tra chi si ama (una tematica presente in molti libretti di Cammarano). Quanto alla tessitura vocale, Michelangelo è un basso e il suo ruolo nella vicenda è innanzitutto quello dell'artista famoso ed eccentrico, che si comporta in modo generoso e comprensivo nei confronti dei giovani talenti. Il marchese Appiani lo definisce «uom grande, ma strano» (I, 4), Luigi Rolla lo chiama con ammirazione «dell'arte il Dio»; inoltre, a conferma della sua infinita dedizione all'arte, Michelangelo non esita a separarsi dal nobile Appiani per conoscere meglio la produzione di Rolla e, dopo aver vista la statua nascosta esclama: «O Rolla, / In te della scultura / Avrà l'Italia un Raffaello!» (II, 2). Con tale iperbole antonomastica, Cammarano sembra voler contraddire la tradizione che indica una rivalità personale tra i due eccellenti pittori rinascimentali Raffaello e Michelangelo.

Come già nel dramma di Lafont, l'artista appare frugale nelle abitudini: «il consueto / Nudrimento di latte / Qui prenderò» (I, 3); ma rispetto al testo francese nel libretto scompaiono le affermazioni patriottiche del Buonarroti: il che si giustifica considerando il rigore della censura, non certo per l'apoliticità del librettista. Infatti, il giovane Rolla, che si dichiara michelangiolesco, assume una decisa autonomia di giudizio, unita all'amor di patria e alla rettitudine morale: «Al trionfo io non aspiro, / Nè vendo l'opra mia [...]. Indarno / Voi minacciate: io non bevea sull'Arno / Le prime aure di vita, a lui [il Gran Duca] non deggio / Quindi obbedienza» (III, 3). Un altro elemento di differenziazione è il soggetto del concorso: il dramma francese prevede l'esecuzione di una statua di sainte Cécile; nel dramma di Marchionni è richiesta una statua di Rachele; nel libretto si tratta di una Saffo. Motivazioni precise non vengono fornite: Santa Cecilia è patrona della musica; Rachele è un personaggio biblico (seconda moglie di Giacobbe), patrona delle madri che hanno perso un figlio ed è anche una scultura marmorea (h 197 cm) di Michelangelo, databile al 1542 circa, conservata nella basilica di San Pietro in Vincoli a Roma, tra le statue della tomba di Giulio II; Saffo è la poetessa

⁸⁹ CLAUDIO GISON, *Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento*, p. 270.

greca, nonché il titolo del libretto di Cammarano musicato da Giovanni Pacini e messo in scena con successo nel 1840, pochi mesi prima di *Luigi Rolla*.

Riguardo agli altri personaggi, non emergono variazioni significative: Stefano è fratello minore di Luigi e tra loro c'è un forte legame affettivo, di reciproca sollecitudine, anche se Stefano ha un carattere solare ed è propenso agli scherzi, mentre Luigi è malinconico e solitario. Leonor/Leonora/Eleonora è amata e amante del protagonista, rispetta i canoni dell'eroina romantica e affronta con determinazione il conflitto tra i doveri di figlia e di donna innamorata. Il marchese Appiani è l'antagonista e appare piuttosto prepotente nei confronti di Stefano, suo rivale. Le tessiture vocali rispettano i ruoli tradizionali del triangolo amoroso tenore-soprano-baritono; la nutrice della primadonna è, come di consueto, un mezzosoprano, mentre il giovane Stefano è interpretato da un soprano che canta *en travesti*.

Rispetto ai due drammi, Cammarano aggiunge il personaggio di Andrea Costa, che appare in palcoscenico nelle ultime tre scene del secondo atto (supplicando sua figlia Eleonora di sposarsi con il marchese Appiani per salvare l'altro suo figlio, condannato a morte per ragioni politiche) e nel finale ultimo. Vocalmente, egli è tenore e ha una parte secondaria. La sua presenza in scena è comprensibile se si pensa al duplice ruolo che egli assume: di genitore e di esiliato. Nella maggior parte dei libretti di Cammarano si riscontrano dei matrimoni imposti; qui Andrea Costa appare in primo luogo come un perseguitato politico, che si comporta da padre tiranno per salvare la vita del figlio. Eleonora è, come molte altre eroine romantiche, la vittima sacrificale, ma lo stesso Rolla ne riconosce l'ineluttabile, avverso destino. Mediante il personaggio di Andrea Costa, il librettista accentua la critica politica e applica le nuove teorie estetiche romantiche. Infatti, mentre nei due drammi la vicenda si svolge interamente nello studio di Luigi Rolla e quindi risulta pienamente rispettato il principio di unità di luogo, nell'opera sono previsti diversi cambi di ambientazione: dall'osteria in apertura, allo studio dei due fratelli, al palazzo Appiani e all'appartamento di Eleonora. L'unità di luogo viene quindi rispettata se si considera la città di Firenze, ma risulta scomposta in contesti socialmente molto diversi, talora umili e popolari, talaltra nobili e sontuosi. D'altra parte, la sensibilità per le problematiche sociali emerge anche nell'uso dei cori, che sono formati da artisti squattrinati e popolani (nel primo atto) e dagli aristocratici congiunti d'Appiani, in abiti da cerimonia (nel secondo atto). Al riguardo, è significativa la didascalia d'apertura del libretto: «Luogo Campestre, presso Firenze, bagnato dall'Arno. Nel fondo antiche Ruine, sul davanti un'Osteria. Alcuni giovini Artisti seggono intenti a ritrarre le rovine; molti paesani d'ambo i sessi, attraversando la via, si arrestano ad osservare; qualche venditrice di latte entra nell'Osteria, e presso la porta di questa evvi un'ampia tavola, circondata da parecchi avventori che bevono» (I, 1). Si tratta di una descrizione di carattere pittorico, con una commistione di natura, arte e civiltà: le antiche rovine e i paesaggi campestri sono una costante della pittura romantica; la venditrice di latte potrebbe rientrare nella numerosa schiera di umili lavoratori che animano le poesie di Leopardi («l'artigian», «l'erbauol», «il legnaiuol», «il pastore», «il zappatore»), mentre gli avventori d'osteria che irridono i giovani pittori si possono considerare un'allusione al difficile rapporto tra gli artisti e la società (*L'albatros* di Baudelaire viene pubblicato per la prima volta nel 1857, *La bohème* di Puccini debutta nel 1896: la tematica ritorna). All'aprirsi del sipario, il coro di avventori, artisti e popolani delinea un'atmosfera allegra e giocosa:

AVVENTORI

Vino, Ostiere... vino, su –

Bevi – tocca – mesci; a te. –

Sino all'orlo... ancor di più –

Questo è un balsamo per me –

LE PAESANE

Guarda, guarda... che ti par?...

Qual magia!...

I PAESANI

Tacete là

Che gli Artisti frastornar
È imprudenza, è asinità.
ARTISTI, E PAESANI D'AMBO I SESSI
Imitare il bello, il ver –
AVVENTORI
La Bottiglia carregar
TUTTI
È il più grande de' piacer,
Che si possa immaginar (I, 1).

Nella seconda scena giunge Stefano, che s'inserisce pienamente nella generale euforia e, su richiesta degli avventori, beve e poi intona una ballata:

STEFANO
Fra le belle di tutte più bella
È la figlia che Italia nudrì!
Non han l'altre sì dolce favella
Non lo sguardo eloquente così!
È leggiadra la nobile Inglese,
Seducete la bella Francese.
I suoi vezzi ha la schietta Germana,
E la Russa, e la Turca, e l'Isana
Ma non hanno sì dolce favella,
Non lo sguardo eloquente così!
Fra le belle di tutte più bella,
È la figlia che Italia nudrì! (I, 2).

Subito dopo, «Stefano effigia sulle muraglie dell'Osteria la caricatura d'alcuno di quegli artisti; le alte risa del Coro scuotono i Pittori, i quali accorsi al muro, e gettatavi un'occhiata, si lanciano frementi contro Stefano, alzando le bacchette in atto di percuoterlo» (I, 2). La scena si conclude coralmemente nella stretta:

PITTORI
Il tuo studio beone sfrontato
Nella bettola hai dunque fissato
La mezzina è tuo fido pennello,
Tinte sono di Bacco il liquor?
Noi dovremmo fiaccarti il cervello,
A scacciarne il soverchio vapor.
STEFANO
Un artistico scherzo innocente
Non dovea scompigliarvi la mente
Per la gola mentisce chi ha detto
Che m'inebbria di Bacco il liquor.
Voi scortesì trasporta il dispetto,
Ubbriachi voi rende il furor.
CORO
La scintilla scoppiata da un gioco
Non accenda un terribile foco
La sua testa è un po' troppo vivace
Ma gentile, ma buono il suo cor.
Siete artisti, si faccia la pace
Vi degrada un sì basso clamor (I, 2).

Metricamente, la prima scena e metà della seconda sono in versi ottonari, con il coro iniziale formato da versi ossitoni a rima alternata. Quanto alla ballata intonata da Stefano, si tratta di un assolo del

catalogo costituito da tre quartine di versi decasillabi a struttura anapestica, cioè con accento principale sulla nona sillaba e accenti secondari sulla terza e sesta sillaba; lo schema delle rime è il seguente: ABAB CCDD ABAB, con B ossitoni, mentre tutti gli altri sono parossitoni; inoltre, i due versi iniziali sono identici a quelli finali. Le strofe successive fino alla fine della scena sono in decasillabi, per lo più parossitoni, ma talora ossitoni. Il concertato finale ha lo schema delle rime: AABCBC DDECEC (con assonanza tra B ed E) FFGCGC.

Nella terza scena compaiono Appiani e Maestro Michele, che s'uniscono al gruppo. Maestro Michele canta durante il recitativo, strutturato in endecasillabi e settenari; al termine della scena, Appiani intona un'aria amorosa suddivisa in un cantabile di quinari doppi a rima baciata ed alternata secondo lo schema AABBCDCD (con D ossitoni e gli altri versi parossitoni) ed una cabaletta (che si trova però nella quarta scena) composta da due quartine di ottonari con schema delle rime ABBC ADDC (con C ossitono e gli altri versi parossitoni):

APPIANI

Vederla ed arderne fu solo un punto!
Tanto io l'adoro, a tal son giunto,
Che privo d'essa più non mi lice
Un di soltanto sperar felice.
Ah! se un rivale ambisce a lei
Tema l'eccesso del mio furor...
Grandezze e vita perder vorrei,
Anzi che perdere il mio tesor (I, 3).

Nuota l'alma innamorata
Della gioja nell'ebrezza!
La crudel che mi disprezza
Tragge il fato in mio poter.
Cederà la donna ingrata,
Vivrò sempre accanto a lei...
Saran tutti i giorni miei,
Un sol giorno di piacer! (I, 4).

Durante la terza e quarta scena gli artisti e i popolani sono presenti sul palcoscenico, ma come sfondo ai dialoghi tra Appiani, Maestro Michele e Stefano. Nella quinta e sesta scena cambia l'ambientazione e, di nuovo, Cammarano è estremamente dettagliato nella descrizione della didascalia introduttiva: «Lo studio di Rolla, intorno al quale sono sparsi molti frammenti di Statue antiche e moderne: nel fondo a dritta una specie d'Alcova, a cui si ascende per tre o quattro scalini; l'interno di essa Alcova è nascosto da una grande cortina; a sinistra una porta a due battenti, d'onde scorgesi una piazza di Firenze: un uscio laterale; dall'altra parte un tavolino ingombro di disegni» (I, 5). Qui compaiono i due protagonisti: «L'uscio laterale s'apre ad un tratto; s'inoltrano Eleonora e Ginevra coperte da lungo velo: Rolla è addormentato presso il tavolino» (I, 5). La personalità di Luigi emerge immediatamente e ricalca alcuni tratti di quella di Michelangelo: interamente dedito all'arte, egli lavora anche di notte, trascura la sua salute e talora crolla vinto dal sonno (Brunelleschi «non dormiva, non mangiava, non si copriva abbastanza»⁹⁰). Eleonora vede accanto a lui un foglio e legge la poesia manoscritta:

ELEONORA

“Masaccio, più che uman genio divino,
Scrisse di te nè fasti suoi la Storia:
Ei che ispirava l'angelo d'Urbino

⁹⁰ ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, p. 64.

Morì giovin d'età, vecchio di gloria. –
Morrò giovine anch'io, ma fier destino
Annulerà di me sin la memoria!
Così povero fior d'incolte rive
Un dì vive soltanto, e ignoto vive!" (I, 5).

La lirica è dedicata al pittore quattrocentesco Masaccio, definito ispiratore di Raffaello e paragonato da Rolla a sé stesso: egli è morto giovane e famoso, lui sente approssimarsi la fine ancor prima della gloria artistica. Il primo verso ripropone l'immagine d'una genialità sovrumana già attribuita da Alberti e da Ariosto a Michelangelo. Le due quartine sono composte da endecasillabi. Subito dopo, Eleonora - «commossa, turbata» (I, 5) - nel cantabile della sua cavatina esprime il suo stato d'animo:

ELEONORA
Tutta mi scosse il tremito
D'un rio presentimento!...
Vorrei, nè posso vincere
L'arcano mio spavento!
Ah! quest'amara lagrima
Che al ciglio il cor mandò
Forse d'un fiume è nunzia
Che spargerne dovrò! (I, 5).

Le due quartine sono formate da settenari con schema di rima ABCB DEFE, con A, C e D proparossitoni, B e F parossitoni, E ossitono.

Subito dopo Luigi, in sogno, invoca Eleonora (come del resto avviene anche nei due drammi) e poi si sveglia. Il dialogo tra i due innamorati inizia con una quartina di doppi quinari (i primi due versi intonati da lui e i due successivi da lei), cui segue la cabaletta di Eleonora, composta da due quartine di settenari:

ROLLA
Se l'abbandoni, lo sveuturato
Che in te respira, morir dovrà.
ELEONORA
Il tuo Rivale, il crudo fato
No, mai rapirmi a te potrà.
Come il primier tu l'ultimo
Dè miei sospiri avrai;
Tu sei la luce, e l'aura,
La vita sei per me.
Fin che gli resta un palpito
In questo cor vivrai...
Sepolto ignudo cenere
Avvamperò per te (I, 5).

Dopo un recitativo in endecasillabi, la scena si conclude con un duetto d'amore: il cantabile è composto da due quartine di ottonari per ciascuno degli innamorati, con schema delle rime AABBCDDE FFGGHIIE (tutti i versi sono parossitoni, tranne E che è ossitono):

ROLLA
Un ostacolo fatale
Tra noi pose il tuo natale...
Ch'io sospiri alla tua mano
È stoltezza, orgoglio vano.
Seppellisci nell'oblio
La mia trista rimembranza...
Fu delirio la speranza,

L'amor nostro un sogno fù!
ELEONORA
No... la fiamma che m'accende
Non può dirsi... non s'intende
Se un reame, se l'impero
Avess'io del mondo intero,
Ah! lo giuro il serto mio
Sul tuo capo splenderebbe...
Coronata si vedrebbe
Una volta la virtù! (I, 5).

Nella sesta scena, ovvero nel tempo di mezzo del duetto, la dimensione intima s'interrompe poiché giunge un banditore a dare l'annuncio del concorso e la piazza si riempie «di popolo» (I, 6). Stefano ed Eleonora ritrovano la speranza di un successo artistico e di una possibile vita insieme e il duetto si chiude con una cabaletta cantata insieme e composta da due quartine di settenari con schema delle rime ABBC DEEC (con A e D parossitoni, B ed E parossitoni, C ossitono):

A DUE
Ah sì cadran gli ostacoli...
Vedremo il ciel placato...
Possente più del fato
Il nostro amor sarà.
Ognor fra dolci palpiti
Ognor con me vivrai...
E ovunque tu sarai,
Il cielo a me parrà! (I, 6).

L'atto secondo è inizialmente ambientato «nello studio di Rolla come nell'Atto Primo» (II, 1). La didascalia introduttiva è molto precisa: «Stefano è seduto presso un cavalletto dipingendo, tratto, tratto si alza, scostandosi in qualche passo dal suo lavoro per vederne l'effetto a qualche distanza, tutto ciò canterellando i versi che seguono» (II, 1):

STEFANO
È tuttora dell'Artista
Ad amor la gloria unita:
Una tela, un marmo acquista
Dal suo braccio e forma, e vita:
Par che il soffio animator
Abbia tolto al creator.
Ma se l'estro ardimentoso
Tace in lui, talvolta stanco,
I momenti del riposo
D'una bella ei gode al fianco,
Sommergendo ogni pensier
Nella tazza del piacer (II, 1).

La canzoncina è incentrata sulla creazione artistica ed equipara pittura e scultura; ripropone l'idea dell'ispirazione divina e dell'amor di gloria come fondamentali forze propulsive degli artisti; si conclude con un'esaltazione del piacere che riecheggia l'inizio dell'opera e s'addice al carattere solare di Stefano (non di Michelangelo e Luigi). I versi sono ottonari, con rime ABABCC DEDEFF (C ed F sono ossitoni, gli altri parossitoni).

Nella seconda scena sopraggiungono Maestro Michele ed Appiani, che dialogano con il giovane pittore. I versi sono quasi sempre endecasillabi, tranne alcuni settenari. Appiani è insofferente e subito se ne va, al contrario di Maestro Michele che è molto curioso, gentile e premuroso nei confronti dei due fratelli. Quando Luigi ritorna, saluta lo sconosciuto e s'accorge immediatamente che la sua Saffo

è stata perfezionata con tre colpi di scalpello; ne deduce che quegli era l'incomparabile Michelangelo e, nel cantabile del duetto, si rallegra insieme al fratello:

A DUE

D'istanti sì lieti mercè Dio pietoso;
Ah! tu degli afflitti sei padre amoroso.
Ne' lumi che solo – fè piangere il duolo
Un pianto di gioja facesti spuntar.
E il serto di spine – che cinse il mio/quel crine
In serto d'allori ti piacque cangiar (II, 3).

Al pensiero di offendere Eleonora, esponendo la statua che ha le sue sembianze, Luigi si abbatte e invoca la morte. Stefano, allora, lo consola. Già nei drammi di Lafont e Marchionni i due fratelli Rolla sono reciprocamente affezionati; Cammarano accentua il loro legame, coerentemente con l'etica degli affetti familiari che emerge in molti suoi libretti:

ROLLA

Sulla terra un cor soltanto
Confortava le mie pene,
E quel cor, quel sol mio bene
Mi tradiva, altrui si dié!
S'io non moro, eterno pianto
A me serba orrenda sorte...
Ah! la vita, e non la morte
Paventar tu dei per me!

STEFANO

Chi mi spinse, sciagurato,
A parlar funesti accenti!...
Se pietà di te non senti,
Abbi almen pietà di me.
Orfanello sventurato
In te vissi in te sperai...
Oh Luigi, se morrai
Il fratel morrà con te (II, 3).

Poeticamente, si tratta dapprima di sei versi di doppi senari a rima AAB CDC (con C ossitono e gli altri parossitoni). Successivamente, si tratta di quattro quartine di ottonari a rima ABBC ADDC, EFFC EGGC (con D paronomasia, C ossitono, tutti gli altri parossitoni).

Le altre tre scene del secondo atto sono ambientate nel Palazzo Appiani. La quarta e quinta scena sono in recitativo, con prevalenza di endecasillabi e alcuni settenari. Nella sesta scena ha inizio il finale secondo, con un coro nuziale simile a quello già inserito da Cammarano in precedenti libretti (*La sposa*, *Maria de Rudenz*, *La fidanzata corsa*):

CORO

O giovinetta sposa
Soave sei, gentile:
Gentil come la rosa
D'un bel mattin di aprile,
Soave come brezza
Che dal giardin spirò.
Parte di sua bellezza
Il Cielo a te donò! (II, 8).

L'atmosfera festosa si smorza nel successivo dialogo tra Appiani ed Eleonora (tempo di attacco), strutturato in settenari e carico di tensione poiché la sofferenza sul volto di lei stride con le aspettative

di lui e con l'euforia circostante. Nel concertato, Appiani esprime il suo furore geloso, Eleonora il dissidio interiore tra senso del dovere e passione, Rolla il doloroso sconforto. Ognuno di loro canta due quartine di ottonari con schema delle rime ABABCCDE FGFGHHDE ILILMMNE (con E ossitono e gli altri parossitoni):

APPIANI

(Oh cimento!... oh mio rossore!...

Fui deluso, fui tradito!

Quel silenzio accusatore

Quel sembiante impallidito,

Il suo grido, il suo spavento

Prove son del tradimento...

Ma più certa d'ogni prova,

È il tremendo mio furor)

ELEONORA

(Mi percosse orrenda mano!

Scende un vel sugli occhi miei...

Per la vita del germano

La mia vita io spenderei,

Ma veder con fermo ciglio

Non m'è dato il mio periglio

Ciel non chiedermi una prova

Cui non basta umano cor)

ROLLA

(Per vederla ad altri accanto!...

Dunque in vita il Ciel mi serba?...

Il mio cor non regge a tanto!...

La mia pena è troppo acerba!...

Tu lo sai potente Iddio

Che la morte io sol desio...

Ma perchè, perchè destini

Cento morti a questo cor!) (II, 6).

Dopo un breve tempo di mezzo, l'atto termina con la stretta conclusiva, composta da due quartine di ottonari per ciascun personaggio principale (Rolla, Appiani ed Eleonora) ed interventi più brevi (ma sempre in ottonari) di Costa, Ginevra ed il coro. Lo schema delle rime è ABABCCDE FGFGHHDE, con E ossitono e gli altri parossitoni.

ROLLA

Sogno vano e mentitore,

È la pompa che ti cinge,

Ma sorride a questo core

Una speme che non finge...

Dono assai maggior d'un regno

Diede il cielo a me l'ingegno...

Quale io son d'innanzi a Dio,

Tu sei polve innanzi a me.

APPIANI

Non so ben se più follia

O perfidia in te s'annida;

Ma ben sò che l'ira mia

Non indarno si disfida!

Ella segue i passi tuoi,

Evitarla tu non puoi...

La terribil mia vendetta

Non fia sogno almen per te!

ELEONORA

Oh! qual demone ti spinge
Sconsigliato, ah! cedi, ah parti...
Nell'abisso che ti cinge
Deh! tu stesso non scagliarti.
Del furor la negra benda (Ad Appiani.)
Sul tuo ciglio non discenda...
Ei delira... egli è infelice,
Ma colpevole non è.
COSTA e GINEVRA
Sciagurato va', t'affretta,
Se la vita è cara a te!
CORO
La terribil sua vendetta
Non fia sogno almen per te! (II, 6).

Il terzo atto è ambientato dapprima nell'appartamento di Eleonora (prima e seconda scena), poi nello studio di Rolla (le restanti scene). Nella prima scena Stefano si precipita da Eleonora in cerca d'aiuto perché suo fratello delira. Come già nelle protagoniste di *Lucia di Lammermoor*, *Ines de Castro* e *Saffo*, la rinuncia all'amore comporta uno stato delirante, per cui il dolore s'esprime talora con urla furibonde talaltra con un silenzio attonito: «In cupa doglia immerso / Or tace lungamente, or d'insensate / Grida egli assorda il ciel» (III, 2). Eleonora legge il biglietto scritto da Luigi per Andrea Costa, nel quale egli promette di andarsene via per sempre. Scossa ed angosciata, ella esprime il suo dolore nel cantabile dell'aria:

ELEONORA

Ah! mi sento il cor trafitto
Ritentar da cruda mano!...
Sconsolato, derelitto
Ei morrà da me lontano!...
Qual m'attende acerba sorte!...
Una volta ei sol morrà
Della vita orrenda morte
Ogn'istante a me sarà! (III, 2).

Nel successivo tempo di mezzo Eleonora e Stefano s'interrogano sulle decisioni da prendere e, infine, decidono di correre da Michelangelo per chiedergli aiuto. La scena si conclude con la cabaletta di Eleonora (sei versi di senari doppi) e l'esultanza fiduciosa di Stefano (che ripete gli ultimi due versi di lei):

ELEONORA

Insieme si pianga, insieme si preghi!...
Non fia che pietade quel grande ci nieghi,
Del fato nemico lo sdegno disarmi
Il duolo fraterno, il pianto d'amor...
O Rolla vivrai... vivrai per amarmi...
A liete speranze rinasce il mio cor!

STEFANO

Fratello vivrai, vivrai per amarmi...
A liete speranze rinasce il mio cor (III, 2).

Infine, si assiste alla gran scena di Rolla.⁹¹ Appiani si reca nello studio dello scultore per prelevare la statua che, in base al giudizio di Michelangelo, sarà vincitrice del concorso. Il recitativo si trasforma rapidamente in uno scontro verbale tra i due rivali e confluisce poi in una cabaletta di due quartine di ottonari per ciascuno di loro:

ROLLA

Tu, perverso, tu non io
Dell'eccesso reo ti festi!...
Tutto, ah! tutto il viver mio
In quel marmo distruggesti.
La mia gloria è già perduta!
Come stilla in mar caduta!
Una pietra senza nome
La mia polve coprirà.

APPIANI

Ha lo spirito dell'inferno
La sua rabbia in te trasfusa...
(Del rimorso il grido interno
Mi rimprovera, m'accusa!...
Ei già manca, già le impronte
Della morte ha sulla fronte!...
Mi si drizzano le chiome!...
Per le vene un gel mi stà!) (III, 3).

Lo schema delle rime è ABAB CCDE e FGFG HHDE (con E ossitono e gli altri parossitoni). Dopo questo duetto, «Rolla cade tramortito. Appiani parte nel massimo disordine» (III, 3), poi Luigi riprende i sensi, invoca Eleonora e fatica a ricordare ciò che è successo. Raggiunto dal fratello (III, 4), continua a delirare e gli mostra i frantumi della statua da lui stesso distrutta poco prima. Infine, il cantabile di Rolla rivela l'alternarsi di stati d'animo contrastanti nel giovane (dal turbamento al senso di colpa, dall'ira alla tenerezza):

ROLLA

Piangi, sì piangi o Stefano...
Dolce conforto è il pianto!
Fero destin le lagrime
Ha tolto a me soltanto!...
Vanne... mi lascia... fuggimi...
Un maledetto io sono!...
Denno abborrirmi gli uomini,
Negarmi il ciel perdono...
D'onta e squallor coperto
Morir qui vò deserto...
Ah! no, fratel... m'abbraccia...
Ti stringi a questo sen
Spirar fra le tue braccia
Mi sia concesso almen! (III, 4).

Nelle ultime due scene tutti i personaggi si raccolgono intorno a Luigi. Maestro Michele lo rassicura del duplice successo - amoroso ed artistico -, ma è troppo tardi: Rolla muore fra le braccia di Stefano e di Eleonora, appena prima che Michelangelo l'incoroni con il lauro d'oro. Queste ultime due scene sono scritte interamente in versi ottonari, con numerose sineresi e sinalefi, talora con un unico verso

⁹¹ Sull'importanza della gran scena nel melodramma d'inizio Ottocento, cfr. ANDREA MALNATI, *La gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017 e la relativa recensione di GLORIA STAFFIERI in «Studi belliniani», VI, 2020.

distribuito tra due o tre personaggi. Nella cabaletta conclusiva, Rolla ritrova un ultimo lampo di vitalità e poi crolla:

ROLLA

Or che deggio abbandonarla

Or la vita mi sorride!...

Il sepolcro ci divide

Or che il padre a me la dà!...

Un accento ancor mi parla...

(Ad Eleonora che, vinta dal pianto, non può articular parola.)

T'amo, io t'amo... ah! dimmi, o cara...

E una morte tanto amara...

Gioja... e riso... a me parrà!... (III, 5)

INVIATO (Accennando un lauro d'oro.)

A te Rolla.

ROLLA

Il... Serto?...

GLI ALTRI

Ei muore!...

MICHELE (Abbassando la mano che tiene il serto, ed in tuono di profondo cordoglio.)

La sua tomba fregerà! (III, s.u.).

La pateticità di questo finale ultimo offre un'immagine di Michelangelo verosimile ma immaginaria. Pur risultando meno irruente del patriota libertario delineato da Lafont, egli appare artista e cittadino, partecipe delle iniziative pubbliche e sensibile alle vicende umane: un personaggio significativo del teatro risorgimentale. Nell'interessante saggio *Michelangelo politico*, Giorgio Spini scrive: «Chi sia vissuto, come tanti della nostra infelice generazione, sotto regimi tirannici ed abbia provato l'amara umiliazione di tutti gli infingimenti necessari a sopravvivervi, non potrà certamente meravigliarsi di certi timori e certi espedienti - diciamo così - di mimetizzazione». ⁹² Questa considerazione di carattere fondamentalmente autobiografico risulta illuminante non solo in riferimento a Michelangelo, ma anche rispetto a Cammarano, che ha avuto l'audacia di creare un melodramma a partire dal combattivo dramma di Lafont e che, per poter dribblare la censura, ha limato meticolosamente il linguaggio poetico e politico del suo libretto.

8.5 Achille Peri, *Esther d'Engaddi* (1843): la fede e la virtù contro i soprusi dei potenti

Il compositore Achille Peri collabora con Salvatore Cammarano in un'unica occasione: per il dramma tragico *Esther d'Engaddi*, che debutta al Teatro Ducale di Parma nel febbraio 1843. Egli è considerato un operista minore, ma rappresentò opere nei principali teatri italiani, «godette dell'amicizia dei più grandi musicisti dell'epoca, fu socio onorario dell'Accademia di Parma», ⁹³ ed «ebbe un'altissima valenza culturale» ⁹⁴ per la sua città: Reggio Emilia. «Per il suo rapporto con molti intellettuali, librettisti e musicisti dell'epoca (nonché per la sua frequentazione, forse breve ma assai significativa, con i più alti circuiti musicali e commerciali), Peri è da ascrivere con certezza a quel foltissimo 'sottobosco' musicale senza il quale i cosiddetti 'grandi' compositori non avrebbero potuto

⁹² GIORGIO SPINI, *Michelangelo politico*, p. 25.

⁹³ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p.114.

⁹⁴ PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880) conservato presso la Biblioteca Panizzi*, p. 85, https://www.academia.edu/12178999/Quei_pi%C3%B9_modesti_applausi_del_teatro_lepistolario_inedito_del_compositore_Achille_Peri_1812_1880_conservato_presso_la_Biblioteca_Panizzi.

emergere».⁹⁵ Su di lui non esistono monografie né una significativa bibliografia. Si ritiene quindi utile delinearne il profilo artistico, prima di analizzare il libretto dell'opera.

Achille Peri nasce a Reggio Emilia il 20 dicembre 1812 «in una famiglia di avvocati e notai da generazioni»⁹⁶. Inizia gli studi musicali in questa città e nel 1834 si trasferisce in Francia, prima a Marsiglia e poi a Parigi, dove perfeziona la sua formazione con Michele Carafa. Nella capitale francese conosce Gaetano Donizetti che «lo spronerà a lanciarsi nella carriera operistica».⁹⁷ Nel 1838 debutta a Marsiglia con l'opera semiseria *Una visita a Bedlam, ovvero I finti pazzi*. Il discreto successo l'induce a tornare nella città natale, dove viene nominato «maestro di Cappella nella cattedrale di Reggio nel 1842, nonché insegnante di canto e pianoforte presso varie accademie private»⁹⁸. Nel 1843 mette in scena due opere: *Ester d'Engaddi* al Teatro Ducale di Parma e *Dirce* al Teatro Comunale di Reggio Emilia. Nel 1847 il suo nuovo dramma lirico *Tancreda* ottiene un grande successo al Teatro Carlo Felice di Genova, cui seguono *Orfano e diavolo* (melodramma comico-fantastico rappresentato nel 1855) e *I fidanzati* nel 1856. Tra il 1860 e il 1862 il Teatro alla Scala presenta quattro sue opere: *Vittor Pisani*, *Giuditta*, *L'espiazione* e *Rienzi*, ma queste ultime due ottengono scarsi consensi ed egli, amareggiato, si ritira a Reggio Emilia, dove compone musica sacra e da camera, inni e canzoni. Inoltre diventa istruttore di canto nella scuola musicale municipale, direttore della banda cittadina e della Società filarmonica. «Aderì moralmente ai moti del '48, scrisse una marcia per Garibaldi e un inno a Vittorio Emanuele II».⁹⁹ Muore a Reggio Emilia il 28 marzo 1880.

Nel secolo successivo i suoi melodrammi non vengono riproposti e, a tutt'oggi, non ne esistono registrazioni. Per lo più si tratta di soggetti d'argomento storico, in qualche caso di derivazione biblica, nei quali gli affetti privati si intrecciano con gli eventi politici, spesso basati sulla contrapposizione fra assediati e assediati (*Tancreda*, *Pisani*, *Giuditta*). Il manoscritto autografo della partitura di *Ester d'Engaddi* è conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano. Black afferma: «Cammarano's libretto is not lacking in poetry, and in the hands of a major composer might have fared better. As it was, it was revived only very rarely, and soon dropped out of sight».¹⁰⁰ Nel 1848 «Pacini turned to the same subject, but with a much inferior libretto by Guidi».¹⁰¹ L'*Ester d'Engaddi* di Pacini va in scena al Teatro Regio di Torino nel febbraio 1848. Nell'*Avvertimento* iniziale Francesco Guidi dichiara: «Dalla nota *Ester d'Engaddi* di Silvio Pellico è tolto il presente soggetto; ma in qualche parte vedrassi modificato».¹⁰² In realtà, la somiglianza con il precedente libretto di Cammarano è evidente e, pur non ammettendolo, Guidi ne «ha pienamente approfittato».¹⁰³ I personaggi sono gli stessi, ma Ruben, Jefte e Rebecca si chiamano rispettivamente Jefte, Sommo sacerdote e Sara. Spesso i versi s'assomigliano e pressoché identica è la struttura: «entrambi i libretti sono in tre atti; hanno nove scene per il primo atto, cinque scene per il secondo ma, per il terzo

⁹⁵ PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880)* conservato presso la Biblioteca Panizzi, p. 84.

⁹⁶ PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880)* conservato presso la Biblioteca Panizzi, p. 80.

⁹⁷ PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880)* conservato presso la Biblioteca Panizzi, p. 80.

⁹⁸ PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880)* conservato presso la Biblioteca Panizzi, p. 80.

⁹⁹ PAOLA MESCHINI e LUCIANA BONILAURI, *Fiori del Parnaso. Ritratti di artisti della scena reggiana*, Reggio Emilia, Grafitalia, 2010, p. 48.

¹⁰⁰ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 83.

¹⁰¹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 83.

¹⁰² GIOVANNI PACINI, *Ester d'Engaddi*, Torino, Favale, 1847, p. 3.

¹⁰³ GABRIELLA MINARINI, «*Ester d'Engaddi*» *dramma tragico*, III parte, in «Tecla XXI»

<https://teclarivistaonline.blogspot.com/2024/07/ester-dengaddi-dramma-tragico-di.html>. La prima parte è stata pubblicata il 21 giugno 2024 e la seconda parte il 2 luglio 2024.

Cammarano ne ha scritte nove e Guidi sei. La «strettezza» in Guidi si è commutata in ‘pochezza’ di mezzi espressivo-comunicativi e posizioni drammaturgiche deboli». ¹⁰⁴ Il giudizio di Black, quindi, risulta appropriato e condivisibile: il libretto di Cammarano è poeticamente apprezzabile e drammaturgicamente abbastanza efficace. La tematica religiosa, più volte apparsa nei suoi precedenti lavori, appare fondamentale ed è molto forte la critica ad un sistema di potere teocratico ed assoluto. Il testo di riferimento è l’omonima tragedia di Silvio Pellico, concepita in carcere, scritta nel 1821 (durante il processo) e pubblicata nel 1831, dopo il ritorno in libertà. Come di consueto, però, il librettista si ritaglia propri margini di libertà rispetto al testo originario.

I principali interrogativi che sorgono approcciandosi a *Ester d’Engaddi* sono questi: innanzitutto, perché questo titolo e chi è tale personaggio? Inoltre, visto che il soggetto ha carattere religioso, quanto si distanzia dalla Bibbia? E ancora: la vicenda ha un preciso sfondo storico, ma vi prevale il vero o il verosimile? Letterariamente, si riscontrano i canoni romantici o i principi classici? Infine, in che misura può dirsi patriottica e risorgimentale? Per comprendere le varie problematiche, si procederà analizzando dapprima la tragedia di Pellico e successivamente ci si concentrerà sul libretto. In primo luogo, il titolo. Sebbene sembri alludere a un personaggio biblico, costituisce un’originale sintesi creativa. Infatti, nell’Antico Testamento è presente il *Libro di Ester*, ma la vicenda che racconta è alquanto diversa; inoltre vi compare la località di Engaddi, ma con caratteristiche solo in minima parte simili. Il *Libro di Ester* racconta la storia di una ragazza ebrea, bellissima, virtuosa e coraggiosa, orfana ma educata dallo zio Mardocheo, che diventa moglie del re persiano Assuero (V secolo a.C.) e salva il popolo ebraico dai complotti di Aman, un perfido consigliere del re che, adoperando abusivamente il sigillo reale, emana un editto con il quale ordina lo sterminio di tutti i Giudei presenti nel regno. Sebbene l’attendibilità storica del *Libro di Ester* sia stata messa in discussione da diversi studiosi, esso ha rappresentato una fonte d’ispirazione per numerosi letterati e artisti. Dante accenna alla vicenda nel *Purgatorio*: ¹⁰⁵

Poi piovve dentro a l’alta fantasia
un crucifisso, dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria;
intorno ad esso era il grande Assüero,
Estèr sua sposa e ’l giusto Mardocheo,
che fu al dire e al far così intero (*Pur.*, XVII, 25-30).

La librettologa Emilia Pantini ha scritto: «Nella Bibbia, nel libro a lei dedicato, quella di Ester è una storia di coraggio e d’ingegno, di buoni e di cattivi che ben si presta alla teatralità e a essere posta in musica». ¹⁰⁶ Analogamente, la studiosa Maria Carla Papini ha affermato:

Il libro di Ester è, tra quelli biblici, forse uno dei più significativi e citati all’interno del culto religioso ebraico che legge in esso l’origine della cerimonia e della festa del Purim, ma è anche probabilmente uno di quelli da cui più la pittura [...] ha derivato i suoi soggetti, come anche il teatro [...] e finalmente il cinema [...]. Ma è sicuramente l’ambito musicale quello in cui, soprattutto a partire dalla seconda metà del Seicento, la figura di

¹⁰⁴ GABRIELLA MINARINI, «*Ester d’Engaddi*» *dramma tragico*, III parte in «Tecla XXI» <https://teclarivistaonline.blogspot.com/2024/07/ester-dengaddi-dramma-tragico-di.html>. La prima parte è stata pubblicata il 21 giugno 2024 e la seconda parte il 2 luglio 2024.

¹⁰⁵ *Purg.*, V, 130-136.

¹⁰⁶ EMILIA PANTINI, *Un oratorio del seminario romano: l’«Ester» di Giulio Cesare Cordara*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *Cithāra et Spiritus Mālus. La Bible et l’Opéra*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, p. 255.

Ester e con lei i personaggi che appaiono nel testo biblico [...] divengono protagonisti di drammi e dialoghi sacri e, soprattutto, di oratori per musica.¹⁰⁷

Pellico, tuttavia, procede in modo insolito e ambivalente. Innanzitutto, cambia l'epoca storica, passando dal V sec a.C. al II sec. d.C. Inoltre, associa al nome «Ester» il patronimico «d'Engaddi», individuando, quindi, un altro personaggio, che però conserva affinità importanti: l'origine ebraica, la giovinezza, l'avvenenza, la virtù e l'esemplare integrità morale in una situazione di persecuzione. Per quanto riguarda Engaddi, geograficamente si tratta di un'oasi situata sulla sponda occidentale del mar Morto, in Israele, dichiarata parco nazionale nel 1972 per tutelarne il ricco ecosistema. Le sorgenti termali e l'abbondanza di acque hanno reso fertile il terreno, caratterizzato da boschetti di tamerici, di acacie e d'arbusti, tra i quali si sono formate diverse grotte e spuntano delle sorgenti spontanee. Tuttora vi si ammira la cascata di Davide, alta diverse decine di metri. Nell'*Antico Testamento* tale località è più volte citata. Nel *Cantico dei Cantici* lo Sposo è paragonato a «un grappolo di cipro nelle vigne di Engaddi» (1, 14); nel *libro dei Re* (*Samuele*, XXIV, 2, segg.) è scritto che Davide cerca asilo ad Engaddi per salvarsi da Saul, che ripetutamente ha cercato d'ucciderlo; nella *Genesi* (XIV, 7) e nelle *Seconde Cronache* (XX, 2) ci sono altri riferimenti al luogo, che però viene denominato con l'antico nome di Asason-Tamar. Infine, storicamente, l'amena località diventa importante nel corso della seconda guerra giudaica, poiché vi trovano rifugio gli insorti. Va ricordato che le tre guerre giudaiche iniziano sotto il regno di Nerone e si concludono sotto il regno di Adriano: la prima tra il 66 e il 70, la seconda dal 115 al 117 e la terza dal 132 al 135. I Romani intervengono militarmente per placare la popolazione giudaica in rivolta e, nel corso della seconda guerra (svoltasi sotto il regno di Vespasiano), distruggono il Secondo Tempio di Gerusalemme.

Sia nella tragedia che nel libretto, si accenna a questi luoghi ed eventi, ma in modo verosimile e funzionale al contesto letterario-teatrale. Gli autori, infatti, specificano che la vicenda è ambientata tra i «monti quasi inaccessibili d'Engaddi ove è ricoverata una Popolazione d'Ebrei [...], il secolo è il secondo dell'Era Cristiana, e circa 50 anni dopo la distruzione di Gerusalemme». Vale a dire che la natura lussureggiante dell'oasi scompare, sostituita da un territorio aspro e selvaggio, romanticamente sublime; sebbene nella realtà siano i Romani i vincitori, in *Ester d'Engaddi* viene celebrato un trionfo degli Ebrei contro di loro e, del resto, l'intera vicenda è narrata dal punto di vista della comunità giudaica, divisa tra i seguaci dell'antico culto religioso e coloro che si sono convertiti ai nuovi insegnamenti cristiani e, di conseguenza, vengono perseguitati. Sebbene il *Libro di Ester* non sia mai citato, i riferimenti alla Bibbia sono esplicitati da Pellico sin dall'esergo, che è una citazione dal *Libro dei numeri*: «Ita est lex zelotypiæ: Si declinaverit mulier a viro suo, et si polluta fuerit, maritusque zelotypiæ spiritu concitatus, adduxerit eam in conspectu Domini, et fecerit ei sacerdos juxta omnia quæ scripta sunt, etc. (*Lib. numerorum*, Cap. V)». Ed è proprio secondo questa legge sulla gelosia che viene giudicata ed uccisa Ester d'Engaddi, donna virtuosa ed innocente. Ne conseguono alcune considerazioni:

- Ester d'Engaddi non corrisponde alla protagonista del *Libro di Ester*, ma ne conserva diversi tratti importanti;
- La Bibbia costituisce per Pellico una fonte d'ispirazione, ma i vari spunti vengono da lui rielaborati creativamente e criticamente;
- I riferimenti alla realtà storico-geografica sono per lo più verosimili, ma non fedeli alla verità.

¹⁰⁷ MARIA CARLA PAPINI, *Da Ester a Maria: itinerario di un personaggio biblico. Il libro di Ester e le sue versioni in ambito drammaturgico e musicale*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *Cithāra et Spiritus Mālus. La Bible et l'Opéra*, p. 239.

Le particolari circostanze in cui la tragedia viene concepita (in carcere, poco dopo l'arresto) sono significative per capirne le tematiche e le scelte stilistiche. «Il manoscritto presenta [...] l'indicazione di mano certa dello stesso autore *Venezia il giugno 1821* [...]. Questa tragedia venne custodita dai familiari del Pellico [...] detenuto allo Spielberg e venne pubblicata nel 1830 dopo la sua liberazione».¹⁰⁸ I dieci anni di carcere rappresentano uno spartiacque nell'esistenza di Pellico che, nel 1820, ha già raggiunto una discreta fama come tragediografo, come patriota e, soprattutto, come autore di *Francesca da Rimini*: la sua opera più famosa, che viene rappresentata per la prima volta a Milano nel 1815 ed ottiene un immediato successo, anche perché dà voce alle aspirazioni risorgimentali.

Dopo essere stato catturato e condotto in prigione, Pellico recupera antichi stimoli, rielaborandoli creativamente. Nella sua monografia Angelo Romanò scrive: «Tra la bibbia della madre e la mitologia del padre, fin da principio la cultura fu per il Pellico soprattutto uno stimolo dell'immaginazione».¹⁰⁹ Se quest'affermazione è vera in riferimento agli anni della gioventù, quando l'esile e malaticcio bambino/adolescente trascorre lunghi periodi a letto o in casa, senza contatti sociali, essa diventa ancora più importante in seguito, nel decennio di creatività artistica tra il 1810 e il 1820 e poi nei successivi dieci anni di carcere, quando persino i libri vengono vietati ai prigionieri:

Tutto il 1824, tutto il 25, tutto il 26, tutto il 27, in che si passarono per noi? Ci fu tolto quell'uso de' nostri libri che per interim ci era stato concesso dal governatore. Il carcere divenne una vera tomba, nella quale neppure la tranquillità della tomba c'era lasciata. [...] Gli anni precedenti m'erano sembrati sì infelici, ed ora io pensava ad essi con desiderio, come ad un tempo di care dolcezze. Dov'erano le ore ch'io m'ingolfavo nello studio della Bibbia, o d'Omero? A forza di leggere Omero nel testo, quella poca cognizione di greco ch'io aveva, si era aumentata, ed erami appassionato per quella lingua. Quanto incresceami di non poterne continuare lo studio! Dante, Petrarca, Shakespeare, Byron, Walter Scott, Schiller, Goethe, ec. quanti amici m'erano involati! Fra siffatti io annoverava pure alcuni libri di cristiana sapienza, come il Bourdaloue, il Pascal, l'Imitazione di Gesù Cristo, la Filotea ec., libri che [...] scoprono una filosofia alta, e vigorosamente nutritiva pel cuore e per l'intelletto.¹¹⁰

Filosoficamente e letterariamente, l'immaginazione è una facoltà umana molto valorizzata in periodo romantico e Pellico aderisce a tale concezione. In una lettera scritta al fratello Luigi nel 1815 afferma: «Ho nondimeno fantasticato nel mondo ideale, il solo che possiamo creare e modificare senza che la fortuna ci ficchi il naso; ho riscontrato le mie opinioni sulla drammatica: 1° ch'essa debba servire a celebrare gli eroi della patria; 2° ch'essa debba essere sciolta da ogni vincolo che le impedisca di ritrarre la natura».¹¹¹ In un'altra lettera chiarisce: «La fantasia è una facoltà dataci dalla natura, come la volontà, la riflessione, ecc. [...] La fantasia e l'amore generarono le religioni, i premi e le arti. Tristo a chi non vede in loro che la parte imperfetta».¹¹² Pochi mesi dopo, rassicura il fratello: «Non sospettare ch'io viva dissipato: studio e fantastico. Immagino tragedie e romanzi; qualche cosa può essere che m'uscirà dal cervello».¹¹³ Per comporre *Ester d'Engaddi* il ricorso alla fantasia e all'immaginazione è fondamentale: «Più che il disagio materiale, pur forte e comunque accentuato dalla scarsa salute, dal pessimo cibo, dall'immobilità fisica, pesava su di lui, avvezzo a uno scambio così intenso di esperienze intellettuali, la segregazione dal mondo civile, l'impossibilità di alimentare

¹⁰⁸ SILVIO PELLICO, *Ester d'Engaddi*, edizione critica a cura di CRISTINA CONTILLI, Torino, Amazon, 2015, p. 5.

¹⁰⁹ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 26.

¹¹⁰ SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni*, Giuseppe Bocca, Torino, 1832, cap. LXXX, p. 275.

¹¹¹ Lettera XVIII di Pellico al fratello Luigi del 27 giugno 1815, in ILARIO RINIERI, *Della vita e delle Opere di Silvio Pellico*, Torino, Renzo Streglio, 1898, I, p. 120.

¹¹² Lettera XXIV di Pellico al fratello Luigi del 20 ottobre 1815, in ILARIO RINIERI, *Della vita e delle Opere di Silvio Pellico*, I, p. 138.

¹¹³ Lettera XXVI di Pellico al fratello Luigi dell'11 dicembre 1815, in ILARIO RINIERI, *Della vita e delle Opere di Silvio Pellico*, I, p. 148.

la propria cultura, di comunicare con l'arte la propria interiorità: componeva a mente (a Venezia aveva scritto sulla superficie del tavolino, raschiandola man mano con un pezzo di vetro, l'*Iginia d'Asti* e l'*Ester d'Engaddi*)». ¹¹⁴ In quest'ultima eroina si concentrano elementi letterari, religiosi e autobiografici.

Letterariamente, sin dai primi anni d'attività, Pellico predilige il genere della tragedia e ha come principale modello Alfieri. A Milano incontra Foscolo, «col quale si legherà di una tenace e celebre amicizia» ¹¹⁵ ed anche Monti «ma lo frequentò con cautela, mentre si buttava appassionatamente nella conversazione animata al centro dalla figura di Ludovico di Breme [...]. Intorno a lui, Borsieri, Berchet, Porro, Confalonieri, [...]. La contaminazione cercata tra letteratura e storia, il concetto energetico e civile della poesia gli derivarono di lì». ¹¹⁶ Insieme a Giovanni Berchet, il 3 settembre 1818 fonda «Il Conciliatore», il periodico milanese «dagli scopi dichiaratamente educativi e sociali», ¹¹⁷ e ne assume il ruolo di redattore capo, che mantiene fino al 17 ottobre 1819, quando il giornale viene soppresso a causa delle insistenti pressioni della censura austriaca. Nel suo anno di vita, esso contribuisce ad allargare l'orizzonte della cultura italiana, pubblicando recensioni di libri, per lo più stranieri, di letteratura, di storia, di politica... In *Ester d'Engaddi* gli ideali di libertà e amor patrio riemergono, così come la rappresentazione tipicamente romantica dei sentimenti più intimi e delicati dell'animo umano. Se poi si considera il tema della gelosia, le affinità con *Otello* di Shakespeare sono tante, soprattutto in riferimento a Jefte: innamorato respinto che si vendica ordendo una trama spietata e mortale. ¹¹⁸

Quanto all'aspetto religioso, si comprende meglio se si considera il complesso rapporto di Pellico con la fede. Sin da bambino egli riceve un'educazione improntata ai valori cattolici, ma negli anni trascorsi a Lione (1799-1809) e a Milano (1809-1820) se ne allontana. La riscoperta della fede avviene in carcere, come confida in una lettera:

La mia mente, in gioventù, aveva dubitato, aveva cercato sapienza laddove non è sapienza. Eppure nella Religione ch'io mal seguiva, apparivami anche allora una bellezza incantevole, una verità adorabile. Io era spesso tormentato dal desiderio di accordare insieme Cristianesimo e Filosofia, ma mille divagazioni e stolto rispetto umano men distogliea. Quella pusillanimità, quel misto indegno e vergognoso di fede e d'ondeggiamento fin a quando sarebbe durato? Forse l'intera vita. Iddio benignamente vi provvide col mezzo d'una sventura che mi segregasse dagli uomini e mi chiamasse con maggior forza a lui. ¹¹⁹

Un'analoga concezione della vita è condivisa da Alessandro Manzoni, che la sintetizza finemente nell'ossimoro «provida sventura». ¹²⁰ Dopo il ritorno in libertà, questa profonda religiosità caratterizza sia le opere che l'esistenza di Pellico: «Senza rinnegare la sostanza del suo moralismo polemico tra il 1815 e il 1820, dal moralismo cattolico accetta un'idea del mondo e delle forme storiche più pacata anche se più scettica: crede meno al progresso, ma crede alla salvezza eterna, a una giustizia provvidenziale». ¹²¹ Nel 1837 egli scrive ad un amico: «La mia antica passione per la letteratura e la politica si è spenta. Ben di rado mi metto a fare qualche verso e a leggere qualche nuovo libro. Il bisogno del mio cuore è di unirmi con Dio e raccomandargli quelli che io amo». ¹²² *Ester d'Engaddi* viene però concepita all'inizio della detenzione, quando tale conversione non s'è ancora compiuta e

¹¹⁴ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 48.

¹¹⁵ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 28.

¹¹⁶ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 29.

¹¹⁷ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 36.

¹¹⁸ Cfr. IGNAZIO CASTIGLIA, *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, p. 36.

¹¹⁹ Lettera LXXI di Pellico all'Abate Evasio Beccardi del 15 dicembre 1832 in GUGLIELMO STEFANI (a cura di), *Epistolario di Silvio Pellico*, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 97.

¹²⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1822, IV, 1, p. 127.

¹²¹ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 56.

¹²² ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 63.

il vigore polemico è ancora forte. I quattro personaggi messi in scena rappresentano altrettanti modi di rapportarsi alla religione: Eleazaro è un «vecchio martire cristiano», condannato ad «orrido strazio» (I, 1) perché si è convertito; sua figlia Ester è moglie del capitano degli Ebrei e, sebbene riveli al padre che il Cristianesimo le appare una «sublime legge! In un l'ammiro e temo!» (I, 2), si mostra seguace del culto ebraico per poter sopravvivere, ma è d'una moralità rigorosissima; Azaria è un capo militare, ha un carattere irascibile e violento, ma è connivente con il sommo sacerdote Jefte, che approfitta del suo ruolo per commettere le più feroci iniquità. I primi due personaggi sono vittime di un sistema corrotto, ma sono eroici nel rimanere coerenti con i propri principi etici e religiosi; gli altri due sono rappresentanti del potere e quindi responsabili delle ingiustizie e, in particolare Jefte, appaiono ancora più riprovevoli per le brutalità commesse in nome di Dio.

Infine, la dimensione autobiografica è stata probabilmente determinante nel processo creativo. Incidendo e raschiando con un pezzo di vetro il tavolaccio di prigioniero, Pellico dà forma artistica ai suoi fantasmi: lui, che in realtà sta subendo un umiliante processo che lo condannerà alla pena di morte (commutata in seguito in quindici anni di carcere duro, poi ridotti a dieci) attribuisce ad Ester una vicenda analoga, ovvero un interrogatorio offensivo e avvilente, costruito su accuse pretestuose e dall'esito scontato; eppure lei affronta sia le calunnie del marito che la pubblica diffamazione con animo saldo e con grande dignità, fino al riconoscimento finale d'innocenza, che giunge, però, tanto provvidenziale quanto tardivo rispetto alla vita terrena. La stessa sensibilità morale di Ester si coglie in Pellico, leggendo *Le mie prigioni*. Al riguardo, Angelo Romanò asserisce:

Il regolamento è duro e pedantesco osservato, con in più il programma di tenere i prigionieri in un disagio morale che aiutasse a fiaccarli. È documentato che il governo austriaco non aveva rinunciato al progetto di estorcere ai prigionieri rivelazioni utili alle ulteriori indagini sulla carboneria e le sue attività: gli stessi confessori erano scelti tra elementi che accettassero di prestarsi a questo giuoco di sevizie morali, facendo leva sul sentimento religioso, generalmente profondo e onesto in quegli uomini. Inoltre, prima della condanna e dell'arrivo di Confalonieri, il prigioniero più interessante fra tutti quelli detenuti allo Spielberg era considerato il Pellico: il quale, per tutti gli anni della sua reclusione, mantenne un contegno che, sotto le apparenze di un'obbedienza sottomessa e rispettosa, celava una fermezza morale che stupefece tutti.¹²³

Ester racchiude in sé i tratti salienti di Silvio: sono virtuosi entrambi, ma calunniati; forti d'animo, ma impotenti di fronte agli eventi; percossi dalla sventura, ma non vinti: provvidenzialmente salvati. Quando pubblica *Le mie prigioni*, egli inizia il libro così: «Il venerdì 13 ottobre 1820 fui arrestato a Milano, e condotto a Santa Margherita. Erano le tre pomeridiane. Mi si fece un lungo interrogatorio per tutto quel giorno e per altri ancora. Ma di ciò non dirò nulla. Simile ad un amante maltrattato dalla sua bella, e dignitosamente risoluto di tenerle broncio, lascio la politica ov'ella sta, e parlo d'altro».¹²⁴ Questa presa di distanza - non solo dalla politica, ma dalla disumanità dell'esperienza vissuta - comincia già con la creazione delle tragedie, che attribuiscono ad incorporei personaggi immaginati il cumulo emotivo delle peripezie che hanno improvvisamente sconvolto l'esistenza dell'autore, senza incattivirne l'animo. In seguito, nel 1834, egli pubblica *I doveri degli uomini: discorso ad un giovane* e dà queste raccomandazioni:

Abbi il coraggio d'esser mansueto, e perdona di cuore a quegli'infelici che o ti nucono [sic] o ti vorrebbero nuocere. «Perdona non sette volte, disse il Salvatore, ma settanta volte sette», cioè senza limite [...]. Coraggio sempre! Senza questa condizione, non v'è virtù. Coraggio per vincere il tuo egoismo e diventar benefico; coraggio per vincere la tua pigrizia e proseguire in tutti gli studii onorevoli; coraggio per difendere la patria e proteggere in ogni incontro il tuo simile; coraggio per resistere al mal esempio ed alla ingiusta derisione; coraggio per patire e malattie e stenti ed angosce d'ogni specie, senza codardi lamenti; coraggio per

¹²³ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 48.

¹²⁴ SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni*, p. 1.

anelare ad una perfezione cui non è possibile giungere sulla terra, ma alla quale se non aneliamo, secondo il sublime cenno del Vangelo, perderemo ogni nobiltà!¹²⁵

Quest'ultimo libro è a sfondo morale e difende i principi cristiani, ma spesso le virtù propugnate sono del tutto coerenti sia con quelle dimostrate dall'autore negli anni del carcere, sia con l'austera dignità di Ester.

Infine, è possibile ricondurre alla dimensione autobiografica anche alcune situazioni affettive della tragedia:

Nella figura di Ester Pellico ha riversato più o meno inconsapevolmente caratteristiche e vicende della marchesina Cristina Trivulzio, la donna di cui si era innamorato nell'estate del 1819 e che non aveva potuto sposare a causa della loro differenza sociale: come Cristina anche Ester è una musicista che suona soavemente l'arpa mettendo in musica i versi che essa stessa compone, in più Jefe le ricordava che egli l'amava prima che i suoi congiunti la facessero sposare con Azaria e allo stesso modo Pellico aveva amato la Trivulzio prima che lei, probabilmente convinta dai genitori, sposasse il conte Giuseppe Archinto.¹²⁶

Complessivamente, *Ester d'Engaddi* è quindi un'opera molto significativa nella produzione di Pellico ed è riconducibile ad un momento cruciale della sua vita, determinante per gli anni futuri. L'attività immaginativa e creativa ha rappresentato un'ancora di salvezza contro l'avvilimento e l'abbruttimento nel primo periodo di detenzione. In seguito, ad esse s'è aggiunta la fede e, contemporaneamente, l'io narrante ha assunto un ruolo di primo piano ed il genere letterario è cambiato: non più tragedie, ma autobiografia. Tuttavia «anche nelle tragedie il Pellico cercava sé stesso e i propri naturali mezzi d'espressione»,¹²⁷ così come la «meditazione biografica [...] è già virtualmente attiva nelle tragedie».¹²⁸ Di conseguenza, «tra le tragedie, le cantiche e gli articoli del «Conciliatore» da una parte, e dall'altra *Le mie prigioni*, è dato ritrovare la traccia di una parabola ininterrotta e consapevole».¹²⁹ Sebbene il valore artistico di un'opera non possa essere rapportato alle vicende umane dell'autore, conoscere quest'ultime può aiutare a comprendere meglio le stratificazioni di senso che si concentrano in un testo. *Ester d'Engaddi* è stampata a Torino nel 1830, «la Censura dopo i primi calorosi successi s'affrettò a proibire le recite ed anche in altri teatri d'Italia».¹³⁰ La rappresentazione di un potere teocratico ingiusto ed oppressivo entusiasma gli spettatori ma mette in allarme le autorità: il patriottismo di Pellico vi trapela ancora una volta e la polizia interviene per ridurlo al silenzio. Diversa è la reazione alle *Mie prigioni*, poiché la conversione e la presa di distanza dalla politica vengono criticate da tanti patrioti come un tradimento ed un abbandono dei precedenti ideali. Il libro, tuttavia, ha un enorme successo e contribuisce a demolire l'immagine dorata dell'impero asburgico:

La catastrofe fu un trionfo, il carcere un'apoteosi. Lo Spielberg, illuminato nei suoi martiri dalla bianca, pura luce delle *Mie prigioni*, dette alla causa italiana la base più salda, più potente: quella dell'umanità offesa e ribelle. Esso drizzò la coscienza morale contro la legge positiva, proclamando che la legalità è un conto e il diritto un altro, che l'umanità è al di sopra dei governi e dell'«ordine pubblico». [...] La coscienza morale italiana ed europea si ribellò al trattamento inflitto a quei patrioti, a quei lottatori per un ideale, chiusi in celle anguste, malsane, male illuminate, con una panca per letto, pesantemente incatenati, coperti di vesti aspre come cilizi, nutriti, se si può dir così, di cibo scarso e nauseabondo, perquisiti tre volte al giorno, privi di libri e di ogni occupazione altra da quella di spaccar legna e di far calzettoni e filacce. La coscienza morale si ribellò [...]. Confalonieri fu più forte di Metternich, Silvio Pellico giudicò Francesco I.¹³¹

¹²⁵ SILVIO PELLICO, *Dei doveri degli uomini: discorso ad un giovane*, Bruxelles, Hauman, 1834, pp. 235, 239.

¹²⁶ SILVIO PELLICO, *Ester d'Engaddi*, edizione critica a cura di CRISTINA CONTILLI, Lulu.com, 2015, p. 8.

¹²⁷ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 14.

¹²⁸ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 14.

¹²⁹ ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, p. 15.

¹³⁰ *Le più belle pagine di Silvio Pellico scelte da Grazia Deledda*, Milano, Treves, 1934, p. 187.

¹³¹ LUIGI SALVATORELLI, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 89, 90.

Dieci anni più tardi, le lotte risorgimentali proseguono e la scelta di trasformare *Ester d'Engaddi* in un dramma tragico da rappresentarsi nel Teatro Ducale di Parma richiede ancora un grande coraggio, l'artistico «coraggio d'esser mansueto» che caratterizza sia Salvatore Cammarano che Achille Peri. Il librettista deve necessariamente modificare lo schema dei personaggi perché quattro sono troppo pochi per un melodramma. Ne introduce, quindi, altri tre, mantenendo identici il tempo e il luogo. Schematicamente:

<i>Ester d'Engaddi</i> Tragedia in 5 atti (1830) SILVIO PELLICO	<i>Ester d'Engaddi</i> Dramma tragico in tre atti (1843) SALVATORE CAMMARANO-ACHILLE PERI
Personaggi	Personaggi
AZARIA, capitano degli Ebrei ricovrati in Engaddi	AZARIA, capitano degli Ebrei
ESTER, sua sposa, figlia di	ESTER, sua sposa, figlia di
ELEAZARO, vecchio martire cristiano	ELEAZARO, vecchio martire cristiano
JEFTE, sommo sacerdote	JEFTE, sommo sacerdote, vecchio venerabile e quasi decrepito
	REBECCA, confidente e amica d'Ester
	RUBEN, amico d'Azaria, e capitano del popolo in sua assenza
	NATAN, Levita
Un bambino, sacerdoti, popolo, guerrieri	ABELE, fanciullo figlio d'Azaria e di Ester, che non parla
	Leviti, Guerrieri e Popolo.
Luogo	Luogo
L'azione è nei monti quasi inaccessibili di Engaddi, ove è ricoverata una popolazione di Ebrei.	L'avvenimento ha luogo nei monti quasi inaccessibili d'Engaddi ove è ricoverata una Popolazione d'Ebrei.
Tempo	Tempo
Il secolo è il secondo dell'Era Cristiana, e circa 50 anni dopo la distruzione di Gerusalemme.	Il secolo è il secondo dell'Era Cristiana, e circa 50 anni dopo la distruzione di Gerusalemme.
Struttura	Struttura
Cinque atti.	Tre atti.

Di solito, la protagonista di un melodramma ha accanto a sé una «confidente e amica»: la presenza di Rebecca rispetta la tradizione e non modifica il nucleo della vicenda. Anche Natan, levita, ha un ruolo marginale e coerente con lo svolgimento della tragedia. La vera novità è Ruben, «amico d'Azaria, e capitano del popolo in sua assenza». Il vero antagonista è lui, non più Jefte. Se si considera *Ester d'Engaddi* come un dramma della gelosia, il personaggio di Ruben ha tratti simili a Jago: invidioso, perverso, manipolatore ed ideatore della vendetta. Cammarano ha concentrato in lui quanto vi è di più crudele e spietato, rendendo il sacerdote Jefte pressoché innocuo: non è sconvolto dalla passione, non cerca di corrompere Ester, non abusa della sua autorità in quanto ministro della religione, ma svolge i compiti che gli spettano, collaborando con i rappresentanti del potere politico-militare. L'aspra critica religiosa espressa da Pellico viene, quindi, mitigata. Il rito della prova del giudizio divino suscita nel lettore/spettatore riprovazione, ma chi agisce da assassino non è il sacerdote, bensì

il capitano del popolo. La tematica religiosa rimane centrale nell'opera, ma assume sfaccettature diverse: da un lato il librettista mette in luce le affinità tra cristianesimo ed ebraismo, dall'altro delinea la divinità degli Ebrei con le principali caratteristiche attribuitegli nell'Antico Testamento: non un Dio misericordioso, ma irascibile, severo e terribile. Al riguardo, appare significativo il coro d'apertura del primo atto:

CORO DI LEVITI NELL'INTERNO DEL TABERNACOLO

Mente divina, - prima Sapienza,
Tutto ragiona - di tua potenza.
Tu l'uom creasti, - e all'uomo imperi:
Il mar, la terra, - son tuoi pensieri:
Le meraviglie - del firmamento,
Laudi sublimi, - parlan di Te.
Un sol tuo moto, un solo accento
Dissolve i regni, - abbatte i Re. –
Al tuo gran soglio - misto col pianto
Or de' Leviti – s'innalza il canto.
Non siam che avanzo – d'alta ruina,
Cadde la sacra - città reina:
Sulla pentita - stirpe reietta
Deh! piovì un raggio - di tua bontà.
Nume, sei grande - nella vendetta,
Ma sei più grande - nella pietà (I, 1).

I Leviti inneggiano al Dio creatore dell'universo e questa concezione cosmologica, in effetti, è comune sia agli Ebrei che ai Cristiani. Se si confronta il testo con quello del canto di Ester nella prima scena della tragedia, le affinità risultano evidenti:

Luna e stelle della notte,
Del mattino dolce albore,
Astro oceano di splendore,
Terra e ciel, chi vi creò?
Siam pensieri di una Mente,
Raggi siam del vero Sole,
Disse e fummo, né parole
A nomarlo c'insegnò.
Fulgidi astri, cielo e terra,
Del Signor opre ammirande,
Ah! un'altra opera Ei fea più grande:
Il mortal ch'Egli animò (I, 1).

C'è però una differenza fondamentale. Nella tragedia Ester canta da sola, accompagnandosi con l'arpa, mentre sta ritirata nella tenda di Azaria ed intona un sobrio lamento che è anche un'intima preghiera. Nel libretto, invece, cantano tutti i Leviti, riuniti nel tabernacolo ebraico e, di conseguenza, le loro parole esprimono la religione ufficiale. È significativo constatare la grande somiglianza tra tali parole e quelle del coro iniziale di *Maria de Rudenz*, che provengono da un eremo, in un contesto cristiano:

CORO

Laude all'eterno Amor primiero
Fonte di luce, somma virtù,
Che disse appena in suo pensiero –
Il mondo sia – e il mondo fu.
Te dei celesti cantan le schiere

Santo dei santi, e re dei re.
Il tuono, i venti, il mar, le sfere,
La terra e il cielo parlan di te (I, 1).

In entrambi i cori, Cammarano esprime una concezione del Dio creatore che è tipica della teologia cristiana e che, letterariamente, Dante ripropone nel finale della *Divina Commedia*: Dio pensa il mondo e, per ciò stesso, il mondo esiste, sebbene la limitatezza dell'essere umano non permetta di spiegare a parole come ciò sia possibile:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.¹³²

L'immagine di un Dio irascibile e severo, terribile nella sua onnipotenza, emerge, invece, nel coro dei Leviti del terzo atto:

CORO
Nume terribile,
Del cui potere
Gli abissi tremano,
Treman le sfere,
Ch'entro lo squallido
Nulla profondo
Puoi l'ampia macchina
Scagliar del mondo,
Colpisci un perfido
Mentito cor,
Sozzo d'orribile,
Nefando amor (III, 4).

Qui Cammarano dimostra una grande finezza poetica nel sintetizzare la severità di giudizio dei Leviti e del Dio veterotestamentario: tutto il mondo terreno altro non è che un'«ampia macchina» che può essere completamente distrutta dalla volontà di Dio. Peraltro, la fugacità dell'esistenza e della felicità è ribadita anche dalle donne del popolo, quando commentano l'incarcerazione di Ester: «Ah! l'astro sorgente - di gioja fu largo: / Di morte, all'ocaso, - ministro si fe'!» (II, 5). Il tono spaventevole e minaccioso del coro, tuttavia, contribuisce a mettere in risalto il «turbamento estremo» di Ruben che, come specifica la didascalia, canta «interpolatamente col coro»:

RUBEN
In questi carmi v'ha possanza ignota
Per me sinora. Un turbamento estremo
Tutto m'investe!... Io tremo! io? no... Sì, tremo!
Ove affiggo lo sguardo atterrito
Una tomba dinanzi mi sta!
E più lunge un abisso infinito,
Quale un mare che sponda non ha.
Ahi! che paga terribile il fio
L'uom che il sangue dell'uomo versò!...

¹³² *Par.*, XXXIII, 85-90.

V'è un eterno supplizio... v'è Dio!
Più negarlo a me stesso non so (III, 4).

In Ruben il senso di colpa s'associa al timore dell'irreparabilità delle azioni commesse e dell'inesorabile condanna divina: il pentimento, l'espiazione, il perdono, la misericordia divina sono principi fondamentali del messaggio cristiano, che qui non compaiono. Piuttosto, la drammaticità della scena ricorda una situazione, in parte simile, costruita da Cammarano nel primo atto di *Poliuto*. Quando Paolina ascolta furtiva la preghiera dei Cristiani, trasalisce e da quel momento inizia la sua conversione dal paganesimo al cristianesimo:

PREGHIERA GENERALE

Signor, le tue leggi prostrati adoriamo,
Le sante tue leggi di pace, d'amor.
Per noi, per le spose, pe' figli preghiamo,
Pe' nostri nemici preghiamo, Signor.

PAOLINA

Un turbamento arcano
Io provo!... – Al cor mi scende
Quella preghiera!... – È forza,
È forza ch'io m'atterri!... – Oh che mai sento!...
Fin pe' nemici lor!... Divino accento!
Di quai soavi lagrime
Aspersa è la mia gota!...
Qual mi ricerca l'anima
Dolce potenza ignota!...
Somiglia una speranza...
L'umana gioia avanza...
Par che dal ciglio infranto
Mi cada un fosco vel!...
Par che il devoto canto
Ritrovi un eco in ciel! – (I, 4).

Cammarano è molto sensibile alle problematiche religiose e altrettanto abile nel rendere poeticamente il senso del sacro, indisgiungibile dalla percezione del mistero e dallo smarrimento di chi, riconoscendo la propria finitezza, è allo stesso tempo affascinato e turbato dall'infinità. Metricamente, il coro d'apertura è composto da quattro quartine di doppi quinari con schema delle rime AABB, CDCD, EEFF, GHGH; i versi sono parossitoni nella prima e nella terza quartina, mentre nella seconda e nella quarta sono parossitoni i primi e i terzi, ossitoni i secondi e i quarti. Data la complessità dell'argomento, il linguaggio è molto ricercato, con numerose metafore («Tutto ragiona - di tua potenza», «Le meraviglie - del firmamento, / Laudi sublimi, -. parlan di Te», «Un sol tuo moto, un solo accento», «Non siam che avanzo – d'alta ruina», «città reina»), una metonimia («piovi un raggio - di tua bontà») e termini aulici o latineggianti («imperi», «laudi», «soglio», «ruina», «reina», «reietta», «piovi», «nume»). Il coro dei Leviti del terzo atto è composto da tre quartine di quinari che alternano un verso proparossitono ed uno parossitono nelle prime due quartine, mentre nell'ultima s'alternano un parossitono ed un ossitono. Le rime presentano uno schema originale (ABCB, DEFE, GHAH) ed il lessico è d'effetto, con ripetuti gruppi consonantici t-r, n-d e infine m, p, s-c.

Oltre a questi momenti d'esplicita invocazione della divinità, nel libretto compaiono frequenti riferimenti alla sensibilità religiosa, soprattutto da parte di Ester, che ringrazia Dio per ogni evento lieto e s'affida a lui in ogni circostanza dolorosa. La fede sembra permeare costantemente la sua vita e orientare le sue decisioni. Il dissidio interiore tra l'adesione all'ebraismo o al cristianesimo è appena

accennato; la dimensione del sacro è sempre fortissima in lei. Lo si riscontra sin dall'iniziale dialogo con il padre e nelle conseguenti riflessioni:

ESTER

Oh gioja!

Oh! se in Engaddi, l'empio tuo nemico,
Ruben non fosse... se il crudel discopre
Il tuo remoto asil... fuggir t'è d'uopo.
Ah! sì... ma qui ritorna
In sulla sera. Intanto
Di me favella con la madre. Un'aura
Torni di pace a ravvivar quel core,
E conforti di speme il suo dolore.
Tu per me, diletto padre,
Tergi il pianto a quelle ciglia.
In sul labbro della madre
Posa il bacio della figlia.
Quando all'alba, quando a sera
Chiederete a Dio mercè
Nel fervor della preghiera
Sovvenitevi di me (I, 3).

(Riede lo sposo!... vivono
I genitori amati!...
Oh giorno di letizia!...) [...]
(Ah! che tanto la speranza
Non sognò, nè mai s'attese!...
Il desio giammai non chiese
Un contento, un ben maggior.
Questa piena d'esultanza
(Volgendo gli occhi al cielo.)
La parola mi contende...
Ma, buon Dio, mercè ti rende
Ogni palpito del cor (I, 4).

In seguito, quando già è imprigionata e il marito le porta un pugnale per suicidarsi ed evitare la pubblica infamia, Ester rifiuta sdegnata, in nome dell'innocenza e della fede:

ESTER

Che intendo!... Ah! no, giammai.

(Lanciandolo a terra.)
Se nell'eterna pagina è vergato
Che un traditor m'opprima,
Egli compia il delitto: a chi la diede
L'anima senza macchia
Render io vo'.

AZARIA

Che!... senza macchia!... ed osi,
Ester, in mia presenza?...

ESTER

Il linguaggio parlar dell'innocenza.
Sì, come il cielo - quest'alma è pura:
La tua consorte - a Dio lo giura.
Su me, sul figlio, - piombi, s'io mento,
La sua vendetta, - il suo rigor...
Credi al terribile - mio giuramento...

A queste lagrime - che sparge il cor (III, 1).

La virtù di cui Ester dà prova è simile a quella di altre eroine delineate da Cammarano. John Black afferma: «Cammarano based his *Ester d'Engaddi* on Silvio Pellico's well-known drama of the same name - a magnificent study of the persecution of a woman wrongly believed unfaithful to her husband (in circumstances very close to Pia, except that it is her exiled father, not her brother, who appears to have compromised her) and of the relentless cruelty of the ecclesiastical establishment in forcing her through a ritual ordeal - the drama being heightened by the ritual cup having been poisoned by a disappointed rival for her love». ¹³³ In verità, Pia appare più sola e più mesta di Ester, che affronta sia Ruben sia Azaria sia il pubblico processo con grande risolutezza, proclamando la propria innocenza e tutelando i genitori. Il profondo affetto per il padre la rinvigorisce ed anche Eleazaro – anziano e perseguitato - affronta eroicamente il suo tragico destino.

I due personaggi che appaiono più nefasti sono Azaria e Ruben, drammaturgicamente equiparabili ad Otello e Jago. Azaria è eccellente sul campo di battaglia, ma si dimostra sprovveduto nella quotidianità, è un «fulmin di guerra» (I, 7), ma nei rapporti affettivi stenta a capire chi lo tradisce e chi gli è fedele: di conseguenza, cade immediatamente e senza riserve nella trappola preparatagli da Ruben, che è invidioso di lui e, non potendo scalzarlo, si vendica manipolandolo subdolamente. In alcune circostanze la malvagità di quest'ultimo è resa veramente con grande incisività ed il rapporto tra i due personaggi che tutti ritengono amici diventa terribilmente crudele:

RUBEN

Ignoto seduttore,
Io stesso, io vidi uscir furtivo all'alba
Da' padiglioni tuoi... Sdegno mortale
Fiammeggia ne' tuoi lumi!
[...]
» (Tu da quell'alma barbara
» Tu sei cotanto amato!...
» Il suono de' tuoi gemiti,
» Qual d'arpa il suon m'è grato!
La mano a cui t'affidi
Squarciando il cor ti sta.
Come la trama orribile
Ho cautamente ordita!
Una parola estinguere
Di lei potria la vita:
Sol ch'io gli dica – uccidi –
Lo stolto ucciderà!)
(S'ode festiva musica dal Tabernacolo.)
Ma già di sacri cantici
Odo l'accordo! Vieni:
Giunta del sacrificio
È l'ora.

AZARIA

Mi sostieni.

RUBEN

Fa cor [...].
Tutto, è vero, può Colui
Che d'un cenno al mondo impera!
Atterrato innanzi a lui
Calda sciogli una preghiera;

¹³³ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 83.

Ma tu, amico, tu frattanto
L'ira affrena, affrena il pianto.
(Il mio cor di gioja è pieno!...
Muori, o donna, o cedi a me) (II, 3).

Tuttavia, sia la tragedia di Pellico che il libretto d'opera non si limitano a raccontare una vicenda di gelosia, ma mettono in scena problematiche politiche che sono riferite agli Ebrei del secondo secolo e risultano di grande attualità negli anni delle lotte risorgimentali: le battaglie contro gli stranieri invasori. Quando Azaria compare, nella settima scena del primo atto, si celebra il suo trionfo militare contro i Romani. Il Popolo gli va incontro acclamandolo ed «agitando rami di palme» (I, 6). Nel 1843 Cammarano ha già impostato analoghi trionfi bellici sia in *Belisario* (1836) che nella *Vestale* (1840); in seguito, Verdi inserirà la marcia trionfale in onore di Radames in *Aida* (1871) e una festa celebrativa della vittoria di *Otello* nell'omonima opera (1887). Scenograficamente, tutti questi sono momenti spettacolari di forte impatto sul pubblico e, verosimilmente, suscitano un particolare coinvolgimento emotivo in chi auspica di cacciare effettivamente gli stranieri dal proprio paese. Le prime parole pronunciate da Azaria sono di vittoria, ma diventano anche la testimonianza del suo carattere violento quando invita il popolo a calpestare le insegne nemiche e, a conferma di ciò, si pensi alla straordinaria umanità dimostrata sia da Belisario che da Radames nella stessa circostanza: l'uno è lodato da Giustiniano in quanto «tremendo in guerra, umano in pace» (I, 6) e l'altro esprime come suo primo desiderio che siano liberati i prigionieri:

AZARIA
Vincemmo. I pochi avanzi
Delle sconfitte Legioni, al Tebro
Portan lo scorno della fuga. Intrise
Di vil fango e di sangue
Recai le vinte insegne...
Calpestatele. [...]
Al Dio delle vittorie
Sciogliete i vostri accenti,
Dinanzi al qual son polvere
Gli eserciti, e le genti.
Ei fra le pugne acerbe
Il brando mio sostenne;
Dell'aquile superbe
Egli tarpò le penne.
Se il braccio suo terribile
Ognor con voi starà,
Novella Gerosolima
Engaddi sorgerà (I, 7).

A ribadire l'intreccio tra il potere politico e quello religioso, la cerimonia prosegue con il sacerdote Jefte che «toglie dalle mani d'un Levita un serto d'alloro, e ne cinge il capo d'Azaria» (I, 7), pronunciando - peraltro - le stesse parole che la vestale Emilia rivolge al vincitore Decio: «A nome / Del cielo e della Patria / Coronò le tue chiome» (I, 7).

Black afferma: «It is a slow-moving libretto, but well put together and clear in motivation, perhaps rather deficient in its range of dramatic situations».¹³⁴ È vero che la vicenda non presenta complicate peripezie né clamorosi colpi di scena, ma questo è coerente con il carattere eminentemente morale dell'opera. Il secondo atto inizia con un altro coro dei Leviti che, riuniti entro il tabernacolo, dapprima ringraziano Dio e poi esprimono il timore che si tratti di una vittoria momentanea, alla quale seguirà

¹³⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 83.

una nuova sconfitta. Jefte, allora, interviene con decisione per infondere coraggio e per esortare tutti a combattere per la patria fino all'ultimo respiro. Dal punto di vista drammaturgico, l'intera scena è inessenziale, ma storicamente essa è significativa, poiché nel 1843 un sacerdote che incita a combattere valorosamente può trasmettere speranza negli spettatori che già hanno attraversato momenti di sconforto:

CORO di LEVITI

Da Dio percossa arretrasi
L'empia nemica schiera,
Travolta è nella polvere
Di Roma la bandiera;
Ma non cangiò di Solima,
Ahi! non cangiò la sorte,
Ritournerà più forte
De' giusti l'oppressor.

JEFTE

(Che sopravviene.)
Oh! figli, udir degg'io
Del trionfo nel dì sì vili accenti?
Più forti e più possenti
Tornin del Tebro le abborrite squadre,
Il braccio d'Azaria
Le sperderà: nè fia
Che alcun de' nostri sia codardo in guerra;
E questa sacra terra
A liberar dal giogo de' Quiriti
Combatteran tremendi anco i Leviti.
Prodi ancora, ancor possenti
D'Israel saran le genti:
Sui nemici piomberanno
Come fulmini gli acciar,
Quando l'armi stringeranno
I custodi dell'Altar.

LEVITI

Di grandezza e di coraggio
Ne ricolma quell'accento,
Chè vediam del Nume un raggio
Nel tuo ciglio balenar.

JEFTE

Già di me maggior mi sento,
Già vi guido a trionfar.
Contro il nemico esercito
Imbrandirem la spada,
Combatterem terribili
Per la natia contrada,
E d'Israello il popolo
Per noi risorgerà.
Ma se cader di Solima
Debbe la gloria antica,
Morrem pugnando impavidi,
E l'aquila nemica
Sovra un deserto squallido
I vanni stenderà (II, 1).

Rispetto alla tragedia di Pellico, Cammarano ricrea il personaggio di Jefte, restituendogli l'autorevolezza e la dignità morale che s'addicono ad un sacerdote. Estrapolate dal contesto, le sue energiche parole potrebbero persino risuonare di retorica neoguelfa, come peraltro è già emerso in altri libretti dell'autore. Infine, anche la conclusione appare uguale nell'opera e nella tragedia se si considera lo svolgimento degli eventi, ma poeticamente il tono è diverso: più amaro ed astioso nei versi di Pellico (che fino alle ultime parole sottolinea l'ipocrisia e l'assoluta mancanza di fede del sommo sacerdote), più riflessivo e pacato in quelli di Cammarano (che affida al coro del popolo le ultime parole di saggezza):

POPOLO

Jefte! S'uccida

Jefte!

AZARIA

A me, scellerato, a me il tuo infame

Sangue s'aspetta. Muori! (Lo svena.)

JEFTE

(Con voce di spavento e di disperazione)

Oh questi strazii

Avvesser termin con la morte! Ahi veggio

Or l'eterno avvenir... ch'io non credea!

Oh supplizi! Oh terror!

AZARIA

Caduto è l'empio,

Ma chi alla mia innocente Ester la vita

Rende? – Amata mia sposa! Ester!

(Si getta a terra abbracciando desolatamente l'estinta.)

ELEAZARO

Esausti

Son tuoi strali, o Signor! Ah in me vibrasti

Ultimo, il più crudel! Nulla al tuo servo

A soffrir resta: or togliolo alla terra! (V, 5).

Il finale ultimo del melodramma, invece:

ESTER

Padre... consorte... Oh strazio!...

Io nulla più discerno...

Il figlio?... qui ponetelo...

Qui... sul mio cor materno.

Lasciar vi debbo... è giunto

L'inevitabil punto!...

Fra poco... a Dio quest'anima...

Di voi... favellerà.

AZARIA, ELEAZARO, JEFTE, REBECCA e POPOLO

Signor, deh! non permettere

Così funesto evento...

Da morte tanto barbara

La salvi un tuo portento...

Vana speranza!... È giunto

L'inevitabil punto!...

Fra poco una memoria

Di lei ne rimarrà...

RUBEN, e NATAN

(Oh scena spaventevole!...

Oh tardo pentimento!...

Il cor da mille furie
 Dilaniar mi sento!...
 Su quelle gote smorte
 Si posa già la morte!...
 Fra poco al sommo Giudice
 La colpa mia dirà)
 (Ester, stringendosi fortemente al petto il fanciullo, alza un ultimo gemito e spira.)
 ELEAZARO, JEFTE, REBECCA e POPOLO
 È spenta!
 (Eleazaro resta presso il cadavere della figlia muto e freddo com'essa.)
 POPOLO
 Oh fero eccesso!
 (Guardando Ruben con isdegno.)
 AZARIA
 È spenta!... iniquo!... e tu?
 (Trascina furiosamente Ruben a piè dell'estinta, e gli configge il brando nel petto.)
 POPOLO
 Avvolse un fato istesso
 La colpa e la virtù (III, s.u.).

John Black scrive che «In *La vestale* and *Ester d'Engaddi*, Cammarano displays a hatred of the ecclesiastical establishment and an attitude to the conflict between ecclesiastical and civil authority which is surprising in its vehemence».¹³⁵ È vero, ma nell'originale testo di riferimento la veemenza è ancora più accentuata. Tuttavia, se si vuole evidenziare l'atteggiamento combattivo e determinato di Salvatore, vanno citati due versi: «Più del cielo t'adorai, / Ed il cielo mi punì!». Nel 1838, all'indomani della prima rappresentazione di *Elena da Feltre* al Teatro di San Carlo, il librettista viene convocato dai censori e multato per due versi giudicati blasfemi: «Qui m'atterro a' piedi tuoi / Qual mi prostro innanzi a Dio» (III, 2). Alla richiesta di cancellarli e di sostituirli con altri non offensivi della moralità, egli acconsente, ma nella seconda rappresentazione essi vengono intonati identici e, in seguito, ricompaiono concettualmente analoghi in altri libretti, compreso quello di *Ester d'Engaddi*.

In conclusione, anche questo libretto è poeticamente e drammaturgicamente apprezzabile. I tre finali d'atto sono corali e d'effetto; i duetti tra Ester ed Eleazaro sono toccanti, intensi quelli tra Ester e Azaria, passionatamente forti quelli tra Ester e Ruben e tra Azaria e Jefte. Può darsi che gli sforzi di Achille Peri non siano bastati a creare una musica altrettanto potente, ma il drastico oblio cui Achille Peri e la sua *Ester d'Engaddi* sono stati condannati non è dovuto alla loro irrilevanza, ma alla scarsa valorizzazione di quel vasto patrimonio che è il melodramma. I motivi di tale atteggiamento sono vari: musicali, drammaturgici, economico-sociali. In un primo momento (indicativamente nella seconda metà dell'Ottocento) le mutate situazioni storico-politiche hanno orientato in altre direzioni gli interessi del pubblico e delle case editrici musicali; in seguito e fino ad oggi, lo studio del melodramma è rimasto circoscritto ai pochi operisti considerati di spicco, quasi fossero gli unici degni d'attenzione. Al contrario, il melodramma è un vasto continente che merita un'approfondita esplorazione.

8.6 Vincenzo Battista, *Eleonora Dori* (1847): «alterare la storia per far più belli poemi»

Eleonora Dori è la seconda opera con libretto di Cammarano rappresentata al Teatro di San Carlo nel 1847 (4 febbraio). La musica è di Vincenzo Battista, un compositore riguardo al quale «non abbiamo

¹³⁵ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 170.

molte notizie». ¹³⁶ L'altra opera andata in scena in quell'anno è *Merope* (25 novembre), musicata da Giovanni Pacini. Nel 1848 non compaiono opere nuove del librettista, ma il 27 gennaio 1849 va in scena al Teatro Argentina di Roma, con musica di Giuseppe Verdi, *La battaglia di Legnano*: il testo più patriottico di Cammarano, rappresentato pochi giorni prima della proclamazione della Repubblica Romana, il 9 febbraio 1849. Se si considera anche che il 10 novembre 1846 aveva trionfato al Teatro di San Carlo *Orazi e Curiazi*, con musica di Saverio Mercadante, si ha un quadro significativo della produzione dell'autore a ridosso del Quarantotto, ovvero una testimonianza della sua sensibilità per le problematiche politico-sociali del tempo. Scrive Black:

Orazi e Curiazi was caught up in the patriotic and revolutionary fervour of the late 1840s - according to the Roman journal «Palladio», when produced in Parma in February 1848 the words “Giuriamo per la patria o vincer o morir” emptied the theatre into the streets – the sort of situation we are apt to associate with the patriotic choruses of Verdi’s earlier operas. These words are interesting: the Neapolitan libretto prints “gloria” not “patria” [...]. Cammarano’s original text probably read “patria” and the Neapolitan censors changed it to “gloria”. Other similar expurgations can be found in this libretto. ¹³⁷

Molti libretti di Cammarano sono a sfondo storico e fortemente intrisi di senso civico: questo vale anche per *Eleonora Dori*, che si basa sulle estreme vicende umane e politiche dei coniugi Eleonora Dori Galigai (1568-1617) e Concino Concini (1569-1617), due nobili fiorentini vissuti alla corte francese di Enrico IV, diventati molto influenti presso la regina Maria de' Medici ed uccisi da oppositori politici. Alexander Weatherston ha affermato: «The murder of Concino Concini maréchal d'Ancre followed by that of his wife is one of the most sickening episodes in French history and a painful witness to the anti-Italian xenophobia that long suppurated in Paris». ¹³⁸ Il libretto di Cammarano è tratto dal dramma *La Maréchale d'Ancre* di Alfred de Vigny, che aveva debuttato al Second Théâtre-Français (Odéon) di Parigi il 25 giugno 1831 e che era già stato rielaborato nell'opera lirica *La marescialla d'Ancre*, con libretto di Giovanni Prati e musica di Alessandro Nini, rappresentata per la prima volta nel teatro di Padova il 23 luglio 1839. ¹³⁹

La più evidente particolarità del libretto di Cammarano non è di carattere musicale né poetico, ma è dovuta al fatto che la prefazione è firmata «Il Revisore della Polizia». È un caso più unico che raro, poiché i revisori hanno il compito di autorizzare o vietare i testi, non di presentarli al pubblico. Normalmente, nelle loro decisioni sono autonomi e non devono giustificarsi con gli autori. Tutt'al più, possono suggerire delle modifiche e dare indicazioni sulle parti da correggere. Nel caso di *Eleonora Dori* non succede così: il revisore dà un parere positivo alla rappresentazione, ma esprime per iscritto le sue perplessità, non assumendosi la piena responsabilità della scelta compiuta e giustificandosi pubblicamente. L'eccezionalità di questa situazione induce, in questa sede, a prendere in considerazione, preliminarmente, la prefazione, passando successivamente all'analisi del testo francese di riferimento e confrontandolo con il libretto di Cammarano.

Il Revisore esordisce così:

¹³⁶ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p. 17.

¹³⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 104.

¹³⁸ ALEXANDER WEATHERSTON, *Nini, bloodshed and «La marescialla d'Ancre»*, «Donizetti Society Newsletter 88», London, February 2003, p. 28.

¹³⁹ La prima rappresentazione di quest'opera in epoca moderna s'è svolta nel Teatro Comunale G. B. Pergolesi di Jesi il 26 e 28 settembre 2003. Per un approfondimento, cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Dio (ci) salvi (da) Luigi XIII, il “giusto”!*, in SIMONA MARTINI (a cura di), *La Marescialla d'Ancre*, libretto di sala, Jesi, Litograf, pp. 20-28. Per una dettagliata presentazione dei coniugi Concini nell'effettivo contesto storico, cfr. HÉLÈNE DUCCINI, *Concini: Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991.

È lecito a' Poeti alterare la storia per far più belli poemi. Ma questa facoltà non è illimitata. Un freno vi è posto da prudenza d'arte, un altro da morale convenienza. Chi il troppo noto diversamente espone, pregiudica alla verisimiglianza di ciò che finge, contrariando la comune credenza [...].

Questo principio di giustizia e di utilità pubblica acquista per ciascuna nazione maggior vigore ove trattisi della reputazione de' suoi valentuomini. Tale è per noi il caso di Concino Concini, italiano, un de' principali personaggi di questo dramma.

Il tema fondamentale, quindi, è il rapporto tra verità storica e verosimiglianza artistica: argomento ripetutamente dibattuto dagli intellettuali europei ed italiani tra gli ultimi decenni del Settecento e la prima metà dell'Ottocento. Il revisore riconosce ai poeti il diritto di rielaborare creativamente i fatti storici, ma col dovere di non stravolgerli, ovvero di non divulgare false informazioni. Ciò premesso, li invita a preservare la fama dei «valentuomini» di una nazione e attribuisce questo appellativo all'«italiano» Concino Concini, ricostruendo le tappe principali della sua vita, da «gentiluomo» che seppe arrivare al titolo di Maresciallo e «seppe governare in torbidi tempi la Normandia, brillò nella Corte, segnalò tra l'armi il suo coraggio, fu stimato da Errico Quarto e preparò Richelieu». I suoi grandi meriti, tuttavia, vennero offuscati dall'esagerato «orgoglio della consorte, Eleonora Dori Galigai, fiorentina ancor essa, donna d'alti spiriti, di molti spediti, ma troppo ambiziosa e facile a far tralucere la coscienza della sua superiorità». Inoltre, «l'ingrato Luynes ne approfittò per innasprire gli animi contr'essi, e ne tramò la ruina; ed è probabilissimo che non fosse ne' congiugi colpa alcuna d'infedeltà al sovrano potere, poichè quel loro capitale nemico fece uccidere a tradimento il Maresciallo anzicchè sottoporlo ad un giudizio, e condannò [...] la Galigai come strega». Il Revisore sintetizza così la stessa vicenda storica che sta alla base dell'opera di Cammarano-Battista e poi aggiunge: «certo si è che per chiunque è italiano, nome così ingiustamente e con meditato scopo spesso dagli stranieri oltraggiato, debba essere non grato spettacolo su scene italiane il Concini convinto di fellonia; chè non è madre di felloni, almeno in confronto di altre, la nostra terra; e i sommi italiani, e nel servire e nel comandare agli stranieri, sono stati pur troppo ligi a' costoro interessi». Senza approfondire, ora, i chiaroscuri delle effettive personalità storiche di Concino Concini e di Eleonora Dori Galigai, colpisce che essi siano accostati ai «sommi italiani» che hanno reso onore alla patria. Un forte afflato nazionalistico sembra animare tali asserzioni e quelle immediatamente seguenti: «Noi siam d'avviso che a ciò non abbia punto posto mente lo stimabile autore di questo drammatico lavoro, e che, invaghitosi di qualche poema francese, ne abbia voluto, mirando solo al teatrale successo, trasportare in parte le situazioni o gli affetti sulle nostre scene melodrammatiche». L'amore per la propria «terra» comporta il rifiuto delle opere provenienti da paesi «stranieri»: ne consegue che sarebbero tante le ragioni per vietare «almeno in questa forma, la rappresentazione dell'Eleonora Dori». Tuttavia:

Trovandosi da un lato la poesia già vestita di musicali note, gli artisti cantanti assuefatti a cantar loro parti nella forma in cui erano state scritte, e questa novella musica promessa ed attesa, e dall'altro lato stringendo il tempo di porla in scena per la prossima cessazione degli obblighi de' principali attori destinati a cantarla, la Revisione ha lasciato che questa fatalità si compisse. Ma, nel cedere alla forza di siffatte contingenze, essa ha voluto che queste parole, premesse al dramma, fossero testimonianza solenne della sua repugnanza a far che ne' pubblici spettacoli cada ignominia sopra uomini che non la meritano, e specialmente sopra illustri italiani.

Una serie di «contingenze» può bastare ad un censore per concedere un'autorizzazione? Forse in questo momento storico sì, ma non sempre è stato così nella capitale borbonica (e a Cammarano è successo ben di peggio!). La prima rappresentazione di *Eleonora Dori* va in scena al Teatro di San Carlo il 4 febbraio 1847. Un anno dopo sarebbero esplosi i moti liberali a Palermo (12 gennaio 1848) e a Napoli (27 gennaio 1848). Qualche cambiamento di sensibilità era già avvenuto, per lo meno a livello individuale? Quante volte i librettisti e i compositori erano stati costretti a provvedere all'ultimo istante a delle modifiche, in una spasmodica corsa contro il tempo, per riuscire a mettere

in scena gli spettacoli secondo le date previste? Le giustificazioni del Revisore sono poco convincenti. Qui risulta, però, importante sottolineare che il profilo altamente positivo di Concini delineato nella prefazione trova scarso riscontro nel libretto e viene nettamente smentito nel dramma, così come la figura della protagonista, che è definita dal Revisore la principale colpevole della rovina dei due sposi, mentre nelle due opere teatrali appare piuttosto come vittima del marito. Di conseguenza, risulta particolarmente interessante confrontare il libretto con il dramma di riferimento, *La Maréchale d'Ancre* di Alfred de Vigny. Uno schema può fornire una prima visione sintetica:

<i>La Maréchale d'Ancre</i> ALFRED DE VIGNY (1831)	<i>Eleonora Dori</i> SALVATORE CAMMARANO-VINCENZO BATTISTA (1847)
Personaggi	Personaggi
LA MARÉCHALE D'ANCRE	ELEONORA DORI GALIGAI, Marescialla d'Ancre
CONCINI	CONCINO CONCINI, Maresciallo d'Ancre
BORGIA	GIULIANO DEGLI ADIMARI
ISABELLA	ISABELLA, nipote di De Luynes
PICARD	
SAMUEL	
DE LUYNES	DE LUYNES, contestabile
FIESQUE	
THÉMINES	
DÉAGEANT	
MADAME DE ROUVRES	
MADAME DE MORET	
LE PRINCE DE CONDÉ	
VITRY	
MONGLAT	
CRÉQUI	
D'ANVILLE	
LE COMTE DE LA PÈNE	
DE THIENNES	
	AMELIA, dama confidente di Eleonora
	ARMANDO, familiare di Concini
	ENRICO, congiunto di Luynes
Premier et deuxième laquais, premier gentilhomme de concini, premier officier	Un fanciullo, figlio del Maresciallo e di Eleonora, Dame, Cavalieri, Paggi, Guardie, Popolo, Carcerieri.
Luogo e tempo	Luogo e tempo
//	L'avvenimento ha luogo in Parigi, nel 1617.
Struttura	Struttura
Cinque atti.	Tre atti.

Alcune differenze balzano subito all'occhio: i personaggi sono drasticamente diminuiti e gli atti sono ridotti da cinque a tre. Questi cambiamenti, tuttavia, sono pienamente giustificati dai due generi diversi: un melodramma impone maggiore essenzialità. De Vigny non indica il luogo e il tempo, ma rispetta implicitamente il periodo storico. Nel testo francese quasi tutti i personaggi della corte conservano i nomi dei corrispettivi individui storici, ad eccezione di Borgia e Isabella, fittiziamente

introdotti; nel melodramma non ne compare nessuno e il rivale di Concini si chiama Giuliano degli Adimari. De Vigny inserisce all'inizio del dramma una premessa nella quale delinea i suoi intenti:

La minorité de Louis XIII finit comme elle avait commencé : par un assassinat. Concini et la Galigai régnerent entre ces deux crimes. Le second m'a semblé être l'expiation du premier ; et pour le faire voir à tous les yeux, j'ai ramené au même lieu le pistolet de Vitry, et le couteau de Ravaillac, instrumens de l'élévation et de la chute du maréchal d'Ancre, pensant que, si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique [...]. Au centre du cercle que décrit cette composition, un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le caractère s'affaiblit ou s'altère, et qui, d'un pas très-sûr, nous mène à ses fins mystérieuses, et souvent à l'expiation, par des voies impossibles à prévoir. Autour de cette idée : le pouvoir souverain dans les mains d'une femme ; l'incapacité d'une cour à manier les affaires publiques ; la cruauté polie des favoris ; les besoins et les afflictions des peuples sous leurs règnes. Ensuite les tortures du remords politique ; puis celles de l'adultère frappé, au milieu de ses joies, des mêmes peines qu'il donnait sans scrupule ; et, après tout, la pitié que tous méritent.¹⁴⁰

Alcuni anni più tardi, nel 1834, l'autore affermerà: «Avec *La Maréchale d'Ancre*, j'ai essayé de faire lire une page d'histoire sur le théâtre».¹⁴¹ Gli eventi storici costituiscono il punto di partenza di una riflessione che confluisce nella creazione dell'opera teatrale e che fornisce una chiave interpretativa della realtà, passata e presente. Subito dopo quella premessa, nel testo compare un prospetto con le descrizioni caratteriali di tutti i personaggi ed è illuminante leggere le presentazioni dei cinque principali:

LA MARÉCHALE D'ANCRE. Femme d'un caractère ferme et mâle, mère tendre et amie dévouée ; calculée et dissimulée à la façon des Médicis, dont elle est l'élève ; manières nobles, mais un peu hypocrites ; teint du Midi sans couleurs ; gestes brusques parfois, mais composés habituellement.

CONCINI. Parvenu insolent ; incertain dans les affaires, mais brave l'épée à la main. Voluptueux et astucieux Italien, il regarde et observe long-temps avec précaution avant de parler; il croit voir des pièges partout, et sa démarche est indécise et hautaine comme sa conduit ; son œil fin, impudent et cauteleux.

« Jamais, dit un historien du temps, esclaves ne furent tant serfs de leurs maîtres qu'il l'estoit de ses voluptés » [...].

BORGIA. Montagnard brusque et bon. Vindictif et animé par la vendetta, comme par une seconde âme ; conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps. Silencieux, morose et rude de gestes et attitudes. Teint presque africain. Costume noir. Epée et poignard d'acier bronzé.

ISABELLA MONTE. Jeune Italienne naïve et passionnée. Ignorante, dévote, sauvage, amoureuse et jalouse. Passant de l'immobilité à des mouvemens violens et emportés. Costume corse, élégant et simple.

M. DE LUYNES. Très-jeune et très-blond. Favori ambitieux et cruel ; froid, poli et raide en ses manières. Empesé dans ses attitudes ; ayant cet aplomb imperturbable de l'homme qui se sent le maître du maître et sait le secret de son pouvoir.¹⁴²

Già da queste premesse iniziali appare che chi governa la Francia non sono il re e la regina ma i coniugi Concini. Tra loro, però, è la Marescialla il carattere forte. In seguito, ella dirà di sé stessa: «en ce malheureux royaume je suis toujours condamnée à vouloir» (I, 3). In tutto il dramma, la sua figura giganteggia, dapprima per l'enorme potere politico conseguito e infine per l'eroico coraggio nell'affrontare la morte. Al contrario, il marito è umanamente meschino, approfittatore e frivolo, ma questo non corrisponde allo sposo geloso dell'opera. Anche tra Borgia e Giuliano degli Adimari la differenza è notevole: Vigny attribuisce a tale personaggio origini corse, riprendendo il tema, assai diffuso nella letteratura francese della prima metà dell'Ottocento, dell'indole selvaggia e vendicativa

¹⁴⁰ ALFRED DE VIGNY, *La Maréchale d'Ancre*, in *Œuvres complètes* (par FERNAND BALDENSPERGER), vol. II, Paris, Gallimard, 1965, p. 379. In seguito, tutte le citazioni dall'originale francese saranno tratte da questa edizione.

¹⁴¹ ALFRED DE VIGNY, *Le Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes*, (par FERNAND BALDENSPERGER), p. 1018.

¹⁴² ALFRED DE VIGNY, *La Maréchale d'Ancre*, pp. 380-381.

degli abitanti di quest'isola. Nel libretto, invece, Giuliano è un amante appassionato, perseguitato dal destino avverso, ma capace di compiere, nel finale, il gesto moralmente coraggioso di accompagnare il figlio dalla madre morente che, come ultimo desiderio, aveva chiesto soltanto di poterlo riabbracciare. A sua volta, anche Isabella Monte è corsa, quindi selvaggia e vendicativa. Entrambi vengono definiti italiani in quanto dal XV al XVIII secolo la Corsica fu contesa tra la Repubblica di Genova e il Regno di Sardegna. Chi mantiene caratteristiche abbastanza simili sia nel dramma che nel melodramma è M. de Luynes: intrigante, spietato e calcolatore, trama nascostamente e impartisce ordini nefasti con estrema imperturbabilità. Infine, va segnalato che nel dramma compare ripetutamente Samuel Montalto, «riche et avare, humble et faux, juif de cour. Pas trop sale au dehors, beaucoup en dessous». Tra il 1827 e il 1830 Vigny aveva tradotto alcune opere di Shakespeare (tra cui *Il mercante di Venezia*) e ripropone il tema dell'ebreo usuraio ed avaro, del tutto assente nel melodramma. Complessivamente, però, l'immagine della corruzione del potere politico e dell'incapacità di governare da parte dei legittimi sovrani accomuna il testo francese e quello italiano. Per comprendere le affinità e le differenze tra loro, oltre che le caratteristiche specifiche del libretto, si procede ad un'analisi dettagliata, prestando contemporaneamente attenzione agli aspetti musicologici e poetici.

All'apertura del sipario appare un ambiente elegante: gli «Appartamenti della Marescialla nel Louvre»; sono presenti «Molti signori della Corte, fra cui de Luynes; in fondo paggi, e donzelli: poi Armando». L'opera inizia con un coro introduttivo in quinari doppi:

DE LUYNES e SIGNORI

Olà? Sian presti veltri e destrieri.

I cenni attendano paggi e scudieri.

(Armando attraversa la scena, De Luynes gli va incontro ansiosamente.)

ARMANDO

Della promessa = l'istante appressa!

DE LUYNES

E meco in alto io vi trarrò!

(Sommessamente fra loro: Armando entra sollecito per la parte opposta a quella onde venne.)

DE LUYNES e SIGNORI

Per monti e valli, burroni e selve

Snidar sapremo, ferir le belve...

Cignal protervo, = rapido cervo

A' nostri colpi fuggir non può (I, 1).

Mentre all'inizio del dramma i nobili giocano a carte e scommettono alte cifre di denaro, conversando e scambiandosi pareri sui coniugi Concini, qui si preparano per una battuta di caccia e De Luynes allude ai suoi intrighi segreti. La seconda scena inizia con un recitativo (in endecasillabi e rari settenari sciolti) durante il quale il Maresciallo dialoga con Armando, esprimendo la sua preoccupazione riguardo alla moglie. Gli ultimi due versi endecasillabi in rima baciata preannunciano l'inizio della cavatina di Concino, costituita da tre quartine di ottonari a rima alternata, con tutti i versi parossitoni, tranne l'ultimo ed il terzultimo che sono ossitoni:

ARMANDO

Signor, temete?

MARESCIALLO

Temo... Ah! dir non l'oso!...

Io l'amo troppo!... e troppo io son geloso!...

Del poter tant'oltre ho spinto

Sol per essa il volo ardito;

Lo splendor di che son cinto

Ho per lei soltanto ambito:

Era d'uopo a farla mia
 La viltà d'una menzogna,
 Questo labbro il ver mentia
 E fui sordo alla vergogna!
 Se un delitto si chiedea
 Io l'avrei compiuto ancor.
 Così vivo in sen m'ardea
 Il potente, il cieco amor! (I, 2).

È questa la prima presentazione del personaggio e si nota già la differenza rispetto al dramma. Là Concini è ambizioso e infido, approfitta delle abilità della moglie per accumulare cariche e ricchezze, ma la tradisce senza alcun scrupolo, qui è talmente innamorato della consorte da dichiararsi pronto ad ogni nefandezza ed è follemente geloso. Poeticamente, è significativa la costruzione a chiasmo dell'ultimo endecasillabo («Io l'amo troppo!... e troppo io son geloso!...»), che pone immediatamente in relazione l'amore e la gelosia, nonché - subito dopo - la passione e lo smodato arrivismo. Trattandosi di un cantabile che rivela i turbamenti interiori del protagonista, abbondano le figure retoriche del significato: metafore («il volo ardito», «sordo alla vergogna», «un delitto si chiedea», «vivo in sen m'ardea» e «cieco amor») e metonimie («Lo splendor di che son cinto», «Questo labbro il ver mentia»).

La terza scena inizia con il tempo di mezzo, in cui il coro dei cavalieri delinea l'ambiente della corte, dove tutti osservano e tramano, pur ossequiando i potenti. Nella successiva cabaletta, invece, emerge l'animo focoso del Maresciallo, disposto a tutto pur di difendere il suo onore. I pertichini finali dei cavalieri e d'Armando accennano alle tensioni che ben presto sorgeranno:

MARESCIALLO
 A te non freme l'italo
 Bollente sangue in petto!
 Saper non puoi che smania,
 Che averno è il mio sospetto!
 Ah! se tradirmi osarono
 Un'empia, un seduttore,
 La macchia dell'onore
 Col sangue io laverò!
 CAVALIERI
 Quai lampi di furore
 Il ciglio suo vibrò.
 ARMANDO
 Ite: del vostro onore
 Custode io qui starò (I, 3).

Sia qui che nel precedente tempo di mezzo i versi sono settenari. In queste tre quartine lo schema delle rime è piuttosto insolito: ABCB DEEF EFEF; A, C, D sono proparossitoni, B ed E sono parossitoni, F è ossitono. L'ira del Maresciallo è esasperata e il suo linguaggio è fortemente metaforico: «frema l'italo / Bollente sangue in petto», «Che averno è il mio sospetto!», «La macchia dell'onore» e «Col sangue io laverò!». Nella risposta dei cavalieri compaiono altre metafore («Quai lampi di furore» e «vibrò») ed una metonimia «Il ciglio suo». Nei due versi di Armando c'è di nuovo una metafora («del vostro onore / Custode io qui starò»). Il lessico è poetico-letterario («italo» invece di italico, «averno» invece di inferno; «ite» è un latinismo); le costruzioni sintattiche presentano diverse inversioni. Numerose le sinalefi e le sineresi («sangue in», «puoi», «smania», «Che averno è il» ...); mentre si riscontra una sola dièresi («smania»).

Nella quarta scena appare Eleonora. È «circondata da molte Dame, quindi Amelia, traendo a mano il figlio della Marescialla, e seguita da una Damigella. Tutti i Cavalieri s'inclinano alla Marescialla;

essa rende il saluto, e va a sedere presso un tavolino, ove rimane taciturna e pensierosa» (I, 4). Inizialmente c'è un recitativo in endecasillabi e rari settenari, terminante con due endecasillabi in rima baciata («supremo» / «fremo»). Dopo di che inizia il cantabile della cavatina di Eleonora:

ELEONORA
Avea d'amore infausto
Spente le fiamme appieno,
E se non lieti, placidi
Traeva i giorni almeno!
Quale, a turbar quest'anima,
Qual mai nemica sorte
Toglie obbliate immagini
Ai regni della morte?
M'ingombra una mestizia,
Che non ti so spiegar...
(Ad Amelia con abbandono.)
Ho pieno il cor di lagrime,
Né posso lagrimar (I, 4).

Nella quinta scena c'è il tempo di mezzo in endecasillabi e settenari; quindi la cabaletta della protagonista, cantata a tre con Amelia e Armando e con l'intervento «piano [...] e con sarcasmo» del coro dei cavalieri:

ELEONORA
(Entro le vene scorrere
Fero m'intesi un gel!...)
(Vive... non è delirio
Che la ragion sorprende.
La tomba al di lo rende...
Ma perchè trarsi a me?
Fuggi, se nudri o giovine
Una speranza ardita...
Tu ritornasti in vita,
Estinta io son per te!)

AMELIA
(Destin, quel cor dilania;
Strazio puoi tu ben farne
Ma la virtù macchiarne
In tuo poter non è.)

ARMANDO
(Della fortuna stringere
Saprò l'infido crine,
E delle altrui rovine
Farmi sgabello al piè.)

CORO (Piano fra loro, e con sarcasmo.)
Qual sia favore, o grazia
Chiegga, e l'avrà costui:
Tutto si debbe a lui;
Italo sangue egli è! (I, 5).

Questa entrata in scena della protagonista, da un punto di vista formale, rispetta i canoni tradizionali della solita forma (recitativo, cavatina, tempo di mezzo e cabaletta); tuttavia, se si paragona il personaggio con il corrispettivo delineato da Alfred de Vigny si colgono differenze importanti. Nel testo francese la Marescialla mostra una grande forza d'animo ed una straordinaria prontezza nel

prendere le decisioni più difficili, anche nei momenti più pericolosi. Il suo ruolo preponderante a corte le viene riconosciuto da molti altri personaggi del dramma. Nella prima scena del primo atto, vari nobili parlano di lei:

THÉMINES

L'ordre de la reine [...].

MONGLAT

Je sais [...] qu'elle ne le donnera pas qu'elle n'ait reçu ses ordres elle-même de Mme la Maréchale d'Ancre.

CRÉQUI

Savez-vous que la tête de cette femme est la plus forte du royaume ?

FIESQUE

Mais... oui, oui... nous le savons !

MONGLAT

Et peut-être son cœur...

THÉMINES

Oh ! quant à cela, elle est brave comme un homme, mais elle n'a pas l'âme tendre d'une femme (I, 1).¹⁴³

Questo profilo di donna volitiva ed intrepida sarà preponderante nel corso del dramma, ma ad esso se ne affiancherà un altro, che emerge nel seguito della conversazione:

MONGLAT

Je la crois superstitieuse et faible, car elle consulte les cartes.

FIESQUE

Et vous, Créqui ?

CRÉQUI

Moi, je la crois presque fée ; car elle a fait de Concini un marquis, d'un fils de notaire un premier gentilhomme, d'un homme qui ne savait pas se tenir à cheval un grand-écuyer, d'un poltron un maréchal de France, et de nous, qui n'aimons guère cet homme, ses partisans (I, 1).

L'accusa di stregoneria ritornerà nel finale ed è storicamente vera. Ovviamente, Cammarano non può nemmeno accennarvi, mentre Vigny l'esplicita nell'ultimo atto, insieme al sagace commento di Fiesque:

FIESQUE

La reine est arrêtée.

DE THIENNES

La reine mère !

FIESQUE

Par Luynes et sur l'ordre du roi.

LE PREMIER DES GENTILSHOMMES DE CONCINI

Et la Maréchale ?

FIESQUE

A la Bastille, jugée et condamnée au feu en une heure, selon les *us* du Parlement.

TROISIÈME GENTILHOMME

Est-il possible ? Et sur quel crime ?

FIESQUE

Ils ont appelé cela Magie, pour ne compromettre personne de trop élevé (V, 2).

Nel dramma francese, quindi, la Marescialla spicca per l'immenso potere politico acquisito a corte e, in modo alquanto pretestuoso, per l'inclinazione alla magia. Nel libretto le considerazioni politicizzate vengono preliminarmente bandite per poter superare il giudizio censorio; Eleonora

¹⁴³ ALFRED DE VIGNY, *Œuvres complètes*, (par FERNAND BALDENSPERGER), II, Paris, Gallimard, 1965. In seguito, tutte le citazioni dall'originale francese sono tratte da questa edizione.

appare come una donna che non ha mai completamente dimenticato il suo primo amore e che si turba enormemente non appena ha notizia che egli è vivo e chiede di parlarle. La cabaletta rafforza quest'immagine: dopo aver scoperto che il marito l'ha ingannata intenzionalmente, nel suo animo scoppia un'aspra lotta tra il senso del dovere e il rimpianto delle gioie passate, ovvero tra la difesa della virtù e la tentazione ad accondiscendere al rinato affetto. L'insistenza sul binomio «italo sangue» (dapprima da parte di Concini ed ora da parte del coro dei cavalieri) è, verosimilmente, velata di afflato patriottico. Poeticamente, la cabaletta è composta da due quartine di settenari con schema delle rime ABBC DEEC, con A e D proparossitoni, B ed E parossitoni e C ossitono. Analogo schema ritorna nelle tre quartine successive (di Amelia, di Armando e del coro), con soltanto il quarto verso di ognuna che ripete la stessa rima.

La sesta scena e la prima parte della settimana sono incentrate sul dialogo tra Giuliano ed Eleonora (recitativo in endecasillabi e settenari). Segue poi il tempo d'attacco in ottonari, durante il quale lui esprime la sua indignazione e lei tenta vanamente di placarlo:

GIULIANO

Di qual mai tremendo foco
Entro il cor divampo ed ardo!
Ad estinguerlo fra poco
Tutto il sangue del codardo...

(Eleonora vorrebbe interromperlo, ma egli prosegue, spinto sempre più dalla foga di cieco sdegno.)

Oh furor!... menzogna infame
A me dunque t'involò!
Ma, lo giuro, il tuo legame
Con la spada io troncherò!

ELEONORA

Quai, dell'ira il reo consiglio,
Sul tuo labbro accenti spinge?
Egli è padre del mio figlio!...
Nodo eterno a lui mi stringe!...
Vivo, io deggio al mio consorte
Fedeltà, rispetto, amor:
Dovrei, spento, fino a morte,
Abborrime l'uccisor! (I, 7).

Le quattro quartine sono a rima alternata, i versi sono parossitoni, tranne l'ultimo e il terzultimo della strofa finale di ciascun interprete, che sono ossitoni. Subito dopo questo animato scontro, Giuliano è preso dallo sconforto (come è specificato nella didascalia: «Covrendosi il viso d'ambo le mani, e cadendo su d'una seggiola. Alcuni momenti di silenzio»). Ha inizio, allora, un cantabile tra i due personaggi, strutturato in settenari, che sfocia in una cabaletta a due, che conclude l'atto:

ELEONORA

Tu m'udisti... ah! vanne altrove...
La mia prece al cor ti scenda...
Ch'io non oda più tue nuove,
E felice il Ciel ti renda.
Sì, costanza, e d'empio fato
Vincerai l'avversità...
Se l'amor fu sventurato,
La virtude nol sarà.

GIULIANO

Sì, fuggirti, o donna, io giuro...
Mio destino è un sol tuo detto...
Un deserto, un antro oscuro

Darà breve a me ricetto...
Dall'ambascia oppresso, affranto
Terra ignota in sen mi avrà...
Nè una stilla del tuo pianto
Quella terra bagnerà! (I, 7).

Le quattro quartine in ottonari sono a rima alternata, con tutti i versi parossitoni, tranne il terzultimo e l'ultimo della strofa conclusiva di ogni personaggio (ossitoni).

Nel primo atto, quindi, la tematica passionale prevale nettamente su quella politica. Il secondo atto inizia con il coro introduttivo dei congiurati che, riunitisi «nel palagio di De Luynes», promettono di colpire «gli alteri» durante l'imminente festa:

CONGIUNTI
Adunque gli alteri?...
DE LUYNES
Più scampo non hanno.
CONGIUNTI
L'aguato?
DE LUYNES
Fu teso.
CONGIUNTI
Ed essi?...
DE LUYNES
Morranno!
Cadrà della festa tra il giubilo e il riso
Il colpo tremendo che l'odio apprestò:
Qual orrido nembo, che surse improvviso,
Al par d'un incendio, che ratto avvampò! (II, 1).

Poeticamente, si tratta di sei versi di doppi senari. Il distico iniziale è a rima baciata, la quartina finale è a rima alternata; l'ultimo e il terzultimo verso sono ossitoni, tutti gli altri parossitoni. Gli ultimi due versi contengono due similitudini («Qual orrido nembo» e «Al par d'un incendio»). Inoltre, nel secondo emistichio entrambi presentano una subordinata relativa, come già il terzultimo verso: «che l'odio apprestò», «che surse improvviso», «che ratto avvampò!». Nella seconda scena prosegue il dialogo tra De Luynes e i congiurati (recitativo in endecasillabi e settenari), mentre nella terza sopraggiunge Isabella, che «si getta fra le braccia di Luynes: ha gli occhi molli di pianto, ed un foglio tra mani». De Luynes l'abbraccia, esclamando «Nipote!» e questo legame di parentela è del tutto assente nel dramma, dove viene invece accentuata la distanza sociale e culturale tra l'italiana-corsa selvaggia e il raffinato nobile francese. Isabella consegna a Luynes la lettera d'addio di Giuliano, che annulla il matrimonio. Tutti s'indignano e giurano vendetta.

Nella quarta scena ha inizio il finale centrale. L'ambiente è sfarzoso: «Magnifica sala negli appartamenti del Maresciallo, vagamente illuminata: il proscenio è circondato da ricche drapperie, formando un sito atto ad appartarsi dai fragori della festa. Molti gruppi di Dame, e Cavalieri, alcuni de' quali mascherati, traversano la scena». Dapprima c'è un coro introduttivo in doppi quinari a rima baciata:

TUTTI
Il fren disciolgasi = all'esultanza...
Mentre ancor fervida = regna la danza,
E del suo giubilo = avidi ancor,
Venga a sorprenderci = il nuovo albor,
UNA DAMA

Nè più gioconda, nè al par di questa
 Giammai fu splendida alcuna festa!
 UN'ALTRA
 E stolte voci dicean vicina
 La sua caduta, la sua rovina!
 UN CAVALIERE
 Forse le voci stolte non furo!...
 È di procelle grave il futuro!
 LA PRIMA DAMA
 D'un vel gli eventi coperse il cielo;
 Follia sarebbe toccar quel velo.
 UN ALTRO CAVALIERE
 All'avvenire non ponga mente
 Quei che sorridere vede il presente.
 TUTTI
 Il fren discioglesi... ec. ec. (II, 4).

Al termine del coro, giungono Eleonora e Giuliano, che parlano tra loro (quinta scena, in recitativo) ed i loro stati d'animo sono tutt'altro che festosi: lui l'avvisa dell'imminente attentato e le promette di aiutarla a mettersi in salvo. Quando s'avvicina il Maresciallo, geloso e inferocito, la tensione cresce. Il tempo d'attacco in settenari (II, 6) sfocia in un concertato nella settima scena, dopo che Luynes ha dato ordine alle guardie di arrestare il Maresciallo e la consorte:

MARESCIALLO
 (Qual uom che vide il fulmine
 Dappresso a lui caduto
 Tal io rimasi attonito,
 D'ogni baldanza muto! –
 Se il mio non è delirio,
 Se il vero intendo, e scerno,
 Ah! meglio che l'averno
 S'aprisse innanzi a me!)

ELEONORA
 (In quel terror l'indizio
 Non è dell'innocenza!...
 Io leggo in quel silenzio
 D'entrambi la sentenza!...
 Orrendo, arcano brivido
 In mezzo al cor mi piomba!...
 Aperta già la tomba
 Mi veggo innanzi al piè!)

GIULIANO
 (Il colpo invan distogliere
 Dal capo suo tentai...
 Più di salvar la misera
 Non ho speranza omai...
 Inefficaci lagrime
 Quest'occhi spargeranno?...
 Solo morir d'affanno
 Sarà concesso a me!)

ISABELLA
 (So che l'infido ha l'anima
 Oppressa dal tormento,
 Ed il piacer già sento
 Della vendetta in me!)

DE LUYNES e CORO

(Il raggio alfin si ottenebra
Che vi splendea sul crine!
L'orgoglio vostro alfine
Condegna ottien mercé!) (II, 7).

Nel successivo tempo di mezzo (in ottonari, con rime bacciate ed alternate), Luynes accusa pubblicamente i due coniugi di aver tradito lo stato, tramando con i suoi nemici. La stretta finale è in decasillabi a ritmo anapestico:

DE LUYNES, ISABELLA e CORO
(Accerchiando i prigionieri, e con accento di tutta indignazione.)
Traditori, sul capo de' rei
Veglia il Cielo, e scompose la trama!
Traditori al supplizio vi chiama
Il dover violato e la fè.
GIULIANO
(Giusto Ciel, non soggiaccia costei
Al poter di nemici tremendi:
D'una madre la vita difendi;
Non riman più speranza che in te)
MARESCIALLO
(Ah! quel sangue versar non potei,
Ed il palco s'innalza, m'aspetta...
Non la vita, lasciar la vendetta
È supplizio tremendo per me!)
ELEONORA
(I suoi giorni, Signor, non i miei
A te chiede quest'alma gemente...
Viva il padre, pel figlio innocente,
E la scure percuota sol me.) (II, 7).

Il terzo atto è ambientato nelle carceri della Bastiglia, dove è rinchiusa Eleonora. Suo marito va a trovarla sia per consegnarle un biglietto che le annuncia un tentativo estremo di metterli in salvo sia per sapere se veramente lo ha tradito (prima scena, con recitativo e lettura recitata del biglietto). Lei lo rassicura e insieme intonano il cantabile del duetto (composto da due strofe di sei versi in doppi quinari con schema delle rime AABCBC DDECEC, con C ossitono e gli altri parossitoni):

ELEONORA
Sì, come il cielo quest'alma è pura:
E la tua sposa al Ciel lo giura,
Su me... sul figlio piombi, s'io mento,
La sua vendetta, il suo rigor.
Credi al terribile mio giuramento...
A queste lagrime... che sparge il cor.
MARESCIALLO
(Arcana possa hanno quei detti!...
Quel pianto estingue i miei sospetti!...
Tropo quel giuro, troppo fu santo
Non fu sacrilego, non mentitor.
A scelleragine orribil tanto,
No, d'una madre non giunge il cor.) (III, 1).

Nel successivo tempo di mezzo (in settenari, con rare rime), il custode annuncia che è «l'ora del giudizio!» (III, 1): i coniugi s'incamminano, intonando la cabaletta (composta da due strofe di sei versi ciascuna, in settenari):

MARESCIALLO

(Nella più viva agitazione.)

Se più la rea calunnia

Dell'innocenza è forte,

Se meco sul patibolo

Verrai condotta a morte,

Non maledirmi, o vittima

Del cieco mio furor...

(Cadendo a piè di lei.)

ELEONORA

Se teco a rio supplizio

Verrò condotta anch'io,

A te perdono, abbracciarmi

Padre del figlio mio...

E tu pietade, e grazia

Concedi a lui, Signor!

(Partono fra le guardie.) (III, 1).

La seconda scena è ambientata in una «sala gotica» adiacente «all'Aula del giudizio». Il sommario processo è in corso e Giuliano attende l'esito, angosciato. Dopo un breve recitativo in cui esprime i suoi tormenti, intona un cantabile composto da due quartine di senari doppi a rima alternata (tutti i versi sono parossitoni, tranne l'ultimo e il terzultimo che sono ossitoni):

GIULIANO

Se un crudo nemico, ad ogni momento,

In sen mi vibrasse acuto pugnale,

Sentir non potrei l'atroce tormento

Di questa incertezza penosa, mortale! –

Non tace il silenzio dell'ore funeste!

Ha voci che accrescono la tema, il dolor! –

Ahi! nega il terrore, che tutto m'investe,

Le lagrime al ciglio... i palpiti al cor! (III, 2).

Nel tentativo di esprimere le sofferenze dell'anima, abbondano le figure retoriche: nella prima strofa c'è un'iperbole («Se un crudo nemico [...] / In sen mi vibrasse acuto pugnale»), nella seconda un ossimoro («Non tace il silenzio») e due personificazioni («Ha voci che accrescono la tema» e «nega il terrore [...] / Le lagrime al ciglio... i palpiti al cor!...»). Nel successivo tempo di mezzo (in settenari ed endecasillabi) Giuliano ascolta la sentenza: entrambi gli sposi sono condannati a morte. Disperato, chiede grazia a Luynes, poi intona una cabaletta, avendo le guardie come pertichini negli ultimi due versi:

GIULIANO

(Sorgendo, e nella massima desolazione.)

Tal serbata orrenda sorte

Era dunque all'infelice!...

Quel dolor che non si dice

L'alma oppresse, il cor spezzò!

Al supplizio della morte

Fia condotta la tradita!...

Al supplizio della vita

Sulla terra io rimarrò!

GUARDIE

Esci omai da queste porte...

Tal, chi puote, comandò (III, 3).

Nella quarta scena ha inizio il rondò finale, con un coro fuori scena composto da sei versi di quinari doppi:

CORO

Su l'alma, o Nume, che in breve lascia
Questa mortale vita d'ambascia,
Piovi una stilla, un raggio spandi
Dell'infinita, diva bontà.
Non ha la terra colpe sì grandi,
Che sian più grandi di tua pietà (III, 4).

Nella quinta scena «Eleonora, vestita di gramaglia, e circondata di guardie, s'avanza lentamente». Dapprima riflette sulle «Umane sorti», per cui «Al riso / il pianto, ed alla gioja / Sta vicino il dolor» (recitativo), poi «Si pone in ginocchio, e resta assorta lungamente in tacita preghiera» e infine si rialza ed intona un cantabile (in settenari, con versi proparossitoni, parossitoni ed anche ossitoni):

ELEONORA

La morte, e non l'infamia
Sul capo mio discenda.
Mi reggi tu, confortami
In ora sì tremenda,
Riempi questo spirito
Tutto, Signor, di te.
Il volgo, a rio spettacolo
Intorno a me raccolto,
Cader mi vegga intrepida,
Con l'innocenza in volto;
E l'ara della gloria
Il palco sia per me! (III, 5).

Nel successivo tempo di mezzo (in ottonari) giunge Luynes e, dopo un breve colloquio, Eleonora intona un secondo cantabile, dove chiede di rivedere il figlio un'ultima volta, ma Luynes rifiuta:

ELEONORA

– Fra pochi istanti

Non ti resta, o figlio mio
Altro appoggio che l'Eterno! –
Sacro, ed ultimo desio
Or s'appaghi: al sen materno
Ch'io l'annodi.

DE LUYNES

A me non lice...

L'alba surse... giunta è l'ora... (III, 6)

In un ulteriore tempo di mezzo, il popolo, curioso, s'avvicina e Giuliano, «aprendosi la strada fra mezzo la calca», conduce da Eleonora suo figlio. Lei lo abbraccia ed intona la cabaletta finale (due strofe di sei versi ciascuna, in settenari parossitoni ed ossitoni):

ELEONORA

Spargi sull'innocente
La grazia tua suprema...
Questa la prece estrema

È d'un materno cor...
 » Dal trono tuo clemente
 » Accoglila Signor! –
 Ah! tergi, o caro il ciglio...
 La madre tua non muore...
 Vita nel ciel migliore
 Quest'alma mia vivrà...
 Un giorno, amato figlio,
 Ci rivedrem colà! (III, s.u.).

Tale visione cristiana della vita e dell'aldilà viene ribadita nel concertato finale (due quartine di ottonari a rima alternata, con versi parossitoni, tranne il terzultimo e l'ultimo che sono ossitoni):

GIULIANO
(Accostandosi al fanciullo.)
L'amerò qual s'ama un figlio...
(Ho nel sen di morte il gel!...)
CORO
La pietade in ogni ciglio
Ha di pianto steso un vel!...
(Battono le ore.)
DE LUYNES
Guardie, olà?... (Le guardie si avanzano.)
ELEONORA
(A Luynes con accento solenne.)
V'è un'altra vita!
Figlio... addio... t'aspetto in... ciel...
(Facendo uno sforzo indicibile per distaccarsi il figlio dalle braccia, cade al suolo bocconi.)
DE LUYNES e CORO
Sembra estinta!...
(Accorrendo verso lei.)
GIULIANO
L'ha rapita
Alla scure forse il ciel! (III, s.u.).

Questo finale ricalca, semplificandolo, quello del dramma di de Vigny e, rispetto ai fatti storici, entrambi risultano verosimili. Se si pensa ad altri libretti di Cammarano e dell'epoca, si ritrova il canone romantico della protagonista uccisa ingiustamente e che, morendo, esprime una visione cristiana della vita ultraterrena. Infine, per quanto riguarda gli aspetti musicali, va segnalato che la partitura manoscritta di *Eleonora Dori* è conservata presso la biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella ed è consultabile online. Al contrario, nessuna registrazione dell'opera è disponibile, né in versione integrale né in singole parti. Il compositore Vincenzo Battista è, ad oggi, per lo più sconosciuto. Nato a Napoli nel 1823 e ivi morto nel 1873, «compì regolari studi musicali presso il conservatorio della sua città, e compose quasi esclusivamente per il teatro».¹⁴⁴ Talento precoce, debutta ventenne al Teatro di San Carlo nel 1843, con *Anna la Prie*; nei quattro anni successivi mette in scena nello stesso teatro una nuova opera ogni anno. *Eleonora Dori* è la prima ed unica realizzata insieme a Cammarano, anche se in una lettera manoscritta conservata presso l'Archivio Ricordi egli scrive: «Si dà notizia d'un contratto di tre scritture che è fatto col Teatro S. Carlo di Napoli con condizioni vantaggiose [...]. Questo anno il libro me lo fa Colajanni, e gli altri due anni per obbligo di scrittura mi deve fare i libri Cammarano».¹⁴⁵ In realtà, questo secondo libretto non risulta che sia

¹⁴⁴ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p. 17.

¹⁴⁵ Lettera di Vincenzo Battista a Giovanni Ricordi del 9 maggio 1845, Archivio Storico Ricordi, ID LLET004261.

mai esistito. Pur avendo raggiunto un discreto successo tra il 1843 e il 1853, Battista vive in povertà gli ultimi anni di vita. Ambiveri afferma che «nessuna delle sue opere era destinata a lasciare un segno nella storia del melodramma, anche se furono rappresentate nei più importanti teatri italiani».¹⁴⁶ Oggi, si deve ringraziare l'anonimo «Revisore della Polizia» per aver autorizzato, a suo tempo, un libretto di per sé interessante e storicamente significativo. Nello stesso anno 1847 (il 14 marzo), si svolge al Teatro della Pergola di Firenze la prima rappresentazione assoluta di *Macbeth*, con poesia di Francesco Maria Piave e musica di Giuseppe Verdi: è un grande successo, che tuttora viene allestito. Tratto dall'omonima tragedia di William Shakespeare, è ambientato in Scozia nell'XI secolo, ma ha un valore atemporale, come denuncia delle nefandezze che si possono compiere nella smodata ricerca del potere per il proprio interesse personale. Il libretto di *Eleonora Dori*, come anche il relativo dramma di Alfred de Vigny, si collocano in questo orizzonte ideale («le pouvoir souverain dans les mains d'une femme ; l'incapacité d'une cour à manier les affaires publiques ; la cruauté polie des favoris ; les besoins et les afflictions des peuples sous leurs règnes»)¹⁴⁷ e testimoniano il valore sociale del teatro nel XIX secolo, oltre che il coraggio di Cammarano, autore radicato nella severa Napoli borbonica.

8.7 Nicola De Giosa, *Folco d'Arles* (1851): in abito da servo, con passioni da re

Nel 1851 Salvatore è sofferente; viene curato dai più rinomati medici, ma con scarsi risultati. Il suo fervore creativo rimane intenso, ma diminuiscono le energie vitali. Nel corso dell'anno tre nuove opere vanno in scena con suoi libretti: *Malvina di Scozia* (con musica di Giovanni Pacini), *Folco d'Arles* (musicata da Nicola De Giosa) e *Medea* (con musica di Saverio Mercadante). In tutti e tre i casi, il librettista rielabora materiali preesistenti: *Malvina di Scozia* è un rifacimento di *Ines de Castro*, *Medea* recupera l'omonimo libretto di Felice Romani e *Folco d'Arles* riprende un progetto concepito da Cammarano e Donizetti nel 1842, ma rimasto incompiuto. Come spiega John Black:

The most interesting of the various projects which Cammarano was engaged on in 1842 was the one which came to nothing, his renewed collaboration with Donizetti, who had just accepted appointment as Hofkappellmeister in Vienna. Donizetti returned to Italy in July 1842, reaching Naples in August, where he proceeded to negotiate a contract with the Royal Theatres for an opera to be produced in October 1843. The librettist was to be Cammarano. At the end of the following January (1843) he wrote to a friend that the opera for Naples was going to be *Ruy Blas*, moved to another location.

Some explanation of this choice of subject is necessary, since on the face of it *Ruy Blas* (like most of Hugo's work) would seem to be a prime suspect for Bourbon censorship. In fact, it had already been seen in Naples, although under highly unusual circumstances and in a mutilated form. Adamo Alberti, for many years the impresario of the Fiorentini theatre, tells in his autobiography how in 1839 one of his actors, Luigi Belisario, played a trick upon the censors. Knowing that *Ruy Blas* would not be permitted, he rearranged the play under the title of *Falco Melian* and obtained approval for it without its identity being recognized. The public applauded mightily, knowing the name of the original author. This was the play that Cammarano seized upon three years later; he worked up a synopsis of the plot (removing any of the political element that might have been left) and submitted it to the censors under the title of *Folco d'Arles*. It is hard to believe that the censors were by this time in any doubts as to the origins of the plot, but Cammarano's treatment was evidently judged to have purged it of any objectionable matter, and it was signed as permitted by Gaetano Royer on 5 September 1842 [...].

Donizetti later sought to be released from this contract, as he no longer wished to travel to Naples to oversee the production [...]. Donizetti and Cammarano had not fallen out over the *Ruy Blas* libretto, and would be prepared to work together again. In the event, Cammarano kept the "approved" synopsis of the libretto up his

¹⁴⁶ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p. 17.

¹⁴⁷ ALFRED DE VIGNY, *La Maréchale d'Ancre*, p. 379.

sleeve, as was his usual practice, and [...] brought it out again seven years later, when it was set by Nicola di Giosa.¹⁴⁸

Nella storia letteraria e teatrale francese *Ruy Blas* è un'opera fondamentale. Scritto da Victor Hugo e rappresentato per la prima volta l'8 novembre 1838 al *Théâtre Français*, è un dramma in cinque atti e in versi alessandrini mediante il quale l'autore si confronta con le regole del teatro classico, ma aderisce ai nuovi canoni estetici romantici. L'aristotelica unità di luogo e d'azione viene preservata, poiché l'intera vicenda si svolge presso la corte del re di Spagna Carlo II (1665-1700). Quanto al tempo, invece, la durata complessiva è dilatata in alcuni mesi. Il protagonista è Ruy Blas, che nella prima parte ha i caratteri di un eroe, ma che complessivamente si rivela un anti-eroe. La vicenda è nota: per vendicarsi della regina di Spagna, il nobile Don Sallustio introduce a corte il suo servo Ruy Blas, presentandolo come il nobile decaduto Don Cesare. Ruy Blas è già innamorato della regina e, col tempo, viene ricambiato. Quando lei è disposta a sposarlo, ricompare Don Sallustio, che intende rivelare a tutti l'origine servile di lui, in modo da scatenare uno scandalo e costringere la regina a lasciare il trono. Hugo premette al testo una prefazione, dove specifica le corrispondenze tra l'effettivo contesto storico-sociale e i vari personaggi del dramma:

Au moment où une monarchie va s'écrouler, plusieurs phénomènes peuvent être observés. Et d'abord la noblesse tend à se dissoudre [...]. Une partie des gentilshommes, la moins honnête et la moins généreuse, reste à la cour. Tout va être englouti, le temps presse, il faut se hâter, il faut s'enrichir, s'agrandir et profiter des circonstances. On ne songe plus qu'à soi. Chacun se fait, sans pitié pour le pays, une petite fortune particulière dans un coin de la grande infortune publique [...]. Quand le jour de la disgrâce arrive, quelque chose de monstrueux se développe dans le courtisan tombé, et l'homme se change en démon.

L'état désespéré du royaume pousse l'autre moitié de la noblesse, la meilleure et la mieux née, dans une autre voie. Elle s'en va chez elle [...]. Elle a horreur des affaires, elle n'y peut rien, la fin du monde approche ; qu'y faire et à quoi bon se désoler ? Il faut s'étourdir, fermer les yeux, vivre, boire, aimer, jouir [...].

Un beau matin, il lui arrive un malheur [...]. Oublié et abandonné de tous, excepté de ses créanciers, le pauvre gentil homme devient alors ce qu'il peut, un peu aventurier, un peu spadassin, un peu bohémien [...]. Dans le drame qu'on va lire, la première moitié de la noblesse espagnole à cette époque se résumerait en don Salluste, et la seconde moitié en don César. Tous deux cousins, comme il convient [...].

Au-dessous de la noblesse ainsi partagée, [...] on voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple. Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent ; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très-bas, et aspirant très-haut ; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le coeur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas.

Maintenant, au-dessus de ces trois hommes, il y a une pure et lumineuse créature, une femme, une reine. Malheureuse comme femme, car elle est comme si elle n'avait pas de mari ; malheureuse comme reine, car elle est comme si elle n'avait pas de roi ; penchée vers ceux qui sont au-dessous d'elle par pitié royale et par instinct de femme aussi peut-être, et regardant en bas pendant que Ruy Blas, le peuple, regarde en haut [...].

A ces quatre têtes, il semble qu'on pourrait en ajouter une cinquième, celle du roi Charles II. Mais, dans l'histoire comme dans le drame, Charles II d'Espagne n'est pas une figure, c'est une ombre.¹⁴⁹

Oltre a sottolineare la centralità del carattere storico del dramma (ovvero la rappresentazione della corruzione del regime monarchico e dell'oppressione del popolo), nel seguito della prefazione Hugo fornisce altre chiavi di lettura: umana, letteraria e filosofica:

Ce drame, dont nous venons d'indiquer le sens historique, offrirait une toute autre figure si on le considérait d'un point de vue beaucoup plus élevé encore, du point de vue purement humain. Alors don Salluste serait l'égoïsme absolu, le souci sans repos ; don César, son contraire, serait le désintéressement et l'insouciance ; on verrait dans Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société et s'élançant d'autant plus haut que la compression est plus violente ; la reine enfin, ce serait la vertu minée par l'ennui.

¹⁴⁸ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, pp. 83-85.

¹⁴⁹ VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1838, p. XV.

Au point de vue uniquement littéraire, [...] les trois formes souveraines de l'art pourraient y paraître personnifiées et résumées. Don Salluste serait le Drame, don César la Comédie, Ruy Blas la Tragédie. Le drame noue l'action, la comédie l'embrouille, la tragédie la tranche.¹⁵⁰

Su quest'ultima affermazione è opportuno soffermarsi, poiché costituisce uno dei capisaldi dell'estetica romantica: la commistione dei generi. Nel 1830 l'*Hernani*¹⁵¹ di Hugo aveva suscitato a Parigi l'aspro dibattito critico noto come *Bataille d'Hernani*; otto anni dopo, l'autore ribadisce la sua adesione al Romanticismo:

Par le sens historique uniquement, *Ruy Blas* se rattache à *Hernani*. Le grand fait de la noblesse se montre, dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, à côté du grand fait de la royauté. Seulement dans *Hernani*, comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte encore contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée ; à demi féodale, à demi rebelle [...]. Entre *Hernani* et *Ruy Blas* deux siècles de l'Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles Quint de dominer le monde [...]. Ainsi, il (l'auteur) a voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche.¹⁵²

Sin dal debutto, il successo è notevole. La vicenda amorosa di un « ver de terre amoureux d'une étoile » (II, 2) coinvolge emotivamente gli spettatori, mentre i fastosi e lussuosi ambienti di corte offrono scenografie di forte impatto. L'interesse per il dramma travalica i confini nazionali, ma i limiti imposti dalle varie censure rendono difficile la trasposizione su nuovi palcoscenici. Nel 1842-43 Cammarano e Donizetti sono tentati di crearne un melodramma, ma vi rinunciano. In Italia, il primo dramma lirico intitolato *Ruy Blas* debutta al Teatro alla Scala il 3 aprile 1869 ed è composto da Filippo Marchetti su libretto di Carlo d'Ormeville. Nei decenni precedenti, Luigi Belisario (1839) e Salvatore Cammarano (1851) riescono a metterlo in scena ricorrendo ad una diversa ambientazione e alla preventiva riduzione degli elementi politici. Nel *Folco d'Arles* la trama di *Ruy Blas* è riconoscibile, ma sono diversi i nomi dei personaggi, il luogo e l'epoca. Come già nel dramma di Hugo, il tempo è dilatato e, sebbene non sia indicata la durata precisa, la vicenda si svolge nell'arco di alcuni mesi, ma non sul finire del XVII secolo, quanto nel XIV. L'unità di luogo può dirsi rispettata in riferimento alla città di Arles, ma nelle diverse scene gli ambienti variano, alternando interni ed esterni: dal parco agli appartamenti del castello d'Arles, al palazzo Rivers. Schematicamente:

<i>Ruy Blas</i> VICTOR HUGO	<i>Folco d'Arles</i> SALVATORE CAMMARANO-NICOLA DE GIOIA
Personaggi	Personaggi
RUY BLAS	FOLCO, servo di ARTURO
DON SALLUSTE	ARTURO, di Rivers
DON CÉSAR DE BAZAN,	
DON GURITAN	
DOÑA MARÍA DE NEUBOURG, reine d'Espagne	ELFRIDA, Contessa di Provenza
	GOFFREDO, Grande Scudiero
	GUIDO
LE COMTE DE CAMPOREAL	
LE MARQUIS DE SANTA-CRUZ	
LE MARQUIS DEL BASTO	
LE COMTE D'ALBE	

¹⁵⁰ VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, p. XVII.

¹⁵¹ Cfr. SYLVAIN LEDDA, *Hernani et Ruy Blas: de flamme ou de sang*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2008, per approfondire il tema del confronto tra i due drammi di Hugo.

¹⁵² VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, pp. XIX-XXI.

LE MARQUIS DE PRIEGO	
DON MANUEL ARIAS	
MONTAZGO	
DON ANTONIO UBILLA	
COVADENGA	
GUDIEL	
LA DUCHESSE D'ALBUQUERQUE	
CASILDA	OSVINA, Damigella di ELFRIDA
Un laquais, un alcade, alguazils, pages, dames, seigneurs, conseillers privés, duègnes, gardes, huissiers de chambre et de cour.	Damigelle di Elfrida, Dame e Cavalieri della Corte, Magistrati, Trovatori, Paggi, Duci, Scudieri, Guardie, Soldati, Popolo.
Luogo e tempo	Luogo e tempo
Madrid, 169...	L'avvenimento ha luogo in Arles, nel secolo XIV.
Struttura	Struttura
Cinque atti (<i>Don Sallustio, La regina di Spagna, Ruy Blas, Don Cesare, La tigre e il leone</i>)	Tre parti (<i>Il cavaliere, Il duce, Il servo</i>)

Il titolo italiano è del tutto diverso da quello francese (quasi un tentativo di depistaggio per i censori). Tuttavia, se si pensa all'affermazione della prefazione «Le peuple, ce serait Ruy Blas», si può ipotizzare che il nome «Folco» si giustifichi in quanto versione italianizzata del germanico Fulco, basato sulla radice «folc», che significa popolo. Più difficile comprendere la scelta di Arles. Siccome i Borboni di Napoli erano legati alla famiglia reale spagnola, è ovvio che ogni riferimento alla corte spagnola venga eliminato, ma perché proprio Arles, antica città provenzale situata sulle rive del Rodano, dove inizia il delta del fiume? Già famosa in epoca romana, essa è citata da Dante come confine della Penisola: «Sì come ad Arli, ove Rodano stagna, / sì com'a Pola, presso del Carnaro, / ch'Italia chiude e suoi termini bagna».¹⁵³ Forse questo potrebbe suggerire l'idea che le vicende del dramma non accadono in uno stato italiano, ma non sono tanto lontane. In ogni caso, nei decenni successivi la città di Arles comparirà di nuovo nei titoli di altri melodrammi: *L'Arlésienne* di Georges Bizet e *L'Arlesiana* di Francesco Cilea, entrambe tratte dall'omonimo racconto di Alphonse Daudet. Quanto al nome Elfrida, storicamente è nota Elfrida d'Inghilterra, vissuta tra il 945 circa e il 1000, sposa di Edgardo e prima moglie di re ad essere consacrata e incoronata quale regina del Regno d'Inghilterra. In riferimento al personaggio, è importante sottolineare che nel libretto non si tratta più di una regina sposata, ma di una contessa (di Provenza) fidanzata, che accondiscende all'amore di Folco soltanto dopo aver ricevuto la notizia della morte in battaglia del suo amato. Di conseguenza, ella non commette alcuna immoralità, al contrario della regina di Spagna del dramma. D'altra parte, Marie-Pierre Le Hir sostiene che «chez Hugo, les personnages féminins revendiquent leur passion, mais pas leur chasteté»,¹⁵⁴ e nel principale teatro reale della Napoli borbonica una sovrana tanto disinibita non è rappresentabile.

Dal punto di vista musicale, i ruoli dei personaggi principali rispettano la tradizione: lei è soprano e lui è tenore; il loro oppositore è Arturo, con voce di baritono. Nella prima rappresentazione al Real Teatro di San Carlo gli interpreti sono prestigiosi: Elfrida è Eugenia Tadolini, Folco è Gaetano Baldanza, Arturo è Achille De Bassini; completano il cast Marco Arati (Goffredo, basso), Anna Salvetti (Osvina, mezzosoprano) e Michele Memmi (tenore).

¹⁵³ *Inf.*, IX, 112-113.

¹⁵⁴ MARIE-PIERRE LE HIR, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, 1992, p. 125.

Cammarano individua nel dramma di Hugo i momenti drammatici più significativi e struttura un libretto che rispetta le forme consolidate, presentando un lessico poeticamente curato. I cinque atti vengono ridotti a tre, come s'addice ad un melodramma, ed i singoli titoli sono tutti riferiti al protagonista, che dapprima si offre volontario per combattere in una cruciale battaglia e diventa *Cavaliere*; poi ritorna dal campo vittorioso ed è acclamato come *Duce*; infine, rivela la sua origine da *Servo* e affronta eroicamente la tragica fine. Hugo, invece, aveva strutturato in modo diverso la vicenda, dedicando le prime quattro parti a ciascuno dei personaggi più importanti (*Don Sallustio*, *La regina di Spagna*, *Ruy Blas*, *Don Cesare*) e riservando all'ultimo capitolo un titolo con una doppia metafora: *La tigre e il leone*.

L'atto primo del dramma comincia con due lunghe didascalie: nella prima è descritto minuziosamente il sontuoso salone di Danae nel palazzo reale di Madrid; nella successiva viene annunciata l'entrata in scena di Don Sallustio, Gudiel e Ruy Blas. Dapprima il nobile si lamenta con l'amico per essere stato umiliato ed esiliato dalla regina, poi giunge suo cugino Don Cesare e la conversazione tra i due assume un tono ilare e paradossale; infine Don Sallustio esce e Don Cesare parla con Ruy Blas, con il quale ricorda di aver condiviso anni di miseria e di libero vagabondaggio in passato. Ruy Blas gli rivela, allora, di essere angosciato dall'amore segreto per la regina: «Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi !» (I, 3). Il primo atto si conclude con Don Sallustio che scopre l'amore del suo servo e gli promette di cambiargli la vita, a patto che gli ubbidisca completamente e diventi l'amante della regina: sotto l'apparenza di un nobile generoso si cela la diabolica macchinazione di un essere malvagio e spietato.

Nel libretto, all'aprirsi del sipario, Elfrida, Osvina e le damigelle passeggiano nel parco del «Castello signorile di Arles». Le damigelle intonano il coro introduttivo, strutturato in due quartine di doppi quinari a rima alternata, con schema ABAB CDCD, con D ossitono ed ABC parossitoni (inoltre, nel primo, nel quarto e nel settimo verso il primo emistichio è proparossitono):

DAMIGELLE

Qui, dove splendono più lieti raggi,
Di gravi cure l'alma si sciolga:
De' cespi rosei, de' verdi faggi
La consapevole ombra t'accolga.
Qui geme l'aura soavemente,
Come il sospiro d'un primo amor;
Il rio qui mormora sì dolcemente,
Che sembra l'arpa del Trovator (I, 1).

L'esaltazione del potere rasserenante della natura è un tema tipicamente romantico; la seconda quartina introduce due similitudini tra elementi naturali ed umani (l'aura sembra un sospiro d'amore e il rio sembra l'arpa del trovator) che anticipano la tematica amorosa che sarà centrale nell'opera. Terminato il canto corale, le damigelle s'allontanano e ha inizio la scena con recitativo in settenari ed endecasillabi. Elfrida scopre tra l'erba un biglietto lasciatole dal suo spasimante sconosciuto e lo legge (solitamente ciò accade in lettura recitata):

ELFRIDA

- » A' piedi tuoi fra l'ombra, e nella polve
Un misero s'avvolge,
Che t'adora, qual verme
Innamorato d'una stella... Oh! quanto
Lieto, divina Elfrida,
Egli per te morrebbe! – (I, 1).

Cammarano traduce qui il testo originale di Hugo, riducendolo, ma conservando identica la potente metafora del verme innamorato d'una stella:

« Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là
Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ;

Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ;
Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut ;
Et qui se meurt en bas quand vous brillez en haut. » (II, 2).

Dopo alcune domande di Osvina sull'ignoto corteggiatore, Elfrida inizia a raccontare di come riuscì, un giorno, a vederlo. Strutturalmente, a due versi endecasillabi sciolti ne seguono due a rima baciata e poi due quartine di settenari: questi ultimi costituiscono il cantabile di Elfrida, che si conclude con ulteriori due versi di settenari intonati da Osvina. Lo schema delle rime si può sintetizzare così: ABCD EBFD GD (con A, C, E, F, G proparossitoni, B parossitono e D ossitono):

ELFRIDA
Qual visione eterea
S'offerse al ciglio mio!...
Ed un istante l'anima
S'inebriò d'amor!
Non mai la cara immagine
Dimenticar poss'io...
Fuggì dal guardo estatico,
Ma non fuggì dal cor!
OSVINA
(Tutti, vassalli e principi,
Tutti soggioghi amor!) (I, 1).

In questa cavatina la contessa rivela quindi di essere innamorata dello sconosciuto galante e, subito dopo, inizia il tempo di mezzo in endecasillabi e settenari. Nella seconda scena appare Arturo, che confessa alla contessa il suo amore ed ella, indignata, chiama le guardie e lo bandisce (inizio della terza scena); i versi sono ottonari a rima alternata. Nell'ultima parte della terza scena c'è la stretta corale, costituita da due quartine di settenari a rima alternata sia per Elfrida che per Arturo ed altrettante per Goffredo, Osvina e i cavalieri, che cantano insieme:

ELFRIDA
Abbassa nella polvere
Que' torvi sguardi audaci:
Al cenno irrevocabile
Servi tremando, e taci.
Dovrei scagliare, indegno,
Pena maggior su te...
Ma sprezzo, più che sdegno
Tu desti, o folle, in me!
ARTURO
(M'arde tremenda rabbia,
E deggio in sen celarla!...
Vorrei l'altera perdere,
Col guardo avvelenarla!...
Contento spingere
Entro l'inferno il piè,
Se trarvi pur costei
Si concedesse a me!...)
GOFFREDO, OSVINA, CAVALIERI
Vanne... sprezzato ed esule
Espia le voglie ardite:
È giusta la sua collera,
La tua condanna è mite.
Di nubi l'astro è cinto
Che risplendea per te!
Tu stesso, insano, hai spinto

Nel precipizio il piè! (I, 3).

Per ogni coppia di quartine lo schema delle rime è il seguente: ABCB DEDE, con A e C proparossitoni, B e D parossitoni, E ossitono. Numerose metafore esprimono la perdita di prestigio di Arturo, che passa dall'alto stato sociale di aristocratico ammesso a corte a quello infimo di esiliato. All'inizio della quarta scena c'è una didascalia che indica un cambio di ambiente («Una stanza nel palagio Rivers») e la comparsa di Folco («Un Servo coperto della livrea di Arturo si avvanza leggendo in un volume: ha la sinistra ferita ed avvolta d'una benda; è Folco»). Che un servo entri in scena leggendo è una novità e suggerisce l'elevatezza d'animo e d'intenti del personaggio. Dopo il recitativo iniziale, Folco esprime il suo amore in un cantabile senza cabaletta, composto da due quartine e un distico di ottonari con il seguente schema di rime: ABAB CC DEDE (con E ossitoni e tutti gli altri parossitoni).

FOLCO
È delirio che mi preme,
E delirio più che amore!...
E desio che senza speme
Non accende, strugge il core!
Oh! trovarmi a lei d'innante
S'io potessi un solo istante,
E prostrato a' piedi suoi
Dirle – Io t'amo! – e poi morir...
Tutti, o sorte, i beni tuoi
Mi parrebbe conseguir! (I, 4).

Nella quinta scena inizia il tempo di mezzo in endecasillabi e settenari. A differenza del dramma, che presenta anche Don Cesare come personaggio, nell'opera c'è il nobile Guido che racconta del cugino di Arturo, nobile decaduto e diventato un malfattore, ma che non appare mai in palcoscenico. Quando Guido si ritira, Arturo riprende le sue elucubrazioni interiori ed intona un cantabile in doppi senari a rima alternata (ABABCDCD, con D ossitoni e tutti gli altri parossitoni):

ARTURO
Più sprezzo che sdegno, o folle in me desti...
Più sprezzo che sdegno! – l'altera mi disse!
Qual marchio rovente quei detti funesti!
Un odio mortale in core mi scrisse!
Ah! luce io sognavo, possanza, grandezza.
E notte, rovina, intorno si fè!
D'un trono sperai raggiunger l'altezza,
Quel trono ascondea l'abisso per me! (I, 5).

Con l'abituale meticolosità, Cammarano fornisce indicazioni registiche nelle didascalie: riguardo a Folco, dapprima specifica: «Troncando la parola ad un tratto» e poi «Siede presso la tavola e riapre il libro, ma qual persona travagliata da lunghe veglie, a poco a poco si addormenta»; riguardo ad Arturo scrive: «La sua voce è cupa, la sua fronte aggrottata». Dopo un tempo di mezzo in cui si svolge un dialogo tra Folco e Arturo, quest'ultimo canta la sua cabaletta in ottonari con schema delle rime ABBC ADDC (con C ossitono e tutti gli altri parossitoni).

ARTURO
Ah! di speme si avvalora
Il mio sdegno provocato!...
Come serpe calpestato
Dalla polve io sorgerò!
O superba, è d'ombre ancora
Cinto il fato che ne aspetta...
Ma d'Arturo la vendetta

Fra quell'ombre balenò! (I, 5).

Con la sesta scena ha inizio il finale primo. Il coro (dei cavalieri) intona il tempo d'attacco in doppi quinari a rima alternata (ABABCD CD, con D ossitono e tutti gli altri parossitoni):

ALCUNI CAVALIERI

All'aura echeggiano trombe guerriere!...

ALTRI

Della rassegna l'ora s'appressa.

GOFFREDO

Movono al campo novelle schiere,

Qual chiese il Duce alla Contessa.

CAVALIERI

Or di Lorena il duca invito

Più ardite pugne combatterà.

TUTTI

Ed il nemico appien sconfitto,

Il mirto ai lauri s'intreccerà (I, 6).

Nella settima scena Folco, «quasi rapito in estasi» poiché sta per essere accompagnato «al cospetto d'Elfrida», intona un assolo fortemente lirico-eroico, composto da settenari con schema delle rime ABBC DEEC (con A e D proparossitoni, B ed E parossitoni, C ossitono):

FOLCO

Certo un incanto, un fascino

L'alma sorprese e vinse!...

Tanto non mai si finse

L'ardente mio desir!...

Ah! se il poter mi domina

D'un sogno lusinghiero,

Pria che destarmi al vero

Deh! fammi, o ciel morir (I, 6).

Nell'ottava scena compaiono Elfrida, Osvina e le damigelle; nella nona scena c'è una parte a due tra Folco ed Elfrida (in versi settenari) e nella decima scena il palcoscenico pullula di personaggi, coristi e comparse per la nomina a cavaliere di Folco e la successiva stretta:

FOLCO

(Sorgendo con entusiasmo.)

Dono sì caro e nobile

Pegno del tuo favore,

Sin che gli resta un battito,

Io porterò sul core.

Corro fra l'armi a spargere

Il sangue mio da forte...

Bella sarà la morte

Se morirò per te!

ELFRIDA

Sì, vanne al campo, e d'egida

Possente il ciel ti copra.

Prode, ma non incauto,

Senno e valore adopra,

Pensa ch'io stessa un lauro

Cingerti al crin prometto

Che vincitor t'aspetto

Del tron salvato al piè.
 DUCI
 Fia certa la vittoria
 Nel nome tuo pugnando:
 Invitto è reso il brando
 Che si snudò per te!
 GLI ALTRI (Alla Contessa.)
 Fra gl'inni di vittoria
 Accoglieremo i forti,
 Qui reduci a deporti
 Le ostili spoglie al piè (I, 10).

Nella seconda parte si celebra il trionfo del *Duce*, tanto più enfaticizzato poiché all'inizio giunge la notizia della disfatta dell'esercito. Le prime tre scene sono ambientate negli appartamenti della Contessa. Il coro introduttivo delle damigelle annuncia la sconfitta:

ALCUNE
 Ah! sì, guerrieri giunsero
 Sbandati e fuggitivi...
 ALTRE
 Arse la mischia orribile!
 Il sangue corse a rivi!
 OSVINA
 Ma spento il Duca, e spento
 De' nostri l'ardimento,
 Ogn'ordin rovesciato,
 L'esercito fuggì!
 TUTTE
 Ah! di Provenza il fato
 Di lutto si vestì! (II, 1).

Poeticamente, si tratta di due quartine e un distico; tutti i versi sono settenari; lo schema delle rime è ABCB DD EFEF (con A e C proparossitoni, B, D, E parossitoni ed F ossitono). Nella seconda scena è protagonista Elfrida, che esprime dapprima la sua amarezza per l'infausto esito della battaglia, poi la preoccupazione per la presunta fine di Eginardo. Nella prima parte i versi sono settenari ed endecasillabi (recitativo); nella successiva (cantabile dell'aria) sono decasillabi a ritmo anapestico, ovvero martellante come il battito del cuore agitato:

ELFRIDA
 (La vittoria tre volte
 Fida seguì la Provenzal bandiera,
 Ed or!... Tutto è perduto!
 Tutto! D'arcion caduto
 Estinto il Duca, i miei
 Parte mietuti dal nemico acciaro,
 Parte fuggenti...
 (Come presa da subito pensiero.)
 Oh cielo!...
 Ed Eginardo?... – Il cor mi strinse un gelo! –
 Al pensiero funesta un'idea
 Balenava, qual orrido lampo!
 Certo, ah! certo, pur egli cadea
 Tra i magnanimi spenti sul campo! –
 Sanguinoso, pallente nel volto,
 Ahi! lo veggio già presso a morir!...

Ahi! che a nome chiamarmi lo ascolto,
Esalando l'estremo respir!...) (II, 2).

Nella terza scena giunge la notizia della vittoria (tempo di mezzo), poi c'è la cabaletta di Elfrida, strutturata in doppi quinari e terminante con un distico in pertichino per Goffredo, Osvina e coro:

ELFRIDA
(Vive!... ritorna carico di gloria,
Bello e raggianti di sua vittoria!...
Sì vivo giubilo m'innonda il seno
Che imporvi un freno = l'alma non sa!
Se fra le pugne amor ti spinse,
Se il crin di lauri per me ti cinse,
Del tuo men fervido non trovi un core...
Premio d'amore = amor sarà!...
GOFFREDO, OSVINA, CORO
Al prode un cantico, che al ciel risuoni,
La voce intuoni = della città (II, 3).

Nella quarta scena si celebra il trionfo di Eginardo. Cammarano ha inserito suggestive scene trionfali in vari suoi libretti (*Belisario*, *Poliuto*, *La Vestale*...) e, anche qui, fornisce precise indicazioni per ottenere un forte effetto sugli spettatori. Innanzitutto, nella didascalia specifica che l'ambiente è sontuoso: «Vasta e magnifica sala di ricevimento: gradinate in fondo che mettono ai cortili, ed al tempio del Castello». Inoltre, per «allargare, sonorizzandolo, il quadrilatero del palcoscenico»,¹⁵⁵ ricorre alla musica da fuori scena e ad una folla numerosa e variegata che avanza esultante: «Odesi lontano squillar di trombe, accorre il popolo, quindi arrivano Magistrati, Dame, Cavalieri e Trovatori». Dapprima affida un coro alle «schiere vincitrici», seguito immediatamente da un canto realistico:

CORO POPOLARE
Fuggiva il nemico, sconfitto, respinto!...
Raccogli, o Provenza, il crine discinto,
Risorgi vestita di luce, di gloria. –
Vittoria! Vittoria! –
Dai cuori esultanti, la gioja trabocchi;
Si mostri ne' detti, nel viso, negli occhi...
Un giorno sì grande registri la storia. –
Vittoria! Vittoria! –
CANTO DEI TROVATORI
Tu qual astro a noi riluci,
O magnanimo Eginardo,
Il più saggio tu fra Duci,
Fra guerrieri il più gagliardo!
La tua fronte si coroni
Dell'eterno e sacro allor. –
All'eroe che salva i troni
Inni, gloria, plausi, onor! (II, 4).

Poeticamente, il coro è formato da due strofe nelle quali i primi tre versi sono di doppi senari, mentre il quarto verso è composto da un senario semplice. Lo schema delle rime è AABB CCBB (tutti parossitoni). Il canto dei trovatori è composto da due quartine di ottonari a rima alternata. Segue poi un recitativo in endecasillabi e settenari sciolti, durante il quale viene ribadita un'idea che Cammarano

¹⁵⁵ LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 70.

ha introdotta in vari suoi libretti (da *Belisario* in poi): il coraggio del comandante è decisivo per animare le truppe. Dopo le tante acclamazioni, Elfrida ed Eginardo si dichiarano il reciproco amore, cantando una sezione a due «con voce rotta, ansante»:

ELFRIDA, FOLCO
Appieno il labbro esprimerti
Non può l'amore ond'ardo...
Ma nel mio cor... può leggerlo...
Il tuo... possente sguardo...
Quanto un mortal desidera...
Tutto ritrovo in te!...
Per me... la luce... l'aura...
La vita sei... per me!... (II, 4)

I versi sono settenari; varie le rime, anche imperfette (desidera/aura); l'espressione «l'amore ond'ardo» ritornerà nel libretto del *Trovatore* e sarà resa celebre dall'aria del Conte di Luna (II, 12). Il pubblico trionfo e la dichiarazione d'amore di Elfrida rappresentano il momento di massima gloria per Folco, che dalla scena successiva (e fino alla fine dell'opera) precipita in un tragico baratro. La quinta scena, infatti, inizia con un tempo d'attacco in endecasillabi e settenari sciolti, durante il quale ricompare Arturo e costringe il suo servo ad ubbidire nuovamente ai suoi ordini. I due intonano il cantabile di un duetto strutturato in due strofe di due quartine ciascuna di versi ottonari a rima alternata:

ARTURO
Donna illusa già prepara
Al tuo crine serto avito;
D'imeneo condurti all'ara
Essa vuole. – Ho tutto udito. –
Rammentar chi son, chi sei
Non fia d'uopo, io spero, a me.
Rifiutar quel serto dei,
e la man che l'offre a te.
FOLCO
Oh che dici!... Basta... Cessa...
Quella donna io l'amo... l'amo!
La mia vita è posta in essa!
Non il serto, Elfrida io bramo!...
Il mio labbro non potrebbe
La repulsa profferir...
Men tremendo a me sarebbe
Cento volte pria morir! (II, 5).

Nel successivo tempo di mezzo (ancora in ottonari) Arturo ribadisce il suo ruolo di padrone ed impone a Folco di rinunciare alle sue speranze di felicità. La scena termina con la cabaletta del duetto:

ARTURO
I tuoi sogni omai disombra,
Giunta è l'ora di svegliarti:
Tu non sei che fumo, ed ombra:
Io ti feci, io vo' disfarti.
Te perduto, se t'opponi!
Del mistero il vel cadrà...
E l'eroe che salva i troni,
Servo abbietto diverrà!

FOLCO

Non son uom? Tu Dio possente
Non creasti me qual esso?
Calpestare iniquamente
L'opra tua chi gli ha concesso?
Egli squarcia il petto mio...
Ei strappando il cor ne sta...
Né difendermi poss'io!
Né gridare almen: pietà! (II, 5).

Poeticamente, si tratta di due quartine per ogni personaggio; i versi sono ottonari a rima alternata: ABAB CDCD (con D ossitono e gli altri parossitoni). Per gli spettatori questo momento è molto forte emotivamente e corrisponde al finale del terzo capitolo di *Ruy Blas*, che è altrettanto potente drammaturgicamente.

Nella sesta scena prosegue l'umiliazione di Folco. Mentre tutt'intorno fervono i preparativi per le nozze, lui è torturato psicologicamente da Arturo. La scena inizia con un recitativo, durante il quale Folco rifiuta pubblicamente la mano di Elfrida. Segue un breve tempo d'attacco in ottonari e poi il cantabile di Elfrida, Arturo e Folco, strutturato in tre lasse di ottonari e concludentesi con i pertichini di Goffredo, Osvina e coro:

ELFRIDA

Non è ver, tu non ardisti
Rifiutar la destra mia...
Un accento profferisti
Che dall'alma non partia...
Di' che il senno ti mancava...
Che un delirio in te parlava...
Dillo in pianto, qui, prostrato
Nella polve innanzi a me.

ARTURO

(In quel volto divenuto
Sì pallente io veggio sculto
La vergogna del rifiuto,
Il dispetto dell'insulto!
Tale un giorno, core ingrato,
Tale io fui da te sprezzato!
Prova, o cruda, quelle pene
Che provar facesti a me!)

FOLCO

(La sventura i primi accolse
Miei vagiti nella cuna...
Buja notte l'astro avvolse
Dell'orrenda mia fortuna...
Non fu raggio ma baleno
Che strisciava all'ombre in seno,
Per mostrarmi quale abisso
Sta dischiuso innanzi a me!)

GOFFREDO, OSVINA

(Ah! per essa d'ira avvampo!
Tropo insulto a lei si fè!)

CORO

(Fu la gioja breve lampo,
Che balena e più non è!) (II, 6).

Nel successivo tempo di mezzo, c'è un colpo di scena: Elfrida punisce Folco «strappandogli la ciarpa, ch'ella stessa gli cinse nella Parte Prima». Dopo tale gesto, ha inizio la stretta, composta da quattro quartine di decasillabi a ritmo anapestico e a rima alternata ABAB CBCB DBDB ABAB (con A, C D parossitoni, B ossitoni):

ELFRIDA

Dalla reggia scacciate l'indegno...

Ira ferve terribile in me!...

Non rimane, a scampar dal mio sdegno,

Altro asil che la tomba per te!

ARTURO

(Oh bramata vendetta tremenda

Tu giungesti alla fine per me!

La tua gioja nel seno mi scenda

Tutta l'alma riempi di te!)

FOLCO

(D'un malvagio la vittima io fui!

Del mio core egli gioco si fè!

Non rimane, a scampar da costui,

Altro asil che la tomba per me!)

GOFFREDO, OSVINA, CORO

Vanne, fuggi, allontanati, indegno...

Né più osar di venirme al suo piè...

Non rimane, a scampar dal suo sdegno,

Altro asil che la tomba per te! (II, 6).

La terza parte del libretto corrisponde al quinto atto del dramma, ovvero il quarto atto viene eliminato. Sin dalle prime rappresentazioni di *Ruy Blas*, esso era risultato il meno apprezzato dal pubblico e Cammarano rende più rapida la conclusione. Dopo il punto di massima tensione drammatica raggiunto nel terzo atto, Hugo aveva inserito una parentesi comico-fantastica piuttosto lunga, nella quale Don Cesare ritorna dal cugino Don Sallustio per vendicarsi, entra in casa calandosi dal camino e senza sapere in quale abitazione si trovi, riceve una valigia di soldi e la visita di alcuni paradossali personaggi e infine viene condotto in carcere. Il principio romantico della commistione dei generi teatrali legittima tutto ciò: «Victor Hugo nella prefazione al *Cromwell* (1827), un indispensabile manifesto del pensiero romantico, affermò di voler mescolare riso e pianto nella nuova letteratura. L'idea veniva da Shakespeare, riscoperto proprio tra Settecento e Ottocento per la sua vocazione a trasformare il dramma in un complesso sistema di forze, fatto di tensioni comiche e insieme tragiche. La sovrapposizione simultanea di riso e pianto venne definita, soprattutto in ambito tedesco, umorismo».¹⁵⁶ Le vicissitudini umoristiche del quarto atto di *Ruy Blas* rallentano il ritmo narrativo. Al contrario, la terza parte del melodramma è interamente ambientata nel palazzo Rivers, è composta da sole quattro scene e procede speditamente verso la conclusione. Le prime due scene sono in recitativo, dapprima con Folco che si risveglia dopo essere svenuto, poi con l'arrivo della contessa. Nella terza scena giunge Arturo, che sorprende e minaccia Elfrida, poi mostra la sua ferocia anche nei confronti di Folco (tempo d'attacco in settenari). Questi, però, «maniaco di furore», improvvisamente reagisce, spingendolo in un «gabinetto» dove l'uccide: strutturalmente, ciò accade durante il concertato (composto da tre lasse in ottonari con schema delle rime AABCBC, con C ossitono e gli altri parossitoni):

FOLCO

¹⁵⁶ ANDREA MALVANO, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 152.

Io le spoglie, e tu protervo,
Hai tu l'anima di servo...
Legge, onor, pietà non sento...
Dei cadermi esangue al piè...
M'hai tu reso in tal momento
Empio, infame... al par di te!

ARTURO

Senz'aita, privo d'armi
Vuoi tu dunque assassinar mi! –
Che l'incenda, che il distrugga
Una folgore non v'è? –
Un abisso ov'io rifugga
Terra, inferno aprite a me.

ELFRIDA

Di quel sangue, ah! non macchiarti...
Ah! sì reo, sì vil non farti...
Mi risparmia tanto orrore...
Lo comando... il prego a te...
Ch'io non muoja di terrore...
Non di lui, pietà di me! (III, 3).

Protagonisti dell'ultima scena sono Elfrida e Folco. Dapprima (nel tempo di mezzo composto da endecasillabi e rari settenari), lui chiede perdono, ma lei rifiuta; allora lui beve una fiala di veleno. Di fronte a quel gesto fatale, Elfrida si ravvede e non solo lo perdona, ma gli ripete che l'ama:

ELFRIDA

Cielo!... Un soccorso...

FOLCO

È vano... è tardo...

Possente, rapido era il veleno.

ELFRIDA

Ah! Ch'io l'uccisi!...

FOLCO

Donna?...

ELFRIDA

Eginardo?...

FOLCO

Folco son io, Folco... né appieno
Misero, abbietto, se a' piedi tuoi
Spirar m'è dato! Pur...

ELFRIDA

Dì, che vuoi?

FOLCO

Tu l'intendesti: Anzi che io mora...
(Alzando le palme qual uomo chiedente grazia.)

ELFRIDA

Sì, ti perdono... e t'amo ancora!

FOLCO

Che!... Tu!... Ripetilo...

ELFRIDA

Io t'amo! io t'amo!

FOLCO

Oh caro labbro!... No... più non bramo...
Ah! tu la morte soave incanto
D'amor, di gioja rendesti a me!

ELFRIDA

Ciel, fa che io manchi a lui d'accanto...

Qual ben la morte io chieggo a te...

FOLCO

Più non ti scerne... il guardo... mio!...

(Egli vacilla, Elfrida tenta sorreggerlo.)

Per sempre addio!... –

(Cade.)

ELFRIDA

(In ginocchio d'appresso a lui, stringendone la destra.)

Folco?...

FOLCO

(Spirante, si ridesta al suo nome pronunciato da Elfrida e dice con estremo sforzo.)

Mercè! (III, s.u.).

Questa stretta è composta da versi quinari doppi, con rime bacciate e alternate; negli ultimi versi c'è anche una rima interna (mio/addio). Complessivamente, il finale ricalca, accorciandolo, quello del dramma di Hugo. La rivendicazione del proprio nome da parte del servo morente è concettualmente molto importante perché rappresenta la difesa della propria dignità da parte di chi è stato ripetutamente svilito nel corso dell'opera. Il testo francese è ancora più ampio e rende Ruy Blas (ovvero il popolo, in base alla prefazione dell'autore) un martire che si sacrifica con somma convinzione per il bene della monarchia (ovvero dello stato):

LA REINE

Qu'avez-vous fait ? Dis-moi ! réponds-moi ! parle-moi !

César ! je te pardonne et t'aime et je te croi !

RUY BLAS

Je m'appelle Ruy Blas.

LA REINE (l'entourant de ses bras.)

Ruy Blas, je vous pardonne !

Mais qu'avez-vous fait là ? Parle, je te l'ordonne !

Ce n'est pas du poison, cette affreuse liqueur ?

Dis ?

RUY BLAS

Si ! c'est du poison. Mais j'ai la joie au coeur.

(Tenant la reine embrassée et levant les yeux au ciel.)

Permettez, ô mon Dieu ! justice souveraine !

Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,

Car elle a consolé mon coeur crucifié,

Vivant, par son amour, mourant, par sa pitié !

LA REINE

Du poison ! Dieu ! c'est moi qui l'ai tué ! Je t'aime !

Si j'avais pardonné ?

RUY BLAS (défaillant.)

J'aurais agi de même.

(Sa voix s'éteint, la reine le soutient dans ses bras.)

Je ne pouvais plus vivre. Adieu !...

(Montrant la porte.)

Fuyez d'ici !

– Tout restera secret. – Je meurs !

(Il tombe.)

LA REINE (se jetant sur son corps.)

Ruy Blas !

RUY BLAS (qui allait mourir, se réveille à son nom prononcé par la reine.)

Merci ! (V, 4).

Victor Hugo ha dimostrato un forte impegno politico-sociale durante tutta la sua vita, sia come scrittore-drammaturgo sia come cittadino: «La verità del romanzo storico è svincolata dal rispetto della rendicontazione dei fatti, perché va alla ricerca della loro interpretazione. [...] In tutti i romanzi storici di Hugo si trova sempre un significato politico e un'allusione al mondo contemporaneo».¹⁵⁷ Questo accade in modo particolare in *Ruy Blas*, la cui modernità è tale che certi passi sono tuttora di un'attualità sorprendente, come il discorso del « Bon appétit ! messieurs ! », che merita di essere riportato perché s'addice a tanti contesti politici contemporanei:

Bon appétit ! messieurs !
 (Tous se retournent. Silence de surprise et d'inquiétude, Ruy Blas se couvre, croise les bras, et poursuit en les regardant en face.)
 O ministres intègres !
 Conseillers vertueux ! voilà votre façon
 De servir, serviteurs qui pillez la maison !
 Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
 L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !
 Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
 Que d'emplir votre poche et vous enfuir après !
 Soyez flétris, devant votre pays qui tombe,
 Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe !
 – Mais voyez, regardez, ayez quelque pueur.
 L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
 Tout s'en va. – [...]. — Messieurs, en vingt ans, songez-y,
 Le peuple, – j'en ai fait le compte, et c'est ainsi ! –
 Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,
 Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
 Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,
 A sué quatre cent trente millions d'or !
 Et ce n'est pas assez ! et vous voulez, mes maîtres !... –
 Ah ! j'ai honte pour vous ! [...]
 L'État s'est ruiné dans ce siècle funeste,
 Et vous vous disputez à qui prendra le reste !
 Ce grand peuple espagnol aux membres éternés,
 Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,
 Expire dans cet antre où son sort se termine,
 Triste comme un lion mangé par la vermine ! (III, 2).

L'arringa del servo in veste di re è retoricamente impeccabile, ma evidentemente troppo audace per il contesto napoletano ottocentesco; di conseguenza, Cammarano non ne fa alcun cenno. Eppure, egli ha il coraggio di rielaborare il dramma di Hugo che «inscrive non tanto la lotta politica, quanto la dissoluzione dell'io sotto le costrizioni della società e della storia»:¹⁵⁸ tale scelta presuppone non solo gusto estetico, ma anche coraggio e senso civico. In *Ruy Blas* «Hugo dà la parola al più incapace ad assumerla, il popolo, il buffone, il lacché travestito, a tutto ciò che sta al di qua della soglia di tale parola, ma che è l'unico ad avervi diritto».¹⁵⁹ Tradizionalmente, un servo può essere protagonista di commedie, non di tragedie. La decisione di creare un melodramma incentrato sul servo Folco testimonia la sensibilità di Cammarano per le problematiche sociali, oltre che la sua apertura nei confronti delle novità provenienti da olttralpe. In questa sede, l'analisi musicologica è stata condotta

¹⁵⁷ LIONELLO SOZZI (a cura di), *Storia europea della letteratura francese. Dal Settecento all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, II, pp. 148, 149.

¹⁵⁸ LANFRANCO BINNI (a cura di), *Storia della letteratura francese. Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1985, II, p. 530.

¹⁵⁹ LANFRANCO BINNI (a cura di), *Storia della letteratura francese. Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, p. 530.

interamente sul libretto che, formalmente, appare composto nel rispetto dei canoni tradizionali. La partitura di *Folco d'Arles* si trova presso la biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, a Napoli. Nicola de Giosa «può essere considerato uno degli ultimi eredi della tradizione legata all'opera buffa napoletana, mentre nel genere serio viene considerato un epigono poco talentuoso di Donizetti».¹⁶⁰ La prima rappresentazione assoluta (22 gennaio 1851) viene diretta dallo stesso compositore ed ottiene un grande successo; l'anno successivo va in scena al Teatro Grande di Trieste e al Teatro della Pergola di Firenze; nel 1857 è rappresentata al Teatro Principale di Barcellona; nel 1867 e nel 1869 ritorna a Firenze in una versione riveduta; nel XX secolo esce di scena. Ad oggi, non ne esistono registrazioni.

8.8 «Il libro fu da me lavorato con la mia consueta coscienza»

Dopo il successo di *Lucia di Lammermoor* (1835), Cammarano diventa un librettista molto richiesto. Non solo l'affezionato Donizetti, ma molti altri compositori gli propongono collaborazioni. Oltretutto, nel 1834, dopo vent'anni d'intensa attività (1813-1834), Felice Romani ha rinunciato a scrivere libretti e s'è trasferito da Milano a Torino, accettando l'incarico (prestigioso e assai più redditizio) di direttore della «Gazzetta Piemontese». Per una quindicina d'anni (1836-1851) Cammarano è il poeta per musica più apprezzato della penisola e profonde tutte le sue energie in tale attività che, pur essendo fondamentale per il teatro musicale, rimane decisamente poco retribuita. In una lettera del 27 giugno 1850 indirizzata a Giuseppe Verdi, egli scrive: «Quel solo che mi è permesso di dire, è che il libro fu da me lavorato con la mia consueta coscienza, e che non fui mal contento del fatto mio».¹⁶¹ Il libretto d'opera cui si riferisce è stato scritto diversi anni prima per Saverio Mercadante ed è rimasto non musicato: «l'argomento è tolto da una specie di racconto storico di Achille Mauro, stampato in Milano; col titolo di *Caterina Medici da Brono*». Mercadante avrebbe ripreso questo testo molti anni più tardi, nell'ultimo periodo di vita e la partitura sarebbe rimasta incompiuta. Leggendo oggi i libretti predisposti da Cammarano per compositori che sono ormai quasi del tutto dimenticati, si ha l'impressione che la prima parte di tale affermazione possa valere per ognuno di essi: la coscienziosità è «consueta» in quanto desumibile dallo stile formalmente accurato, drammaturgicamente e linguisticamente raffinato dei testi, sia di quelli composti per i più famosi musicisti delle scene internazionali, sia di quelli creati per operisti minori. In riferimento all'attività sporadicamente svolta tra il 1836 e il 1851 con Giuseppe Persiani, Giuseppe Lillo, Federico Ricci, Achille Peri, Vincenzo Battista e Nicola De Giosa, la personalità artistica del librettista rivela alcuni tratti principali. Innanzitutto, s'assiste ad un costante impegno per rinnovare le tematiche del melodramma ottocentesco, alludendo a problematiche politico-sociali di forte attualità: la corruzione del potere politico, le ingiustizie inflitte dai nobili ai popolani, l'esito tragico dei tentativi di riscatto. A tal fine, c'è un ampio ricorso a testi letterari e teatrali d'oltralpe: su sette libretti, due (*Eufemio da Messina* ed *Esther d'Engaddi*) sono tratti da tragedie di Silvio Pellico, cinque da opere di scrittori francesi contemporanei: MM. Lockroy e Edmond Badon, Alexandre Dumas, Charles Lafont, Alfred de Vigny e Victor Hugo. Questo significa che Cammarano prende le distanze dai classici (la mitologia greca, Dante Alighieri, Vittorio Alfieri) e contribuisce a diffondere in Italia le nuove concezioni estetiche romantiche. Contemporaneamente, egli partecipa alle problematiche risorgimentali, inneggiando alla libertà, all'amor di patria e alla lotta contro le ingiustizie. Già nel suo primo libretto melodrammatico (*Belisario*) aveva messo in evidenza gli intrighi di corte e le violenze dei governanti;

¹⁶⁰ CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, p. 58.

¹⁶¹ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2021, p. 235.

nel corso della sua carriera questi temi ritornano frequentemente, riferiti a sovrani di diversi paesi e periodi storici.

Dal punto di vista musicologico, egli contribuisce al consolidarsi della struttura tipica dei libretti della prima metà dell'Ottocento, con un equilibrato alternarsi di recitativi (in endecasillabi sciolti e rari settenari) e arie (per lo più in versi parisillabi: ottonari, decasillabi, doppi quinari), brani corali e solistici, nonché duetti e terzetti. Le didascalie sono precise e talora molto dettagliate, forniscono indicazioni registiche e scenografiche che testimoniano la consolidata esperienza di Cammarano come uomo di teatro, oltre che come letterato. Le ambientazioni sono molto varie e adeguate al ritmo narrativo serrato e avvincente, alternano atmosfere cupe e notturne ad interni solenni e sontuosi. I personaggi presentano spesso psicologie tormentate o morbose, delineate con tratti essenziali e drammaturgicamente efficaci. I versi possiedono un'intrinseca musicalità e dispiegano un'ampia gamma espressiva, dalle tonalità liriche ed elegiache dei cantabili alla fulminea energia delle cabalette, dall'austera gravità dei cori alla frammentarietà sovraccarica di non detto di certi appassionati dialoghi. Il linguaggio poetico è ricco di sfumature e di richiami intertestuali (a conferma della vasta cultura dell'autore); le forme metriche sono impiegate con estrema consapevolezza artistica e drammaturgica. Spesso i singoli atti sono titolati ed ogni intitolazione evidenzia il personaggio o l'evento su cui s'impenna l'azione.

Infine è opportuno ricordare che - siccome il ruolo del librettista presuppone grande duttilità e disponibilità umana, per riuscire a creare una fruttuosa sintonia con il musicista -, le competenze poetiche sono necessarie, ma non sufficienti. Analizzando la documentazione disponibile, si riscontra una particolare sensibilità umana in Cammarano, dal momento che sa rapportarsi con tanti compositori preservando il suo stile e assecondando le richieste di ciascuno di loro. Con nessuno risulta che siano sorti contrasti o incomprensioni gravi, al contrario di quanto s'evince dai vari epistolari in riferimento a Felice Romani che, pur essendo un poeta apprezzato, assume talora atteggiamenti irrispettosi o astiosi.

In una lettera del 26 febbraio 1836 Saverio Mercadante confida a Luigi Camoletti:

Chi avrebbe mai immaginato che Romani dovea tradirmi così nel più bel momento della mia carriera, dopo replicate sue promesse in iscritto e di avergli assegnato due mila franchi per paga? Per il passato mi fece sospirare ma non mi mancò totalmente come ha fatto questa volta lusingandomi per quattro mesi e compromettendomi il mio onore, il mio interesse, la mia situazione in Novara, la mia pace e quanto ho di più caro. [...] Tu sai che l'ho colmato di gentilezze e anche di qualche beneficio, ma il Maestro Neri a Milano mi aveva avvertito del pessimo carattere di quest'individuo che io dovea trattarlo diversamente. Basta, lasciamo questo spiacevole argomento che solo deve servirmi di norma per l'avvenire.¹⁶²

Situazioni analoghe si riscontrano nell'epistolario di Gaetano Donizetti:

Se Romani manca anche per i primi di luglio di darmi il libro per Parigi, lo dica amichevolmente che io non gli avrò a male, - ma almeno sarò tranquillo e rivolgerò altrove le mie idee.¹⁶³

Nell'ultima mia ti scrissi che fino a sabato [*sic*] avrei attesa la lettera di Romani, o qualche verso; ma fui deluso, e non solo sabato [*sic*], ma ancora lunedì! Ciò vorrà chiaramente dire che non acconsenti non solo a rifare alcuna cosa nell'*Essex*, ma nemmeno alla gentilezza di rispondere... Pazienza!¹⁶⁴

¹⁶² Lettera n. 59 di Mercadante a Luigi Camoletti del 26 febbraio 1836, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolaria*, p. 161.

¹⁶³ Lettera n. 139 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 23 maggio 1834, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolaria*, p. 353.

¹⁶⁴ Lettera n. 141 di Donizetti a Giovanni Ricordi del 27 maggio 1834, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolaria*, p. 354.

Figurati come sto, ora che siamo agli 11 8bre e senza lettere di Romani pel libro [...]. Credo che all'inferno non si soffrirà di più...¹⁶⁵

Ho mancato un affarone per causa di Romani. Egli promise il primo atto, ieri, di un poema per Londra, e mancò, e io dovetti mettermi in regola e scrivere mancò. Ma se era uomo d'onore, io guadagnavo in due mesi dodici mila franchi a Londra. Accidenti agli uomini che, dopo aver fatto un contratto, non tengono la parola! Pazienza!¹⁶⁶

Dopo ripetute delusioni, Donizetti scrive:

Al Cavaliere Felice Romani
Direttore della Gazzetta Piemontese

Caro Romani,
Sento che hai dato parola di fare un libro per gli Italiani a Londra, sopra il quale io debbo fare la musica. Sarebb'egli vero che tenessi la parola? Scusa, se dubito, poiché tante volte mi hai messo in imbarazzo, che veramente tutto il torto non è di chiederti se è vero.¹⁶⁷

Negli stessi epistolari di Mercadante e Donizetti, non si riscontrano testimonianze analoghe in riferimento a Salvatore Cammarano. Anzi, da Parigi e da Vienna, Donizetti chiede più volte di poter ricevere un suo libretto: «Io non posso che ringraziare attesoiché per l'anno venturo in Napoli, la Direzione mi ha ella stessa imposto Cammarano»¹⁶⁸ e in seguito: «Dimmi se Salvatore ha pensato a qualche soggetto per me».¹⁶⁹

D'altra parte, nelle memorie di Pacini e nei carteggi dell'impresario Lanari, il nome di Cammarano s'accompagna sempre ad attestazioni di stima: «i libretti di questi due miei lavori uscirono dalla pregevole mente del Cammarano»,¹⁷⁰ oppure: «solo alla riscossione di 500 franchi Cammarano assicurava di essersi messo "a tutt'uomo" sul lavoro. Lanari, cioè, non aveva provveduto a elargire la caparra».¹⁷¹ Infine, il compositore che più di ogni altro intrattiene una fitta corrispondenza epistolare con Salvatore è Giuseppe Verdi e tra loro s'instaura un saldo legame di rispetto e di stima reciproci, oltre che di amicizia. Ma questo si vedrà nelle prossime pagine.

9. Il rapporto con Verdi

9.1 Giuseppe Verdi: l'umiltà e l'arditezza d'un talento temprato al calor bianco

¹⁶⁵ Lettera n. 151 di Donizetti a Giovanni Ricordi dell'11 ottobre 1834, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 363.

¹⁶⁶ Lettera n. 397 di Donizetti ad Antonio Vasselli del 16 febbraio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 577.

¹⁶⁷ Lettera n. 382 di Donizetti a Felice Romani del 18 novembre 1841, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 563.

¹⁶⁸ Lettera n. 415 di Donizetti ad Antonio Dolci del 15 maggio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 602.

¹⁶⁹ Lettera n. 426 di Donizetti a Tommaso Persico del 6 giugno 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 614.

¹⁷⁰ GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, p. 120. Cfr. anche pp. 96 e 126.

¹⁷¹ MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 109.

Tra il 1844 e il 1852 Salvatore Cammarano scrive quattro libretti per Giuseppe Verdi, ovvero per il compositore di melodrammi più famoso all'epoca e a tutt'oggi uno dei più rappresentati e studiati. Ad oggi, le biografie e le monografie dedicate a Verdi sono tante e, di conseguenza, in questa sede si delineano soltanto gli elementi più significativi della personalità del compositore in riferimento alla collaborazione con Cammarano. Inoltre, dal momento che il corposo epistolario verdiano e lo specifico carteggio con Salvatore forniscono informazioni importanti sul loro metodo di lavoro, si farà spesso riferimento alle reciproche lettere per cercare di comprendere la fruttuosa alchimia che s'instaura tra due possenti animi creativi.

Il loro rapporto inizia quando Salvatore ha quarantatrè anni e Giuseppe trentanove. È basato su una reciproca stima e s'interrompe bruscamente a causa della precoce morte del librettista cinquantunenne. Verdi, più giovane e assai longevo, vivrà altri cinquant'anni, fino al 27 gennaio 1901. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi è il primo figlio di Carlo Verdi e Luigia Uttini, nato nel 1813 (il 10 ottobre, anche se festeggiava il 9) a Roncole, una frazione di Busseto (oggi in provincia di Parma, allora parte del *Département au delà des Alpes*, creato da Napoleone nel 1796 e diventato Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla nel 1815, governato da Maria Luigia, arciduchessa d'Austria e già seconda moglie di Napoleone, dal 1815 al 1847, anno della sua morte). I coniugi Verdi gestiscono uno spaccio di vini e di generi alimentari, con annessa una locanda: «senza essere ricchi, [...] non erano poveri come la maggior parte delle famiglie contadine che costituivano la stragrande maggioranza della popolazione del Ducato».¹ Sanno leggere e scrivere, ma non hanno particolari predisposizioni artistiche o intellettuali. Per quasi quindici anni Carlo Verdi è «tesoriere della Fabbrica della Chiesa di San Michele a Roncole».² Giuseppe riceve le prime impressioni musicali «da Bagassèt, un violinista ambulante che girovagava spesso nelle campagne bussetane [...]». A cinque anni il piccolo cominciò a frequentare le lezioni organizzate dal parroco delle Roncole, don Carlo Arcari, e impartite da don Pietro Baistrocchi, il quale gli insegnò anche a suonare l'organo della chiesa e a cantare».³ Baistrocchi non era un sacerdote, come talora si legge nelle biografie, ma era sposato con figli e figlie; a Roncole insegnava ai fanciulli a leggere e a scrivere, percependo un piccolo compenso dalle famiglie. Verdi è suo allievo dai quattro ai nove anni e viene da lui avviato all'organo. Carlo Verdi non ha conoscenze musicali, ma si rende conto della spiccata inclinazione del figlio e gli regala «una malandata spinetta affinché potesse esercitarsi».⁴ Tuttora visibile nella casa museo di Roncole, essa reca un cartiglio datato 1821 e firmato dall'artigiano Stefano Cavalletti che, dopo avervi effettuato una riparazione e aggiunta una pedaliera, «non chiese compenso “vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento, che questo mi basta per esserne del tutto soddisfatto”».⁵ Quando Baistrocchi muore, il 2 maggio 1823, Verdi lo sostituisce come organista in San Michele, pur avendo soltanto nove anni. Nello stesso anno, i genitori lo iscrivono al Ginnasio di Busseto, una scuola superiore per ragazzi gestita da don Pietro Seletti. Qui Giuseppe riceve un'istruzione in italiano, latino, scienze umane e retorica. Di domenica e nelle varie ricorrenze, torna regolarmente a Roncole per suonare l'organo, percorrendo a piedi la distanza di circa cinque chilometri. Nel 1824 inizia a frequentare le lezioni di Ferdinando Provesi, maestro di cappella nella collegiata di San Bartolomeo Apostolo e maestro dei locali filarmonici, che gli insegna i principi della composizione musicale e della pratica strumentale. Nel giugno 1827 Verdi si diploma presso il Ginnasio e, per altri due anni, si dedica a tempo pieno agli studi con Provesi. Nel 1829 il presidente della Società Filarmonica, Antonio Barezzi, agiato negoziante bussetano e musicista dilettante,

¹ MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, Parma, Grafiche Step, 2008, p. 7.

² MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, p. 7.

³ MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, p. 7.

⁴ MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, p. 8.

⁵ MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, p. 8.

diventa per lui come un secondo padre: lo sprona a proseguire la carriera musicale, aiutandolo economicamente ed ospitandolo in casa, formalmente per impartire lezioni di canto e di pianoforte a sua figlia Margherita, ma, in effetti, per garantirgli un contesto più favorevole agli studi. Dal 1831 i due giovani inizieranno una relazione sentimentale e nel 1836 convoleranno a nozze.

Nel frattempo, Giuseppe va a Milano per completare la sua formazione musicale, tenta l'esame d'ammissione al Conservatorio, ma non lo supera. Oggi si tende a considerare i concorsi con un certo disincanto, ma nel 1832 l'esclusione da una scuola prestigiosa (che, oltretutto, dal 1901 sarebbe stata intitolata proprio a Giuseppe Verdi!) assumeva un significato tutt'altro che irrilevante. Barezzi s'era adoperato fattivamente, esponendosi in prima persona, per sostenere il suo pupillo: aveva insistito con Carlo Verdi perché chiedesse un sussidio al Monte di Pietà e d'Abbondanza di Busseto; in seguito, non avendo ottenuto risposta positiva, aveva suggerito di rivolgere un'analogha domanda alla duchessa Maria Luigia, che finalmente approva una borsa di studio. Simbolicamente, il giudizio negativo della commissione sembra sancire l'esclusione del campagnolo sprovveduto da un mondo elitario, da lui ambito ma inaccessibile (un destino che, artisticamente, sarà variamente rappresentato da Violetta, da Rigoletto, da Ernani...). Verdi, però, non s'arresta dopo quella delusione; prosegue gli studi privatamente con Vincenzo Lavigna, ex discepolo di Paisiello, compositore e maestro concertatore al Teatro alla Scala. Egli ha così la possibilità di frequentare i teatri d'opera milanesi, assistendo ai melodrammi di Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante e tanti altri. Nel 1865, dopo che il suo librettista ed amico Francesco Maria Piave presenta al Conservatorio di Milano la domanda per ottenere l'insegnamento di letteratura drammatica e declamazione e viene respinto, gli scrive una lettera che potrebbe leggersi come rivolta a lui stesso trent'anni prima: «Non disperarti e manda all'inferno il Conservatorio. Era un sogno il tuo impossibile a realizzarsi. Và [*sic*] bene così. Tu ti saresti trovato in un'elemento [*sic*] che non era il tuo. Và [*sic*] bene così. A me piacciono le cose che abbiano un carattere. Il Conservatorio di Milano comincia ad averne uno e quando presto presto verrà dato un calcio (presto accadrà) a quel Direttore ed a qualchedun'altro [*sic*] del passato l'opera sarà compita».⁶

La passione per la musica e l'impegno costante negli studi contraddistinguono il giovane Verdi, che supera i numerosi ostacoli derivanti dalle origini poco agiate, dagli attriti negli ambienti musicali e dalle rivalità nei contesti provinciali o cittadini. In anni successivi, quando è già diventato il più famoso compositore del suo tempo, riceve l'invito a dirigere il Conservatorio di Napoli e, garbatamente, risponde: «Mi sarei fatto una gloria [...] di esercitare gli alunni a quei [*sic*] studi gravi e severi [...]. Avrei detto ai giovani alunni: "Esercitatevi nella *Fuga* costantemente tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti, ed a modulare senz'affettazione [...]. Auguro troviate un'uomo [*sic*], dotto soprattutto, e severo negli studi».⁷ In un'altra circostanza, ribadisce la sua impavida tenacia: «per riuscire a qualche cosa, bisogna in questo, come in tutto, occupazione forte ed assidua».⁸

Tanta perseveranza, unita ad un eccellente talento musicale-teatrale, portano progressivamente Verdi al trionfo. Il 17 novembre 1839 va in scena al Teatro alla Scala la prima di *Oberto, conte di San Bonifacio*, composta su libretto di Antonio Piazza rielaborato da Temistocle Solera. «Verdi aveva ventisei anni [...]. Per le abitudini dell'epoca si trattava di un esordio abbastanza tardivo»,⁹ ma l'esito

⁶ Lettera n. 294 di Verdi a Francesco Maria Piave del 24 maggio 1865, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, Torino, Einaudi, 2012, p. 481.

⁷ Lettera n. 380 di Verdi a Francesco Florimo del 5 gennaio 1871, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, pp. 603-604.

⁸ Lettera n. 383 di Verdi a Domenico Morelli del 27 febbraio 1871, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 608.

⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985, I, p. 29.

è incoraggiante. La vicenda è ambientata a Bassano e si svolge nel XIII secolo, all'epoca di Ezzelino da Romano e delle sanguinose lotte tra Ghibellini e Guelfi. Già in *Elena da Feltre*, con libretto di Salvatore Cammarano e musica di Saverio Mercadante, s'allude a questo stesso Ezzelino da Romano che nel melodramma e nella letteratura ottocentesca è spesso presentato come uno spietato tiranno. Il soggetto unisce la problematica politico-sociale alla tematica amorosa, retrocedendo nel tempo ad un medioevo simbolo di strenue battaglie in nome della libertà. Il successo di pubblico non esclude talune stroncature da parte di alcuni critici. Felice Romani, che nel 1834 aveva rinunciato alla professione di librettista per diventare direttore della «Gazzetta piemontese», recensendo la rappresentazione torinese dell'opera, scrive: «Nel Regio, al *Guglielmo Tell* di Rossini venne dietro *Oberto Conte di San Bonifacio*, del maestro (dice il libretto) Giuseppe Verdi: [...] malcontento e fastidio [...], sofferenza interrotta da qualche fischiotto». Al di là dell'irridente giudizio, ciò che maggiormente sorprende è l'inciso «dice il libretto»: Romani, che si era laureato in Lettere all'Università di Genova, non riconosce a Verdi il diritto d'essere definito “maestro” e infierisce sul punto potenzialmente più doloroso. Tuttavia, il campagnolo di Roncole è resiliente come certi arbusti spontanei che nemmeno la roncola più affilata può estirpare.

Il 5 settembre 1840, nello stesso teatro milanese, debutta la seconda opera di Verdi: *Un giorno di regno*. Composto su un vecchio libretto di Felice Romani, *Il finto Stanislao*, tratto da *Le faux Stanislas* di Alexandre-Vincent Pineux-Duval, musicato nel 1818 da Adalbert Gyrowetz, questo melodramma giocoso avrebbe dovuto divertire il pubblico, che invece rimane deluso e, dopo la prima sera, vengono eliminate le successive repliche. Probabilmente, la responsabilità del fiasco è dovuta soprattutto ai cantanti, ma Verdi rimane profondamente deluso e pensa seriamente di smettere di comporre musica. Una reazione così drastica, tuttavia, appare comprensibile se la si inquadra nel terribile periodo di lutti che egli ha appena attraversato: tra il 1838 e il 1839 muoiono la figlia Virginia e il figlio Iginio, entrambi di circa un anno e mezzo; il 18 giugno 1840 muore la moglie Margherita, di encefalite, contratta all'età di ventisei anni.

L'impresario Bartolomeo Merelli, che aveva commissionato a Verdi le sue prime due opere, cerca di convincerlo a musicare un nuovo libretto: *Nabucodonosor*, scritto da Solera e già rifiutato da Otto Nicolai. Dapprima Verdi s'opponne categorico, poi si ravvede e, il 9 marzo 1842, *Nabucco* trionfa al Teatro alla Scala. La vicenda biblica degli Ebrei sconfitti dal re assiro e deportati a Babilonia sembra alludere indirettamente alle condizioni d'oppressione delle popolazioni italiane. In particolare, diventa famosissimo il coro intonato dal popolo ebraico «Va', pensiero, sull'ali dorate». Gaetano Donizetti, che assiste allo spettacolo, ne rimane favorevolmente impressionato. Nei mesi e negli anni successivi, *Nabucco* viene rappresentato in moltissimi teatri, diventando una delle opere più popolari di Verdi. I temi patriottici, la musica appassionata e drammatica coinvolgono gli spettatori e contribuiscono a identificare in Verdi un protagonista delle lotte risorgimentali. Peraltro, Temistocle Solera partecipa al dibattito del tempo da posizioni neoguelfe e, probabilmente, queste sue convinzioni si riflettono nel profeta Zaccaria, che è a capo della fazione ebraica.

Dopo il trionfo di *Nabucco*, inizia per Verdi un periodo d'intensa attività compositiva. Gli impresari se lo contendono e in una lettera inviata all'amica Clara Maffei nel 1858 scriverà: «Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!». ¹⁰ Queste parole sono state spesso citate dai biografi per indicare il periodo di lavoro incessante compreso fra il 1843 e il 1850, quando Verdi firma il contratto per una nuova opera ancora prima di terminare quella precedente, come se fosse «ai lavori forzati». In realtà, egli è un instancabile lavoratore. Ciò che lo rende

¹⁰ Lettera n. 216 di Verdi a Clara Maffei del 12 maggio 1858, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 362.

“prigioniero” sono piuttosto le imposizioni degli impresari, le limitazioni della censura, i vincoli delle convenzioni che condizionano la sua ispirazione drammatica e la sua creatività.¹¹

L'11 febbraio 1843 debutta al Teatro alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*, dramma lirico in quattro atti, su libretto di Temistocle Solera, ispirato all'omonimo poema di Tommaso Grossi. Di nuovo, la dimensione corale ed epica è fondamentale e gli echi degli ideali neoguelfi ricompaiono. Il coro «Oh Signore, dal tetto natio» diventa rapidamente altrettanto noto di «Va', pensiero, sull'ali dorate». Nell'autunno 1847 l'opera va in scena a Parigi come *grand opéra* con il titolo di *Jérusalem*. Nel 1844 Verdi incontra un nuovo librettista, Francesco Maria Piave, con il quale realizzerà una decina di opere nel corso della sua carriera. In quell'anno, essi ne creano due: *Ernani* (Teatro La Fenice di Venezia, 9 marzo 1844) e *I due Foscari* (Teatro Argentina di Roma, 3 novembre 1844).

Nel mondo teatrale Piave era un novellino. Primogenito di un uomo d'affari senza successo, era stato destinato alla carriera ecclesiastica; ma la situazione familiare lo costrinse a lasciare il seminario e a impiegarsi saltuariamente come correttore di bozze presso un tipografo. Nel tempo libero si dedicava a traduzioni e a scrivere poesie senza importanza, nelle quali tuttavia mostrava grande facilità [...] Come collaboratore però era pieno di risorse e molto accomodante: due qualità che Verdi apprezzò immediatamente, pur non dimenticando mai l'iniziale sfiducia nelle sue capacità. Durante l'intero periodo della loro collaborazione Verdi trattò il poeta ora con affetto, ora con impazienza, sempre comunque senza il minimo rispetto delle sue opinioni.¹²

Se quest'ultima affermazione di Budden è forse un po' eccessiva, essa rende comunque l'idea del tipo di rapporto che s'instaura tra Verdi e il mite librettista. Nei confronti di Cammarano, come si vedrà, il compositore assumerà sin dall'inizio un atteggiamento molto diverso. Anche *Ernani* e *I due Foscari* conservano i caratteri corali, combattivi ed eroici di quella che Abramo Basevi, nel suo saggio del 1859, definisce la «prima maniera»¹³ della musica verdiana:

Nella *prima maniera* ha il predominio l'atteggiamento *grandioso*, il quale attesta l'influenza delle ultime Opere del Rossini. Ma accanto al *grandioso* sta l'*appassionato*, che non meno di quello signoreggia la musica di questa maniera. Questo *appassionato* pecca di esagerazione se si considera per sé, ma risguardandolo rispetto alla musica grandiosa che lo circonda, si conosce che tale esagerazione è ricercata per mantenere un certo equilibrio, e come un contrappeso al predetto *grandioso*.¹⁴

Una nuova collaborazione tra Verdi e Solera darà origine ad un'altra opera: *Giovanna d'Arco*, d'ispirazione in parte schilleriana (*Die Jungfrau von Orleans*), che debutta al Teatro alla Scala il 15 febbraio 1845. All'esordio, la combattiva protagonista è interpretata dal soprano Erminia Frezzolini (già acclamata nei *Lombardi alla prima crociata*): il pubblico s'entusiasma, ma alcuni critici non risparmiano le stroncature. L'impresario Merelli, che inizialmente aveva avuto piena fiducia nelle capacità di Verdi, comincia a «negoziare con Ricordi la vendita dello spartito»¹⁵ a insaputa del compositore, che decide allora di prendere le distanze sia da lui che dall'ambiente milanese. Nei successivi quarant'anni, fino all'inaugurazione di *Otello* nel 1887, nessuna nuova opera verdiana andrà in scena al Teatro alla Scala. D'altra parte, la fama raggiunta apre a Verdi le porte dei maggiori teatri italiani ed europei. «Dopo il prodigioso successo dell'*Ernani* nel 1844, uno dei primi ad avvicinare Verdi in vista di una nuova opera fu Vincenzo Flauto, impresario del Teatro San Carlo».¹⁶

¹¹ Cfr. la nota 6 alla suddetta lettera n. 216 di Verdi a Clara Maffei del 12 maggio 1858, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 362 ed anche DINO RIZZO, *Errata corrige. Anni di galera* in <https://www.conoscereverdi.it/rubrica/1> (consultato il 5 gennaio 2025).

¹² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 150.

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Milano, 2015, Rugginenti, p. 234.

¹⁴ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 234.

¹⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 220.

¹⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, p. 243.

Il 12 agosto 1845 approda al Teatro di San Carlo di Napoli *Alzira*, tragedia lirica in un prologo e due atti, su libretto di Salvatore Cammarano e con musica di Giuseppe Verdi. Sebbene il cast sia notevole (con Eugenia Tadolini nel ruolo della protagonista, Gaetano Fraschini come Zamoro, Marco Arati come Alvaro, Filippo Coletti come Gusmano e Michele Benedetti come Ataliba), l'esito non è del tutto convincente. *Alzira*, però, è importante perché segna l'inizio di una assai proficua collaborazione tra il più affermato librettista e il più acclamato compositore del momento. Come scrive John Black: «The most important event of 1844 for Cammarano, though he probably did not realize it at the time, turned out to be the beginning of his collaboration with Verdi».¹⁷

9.2 *Alzira* (1845): mondi che s'incontrano

Il primo contatto tra Verdi e Cammarano è epistolare e risale agli inizi di giugno 1843, quando Verdi è alla ricerca d'un poeta per realizzare una nuova opera per il Teatro La Fenice di Venezia ed invia a Cammarano una lettera, che ad oggi è andata perduta, ma alla quale egli stesso allude in una successiva missiva indirizzata a Nino Mocenigo: «Ho scritto a Cammarano, a Solera, a Bancalari di Genova».¹⁸ Non si conosce la risposta di Salvatore, ma il 10 novembre 1844 Verdi gli scrive:

Le molte mie faccende mi hanno impedito di rispondere in Roma alla gent.^a sua.

Al momento non ho in vista alcun'argomento ma da Milano studierò onde trarne uno che sia e di suo e di mio aggradimento. Io pregherò Lei di fare altrettanto e son certo che, qualora Ella mi sia propenso, a me pure piacerà... Che ne direbbe del *Marco Visconti*?

Ma forse non vi sarebbe parte adattata alla Tadolini. Io le raccomando tanto che i tre caratteri principali sieno [*sic*] adattati ai tre artisti che devono eseguire: quando questi sono (come si suol dire) ben vestiti l'esito e [*sic*] per metà assicurato.

Ho avuto la fortuna di conoscere in Roma suo fratello ora non vedo l'ora di conoscere Lei che per primo venero su tutti i poeti melodrammatici presenti.

Con tutta stima

Dev. Suo
G. Verdi¹⁹

In seguito, nel febbraio 1845:

Ho ricevuto il programma dell'*Alzira*. Ne sono contentissimo sotto ogni rapporto [...].

La pregherò di mandarmi sollecitamente del'altra [*sic*] poesia. È inutile che le dica di tenersi breve: Ella conosce più di me il teatro –

Verrò al più presto a Napoli. Sono con tutta stima

Dev. ° Ser.°
G. Verdi²⁰

Ciò che Verdi comunica è interessante, ma ciò che più colpisce è il modo in cui s'esprime: con profondo rispetto, con la deferenza ossequiosa di chi si rivolge a persona ritenuta superiore: «Lei che per primo venero su tutti i poeti melodrammatici presenti», «Ella conosce più di me il teatro», «con tutta stima», «Dev. Suo» «Dev.° Ser.°». Nelle lettere successive questo tono reverente s'attenua, lasciando trapelare un consolidato sentimento d'affetto e di garbata familiarità. In tutto l'epistolario

¹⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 90.

¹⁸ GIUSEPPE MORAZZONI, *Lettere inedite di Giuseppe Verdi*, Milano, La Scala e il Museo teatrale, 1929, p. 17.

¹⁹ Lettera n. 3 di Verdi a Cammarano del 10 novembre 1844, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021, p. 4.

²⁰ Lettera n. 5 di Verdi a Cammarano del 23 febbraio 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 6.

verdiano i commiati con l'espressione di "servo" o "servitore" compaiono altre volte in questo periodo e negli anni precedenti (per il conte Alvise Francesco Mocenigo, per la contessa Emilia Morosini, per Francesco Maria Piave, per il podestà di Busseto Antonio Accarini), ma in seguito diventano rari e scompaiono anche dalle successive lettere a Cammarano, sostituiti da «l'Affezionato Vostro»,²¹ «Vostro Affezionatissimo amico»²² «Vostro Sincero amico»²³ e simili. Tuttavia, Massimo Mila afferma: «I rapporti epistolari di Verdi con questo librettista d'eccezione sono improntati a una ossequiosità assolutamente insolita».²⁴ Al di là delle formule di cortesia, questi modi risultano particolarmente significativi se contestualizzati rispetto al vissuto dei due artisti.

Rivolgendosi a Cammarano, Verdi spera di poter collaborare con il librettista ritenuto più professionale d'ogni altro, il «primo», come lui stesso scrive. Francesco Maria Piave e Temistocle Solera hanno già scritto per lui e con entrambi è rimasto in buoni rapporti; ma ambisce all'eccellenza e osa: «La vera attrazione del contratto napoletano era per Verdi l'opportunità di lavorare con il poeta del Teatro San Carlo, Salvatore Cammarano: dopo che Felice Romani s'era praticamente ritirato, Cammarano era il più prestigioso librettista italiano [...]. Aveva un senso notevole dell'incedere drammatico all'interno degli schemi operistici, più esperienza di Piave e un tocco più sicuro di Solera».²⁵ Da parte sua, Salvatore è molto occupato, ma è ben disposto e propone un progetto che ha già in parte predisposto: «the same *Alzira* which Pacini had rejected the previous year».²⁶ Questo significa che il primo destinatario del libretto di *Alzira* non è Verdi ma Giovanni Pacini e che il librettista doveva essere particolarmente convinto della validità del testo originario di riferimento, visto che lo propone a due compositori diversi nell'arco di circa un anno. Una prima riflessione riguarda, quindi, la tragedia *Alzire* di Voltaire, rappresentata per la prima volta a Parigi il 27 gennaio 1736, con un buon successo di pubblico e di critica, più volte rielaborata in seguito, sia in ambito teatrale che letterario.

Voltaire compone *Alzire, ou Les Americains* tra il 1734 e il 1735, prendendo spunto da un fatto storico narrato da Agustín de Zárate nell'*Histoire de la découverte et de la conquête du Pérou*: nel sedicesimo secolo, il governatore spagnolo Gusman viene assassinato da un membro della tribù locale nel giorno delle sue nozze con una principessa Inca.²⁷ A partire da questo nucleo storico, l'autore costruisce un'opera originale, nella quale confluiscono temi decisivi del dibattito illuministico: il confronto tra civiltà e religioni diverse, la contrapposizione tra lo stato di natura e lo stato di diritto, il peso determinante dell'interesse economico nelle conquiste coloniali, la gestione dispotica o paternalistica del potere politico. Sul frontespizio della prima edizione compare una citazione sibillina: « Errer est d'un mortel, pardonner est divin. (Duren. tred. de Pope) ».²⁸ Nel *Discours preliminaire* si legge che la religione «du Chrétien véritable est de regarder tous les hommes comme ses frères, de leur faire du bien, & de leur pardonner le mal».²⁹ L'importanza del perdono nella religione cristiana è teologicamente indubbia, ma Voltaire insiste su questo tema anche per altri motivi, in primo luogo autobiografici: essendo stato accusato d'immoralità e d'ateismo, avendo subito l'esilio e

²¹ Lettera n. 9 di Verdi a Cammarano del 25 marzo 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 10.

²² Lettera n. 15 di Verdi a Cammarano del 18 aprile 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 14.

²³ Lettera n. 16 di Verdi a Cammarano del 22 aprile 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 16.

²⁴ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, p. 213.

²⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 243.

²⁶ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 91. Cfr. anche p. 86.

²⁷ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 244.

²⁸ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Americains*, Paris, Bauche, 1736, np.

²⁹ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Americains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Kehl, Société littéraire typographique, 1785-1789, Tome II, p. 370.

l'imprigionamento alla Bastiglia per questo, con la sua nuova tragedia intende ribadire le sue convinzioni etico-religiose e confutare quelle che ritiene essere delle diffamazioni infondate, nonché delle ingiuste calunnie nei suoi confronti. Oltre a ciò, egli anticipa le tesi che esporrà più ampiamente nel *Traité sur la tolérance* del 1763: la condanna del fanatismo e della violenza, la difesa della libertà di religione e il rispetto delle diverse opinioni come basi della convivenza civile. In apertura del *Discours préliminaire* si legge: «La Religion d'un Barbare consiste à offrir à ses Dieux le Sang de ses ennemis. Un Chrétien mal instruit n'est souvent guères plus juste. Etre fidèle à quelques pratiques inutiles, & infidèle aux vrais devoirs de l'homme, faire certaines prières & garder ses vices; jeûner, mais haïr, cabaler, persécuter, voilà sa Religion».³⁰ Vari temi filosofici tipici dell'Illuminismo confluiscono in queste affermazioni. Innanzitutto il cosiddetto mito del buon selvaggio, per cui l'uomo allo stato di natura è spontaneamente buono, ma viene corrotto dalle relazioni sociali. Rousseau ne era stato il più illustre sostenitore; al contrario, Voltaire vi si era opposto in varie occasioni, difendendo l'opera civilizzatrice della storia umana e assumendo per lo più un atteggiamento di equilibrato rispetto delle innumerevoli differenze caratterizzanti le singole civiltà. Anche in *Alzire* si riscontra tale prospettiva: nel finale, i governatori europei dimostrano una magnanimità che sorprende gli Americani e li induce ad una spontanea conversione religiosa; nel corso della tragedia, però, la brutalità dei conquistatori è ripetutamente messa in evidenza e condannata, mentre gli sforzi degli indigeni per difendere la loro patria dagli spietati invasori sono presentati come legittimi ed eroici. Tutto ciò dev'essere sembrato interessante a Cammarano, che in molti suoi libretti aveva proposto tematiche analoghe. Tuttavia, non mancavano i rischi. Il primo è rappresentato dalla censura, che avrebbe potuto giudicare inaccettabile il finale, poiché l'uccisione di un governatore poteva essere interpretata come un incitamento al tirannicidio. Inoltre, *Alzire* è un'opera fortemente filosofica e di scarsa azione drammatica, quindi poco adatta alla trasformazione in melodramma: «La politique et la religion sont l'objet de la pièce de Voltaire».³¹ Nel *Discours préliminaire* l'autore esplicita così i suoi intenti: «On a tâché dans cette Tragédie, toute d'invention & d'une espece assez neuve, de faire voir combien le véritable esprit de Religion l'emporte sur les vertus de la nature»³² e in una edizione successiva Voltaire inserisce una lettera alla nobildonna, filosofa e matematica, Émilie du Châtelet ed afferma: «Nous sommes au temps, j'ose le dire, où il faut qu'un poëte soit philosophe»³³.

Riguardo a Voltaire, lo storico Renato Fabietti ha affermato che «un acuto senso filosofico percorre tutte le sue opere, anche quelle che hanno più attinenza con la letteratura vera e propria»: ³⁴ questo è particolarmente vero nel caso di *Alzire*, nella quale i veri protagonisti non sono i personaggi, ma i loro conflitti interiori e morali. Scrive Massimo Mila:

Il dramma di Voltaire [...] era stato un dramma a tesi, una battaglia contro il fanatismo e l'intolleranza religiosa, ravvivato dal settecentesco interesse per il colore esotico di terre lontane, e sfiorato dal mito del buon selvaggio, dell'innocenza naturale dell'uomo, corrotto poi e reso cattivo dalla civiltà. Di tutto questo nulla resta nel libretto di Cammarano [...]. Non trascurata né sciatta, *Alzira* è tuttavia quella che fra le opere giovanili di Verdi mostra le minori inquietudini di ricerca drammatica. È l'opera "napoletana" di Verdi: una volta tanto il suo genio si adagia abbastanza remissivo negli schemi della tradizione ed attende, non sempre invano, di esservi visitato dall'ispirazione.³⁵

³⁰ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Tome II, p. 370.

³¹ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, Paris, Fayard, 1990, p. 170.

³² VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, II, p. 370.

³³ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, II, p. 365.

³⁴ RENATO FABIETTI, *Filosofie e società*, Bologna, Zanichelli, 1978, II, p. 296.

³⁵ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 229.

La politica, la religione e la riflessione filosofica sono ambiti di grande interesse sia per Cammarano che per Verdi. Che il libretto non conservi «nulla» delle problematiche originarie è un'esagerazione inesatta. Vero è che il lavoro da svolgere rispetto al testo originario era impervio. Di solito, nel passaggio da un testo teatrale al corrispettivo libretto scompaiono parecchi personaggi. Qui, invece, il numero rimane uguale (otto), come anche i nomi e i caratteri dei quattro principali, mentre gli altri quattro si discostano di poco. Piuttosto, il librettista riduce drasticamente i confronti di idee e smussa i contrasti, ricostruendo una vicenda fedele all'originale, ma nella quale sia gli americani che gli europei presentano tratti talora positivi e talaltra negativi. Gli accenti polemici, le noti ironiche e le sferzanti critiche sociali, tipicamente volterriane, sono necessariamente sottoposte ad un'attenta operazione di autocensura preventiva:

Mais qui peut arrêter l'abus de la victoire ?
 Leurs cruautés, mon fils, ont obscurci leur gloire,
 Et j'ai pleuré long-temps sur ces tristes vainqueurs,
 Que le ciel fit si grands, sans les rendre meilleurs [...].
 Et nous, de ces climats, destructeurs implacables,
 Nous, et d'or et de sang toujours insatiables,
 Déserteurs de ces lois, qu'il fallait enseigner,
 Nous égorgeons ce peuple au lieu de le gagner.
 Par nous tout est en sang, par nous tout est en poudre,
 Et nous n'avons du ciel imité que la foudre.
 Notre nom, je l'avoue, inspire la terreur ;
 Les Espagnols sont craints, mais ils sont en horreur ;
 Fléaux du nouveau monde, injustes, vains, avarés,
 Nous seuls, en ces climats, nous sommes les barbares (I, 1).³⁶

Périr sans se venger, expirer par les mains
 De ces brigands d'Europe, et de ces assassins,
 Qui, de sang enivrés, de nos trésors avides,
 De ce monde usurpé, désolateurs perfides,
 Ont osé me livrer à des tourmens honteux,
 Pour m'arracher des biens plus méprisables qu'eux ! (II, 1).

Ces tyrans cruels,
 Monstres désaltérés dans le sang des mortels,
 Qui dépeuplent la terre, et dont la barbarie,
 En vaste solitude a changé ma patrie,
 Dont l'infâme avarice est la suprême loi (II, 2).

L'or, ce poison brillant qui nait dans nos climats,
 Attire ici l'Europe, et ne nous défend pas.
 Le fer manque à nos mains : les cieux pour nous avarés,
 Ont fait ce don funeste à des mains plus barbares (II, 4).

Puissions-nous, de Guzman punir la barbarie ! [...]
 De ce peuple barbare (II, 6).

Analoghe definizioni degli Europei abbondano nella tragedia volterriana, ma risultano impresentabili alla polizia borbonica. Di conseguenza, Cammarano le riduce drasticamente, pur conservandone alcune corrispondenze, come - per esempio - nel coro che chiude il prologo: «Quei crudi tremino, quegli oppressori / D'oro, e di sangue avidi mostri!» (P, 2) oppure nell'amara esclamazione ironica di Zamoro «E i barbari siam noi!» (I, 2) o nella successiva «Carnefice, / E non guerrier sei tu!» (I, 7).

³⁶ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Americains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, II, pp. 378, 380.

Un ulteriore tema importante nel testo francese è la critica al regime tirannico e, contemporaneamente, la difesa del principio d'autorità. Voltaire struttura queste problematiche in relazione alla figura paterna, presentando due sovrani che sono anche padri (D. Alvarès e Montèze) e vivono complessi rapporti con i rispettivi figli (Guzman e Alzire). Anche questa tematica era cara a Cammarano sin dalla sua prima tragedia (*Carlo Magno*) e dal suo primo libretto (*Belisario*). A sua volta, Verdi metterà in scena in diverse opere delle figure paterne toccanti ed estremamente significative: in *Alzira*, la coppia Alvaro-Ataliba anticipa, per certi aspetti, quella formata dal Conte di Walter e da Miller in *Luisa Miller*. Inoltre, i modi brutali e dispotici di Guzman rimangono tali sia nella tragedia che nel libretto e risultano altrettanto riprovevoli; l'innocenza valorosa e virtuosa della protagonista contribuisce a delineare il profilo di un'eroina romantica. Il maggiore portavoce della religione filosofica volterriana, basata sulla fratellanza, l'umanità e il perdono, è il padre di Guzman: uomo saggio, animato dalla compassione, dalla clemenza e dalla ragionevolezza. Nel finale, la religione cristiana trionfa per un'intrinseca superiorità spirituale, mentre la forza del perdono rende magnanimo persino il tirannico Guzman, sebbene con una metamorfosi talmente improvvisa da sembrare dettata più dall'imminenza dell'ultimo respiro che da un credibile percorso di riscatto interiore. Ma questo si riscontra tanto nell'opera quanto nella tragedia.

Su due questioni, tuttavia, esiste una sostanziale distanza tra le posizioni di Voltaire e quelle di Cammarano o, più in generale, tra il contesto italiano e quello francese: il ruolo della religione cristiana e l'effettiva partecipazione dello stato al colonialismo. Nella penisola italiana dell'Ottocento non s'avverte l'urgenza di un dibattito sulla superiorità della Chiesa di Roma rispetto ad altre confessioni: piuttosto, si mette in discussione il ruolo politico dello Stato Pontificio, auspicando o una rinnovata leadership (neoguelfismo) o una maggiore autonomia spirituale (liberalismo laico). Lo stesso librettista napoletano inserisce nei suoi testi tanti messaggi, più o meno espliciti, di carattere biblico o evangelico e la sua adesione al cattolicesimo non risulta che sia mai stata vissuta con problematici dubbi. Al contrario, il dibattito sulla tolleranza religiosa è vivace nella Francia settecentesca e Voltaire ne è un accorato sostenitore. Nel libretto, quindi, non compaiono i riferimenti alla religione che sono invece importanti nella tragedia per dimostrare, in primo luogo, l'autenticità della fede del suo autore. Quanto alle conquiste coloniali, fino agli ultimi anni dell'Ottocento la Penisola non ha certo colonizzato, ma è anzi stata suddivisa in zone d'influenza dalle nazioni europee: l'atteggiamento di Cammarano nei confronti dei popoli del Perù è improntato ad una benevola solidarietà, senza essere particolarmente combattivo. Al contrario, Voltaire è fortemente critico nei confronti dei conquistatori, tant'è vero che, una quarantina d'anni dopo il successo di *Alzire*, cita nuovamente Zamore in una sua lettera. Nel 1775 Doigny du Ponceau pubblica un poemetto filosofico intitolato *Discours d'un nègre à un Européen* e, contemporaneamente, ne invia una copia a Voltaire per avere un suo giudizio ed un'altra all'Académie française per partecipare ad un premio di poesia. Voltaire gli risponde, elogiando il testo e scrivendo: «Vous faites parler un Nègre comme j'aurais voulu faire parler Zamore».³⁷ Cioè, cosa avrebbe voluto fargli dire? Il poemetto è strutturato come un lungo atto d'accusa d'uno schiavo africano che si rivolge in prima persona ad un interlocutore senza nome (tu) che rappresenta gli Europei, definiti ancora una volta come barbari, spietati, disumani...:

Tu viens de m'acheter : mais je n'ai pu me vendre.
 Dans tes fers, de moi seul tu me verras dépendre.
 Tu trahis la nature, & moi j'entends sa voix,
 Qui, mieux qu'en tes cités, nous crie au fond des bois
 Que l'homme libre & fier, armé de son courage,
 Doit toujours préférer la mort à l'esclavage.

³⁷ Lettera n. 9511 di Voltaire a Doigny du Ponceau del 12 ottobre 1775, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, tome II, p. 406.

Suis-je avec des humains ? Dans un désert jeté
 Où reposer, hélas ! mon œil épouvanté ? ...
 O Ciel ! J'ai tout perdu : je ne vois point mon père ! ...
 Mes enfants... où sont-ils ? Qu'a-t-on fait de leur mère ?
 Barbare ! laisse-moi me jeter dans leurs bras,
 Les embrasser encore.... & je marche au trépas.
 Le trépas ! Qu'ai-je dit ? il faut traîner ma vie
 Au sein de l'infortune, au sein de l'infamie !
 Avidé de mon sang, altéré de mes pleurs,
 Tu calcules déjà le prix de mes sueurs.
 Maître de mes destins & de mon existence,
 Réponds ! qui t'a donné cette affreuse puissance ?
 Je suis ton bien, dis-tu ? tu me cites tes lois !
 Tes lois ont-elles pu me priver de mes droits ?
 Tes lois ont-elles pu m'ôter mon caractère,
 Et te faire oublier que je suis né ton frère ?
 Ces exécrables lois, armes de l'oppresser,
 N'ont jamais existé qu'en ton barbare cœur [...].
 Ton Dieu t'a proclamé le Roi de l'Univers !
 Armé de son pouvoir, tu m'apportes des fers !
 Si ce Dieu, quel qu'il soit, qui voit ton brigandage,
 Reçoit à ses autels tes vœux & ton hommage,
 Je ne le connais point à ces horribles traits.
 Ton Dieu ! ... c'est ton complice, il permet tes forfaits [...].
 Eh bien ! tu disais vrai, tu n'es point mon semblable ;
 Tu n'es, à mes regards, qu'un monstre impitoyable,
 Féroce de sang-froid, qu'on doit plus abhorrer
 Que le tigre cruel qui naît pour dévorer [...].
 On dit qu'un Peuple juste & sensible à la fois,
 Gouverné par les mœurs bien plus que par les lois,
 A rougi d'être libre, en voyant des Esclaves ;
 Il veut que ses bienfaits soient leurs seules entraves
 Il va nous recevoir, volons tous dans son sein.
 Allons couvrir de pleurs sa fraternelle main ;
 Il nous sera permis de sentir qui nous sommes,
 Et nous pourrons enfin redevenir des hommes.³⁸

Le tesi filosofico-morali - espresse sempre poeticamente, con versi alessandrini a rima baciata (AABBCC), strutturati in strofe di sei versi ciascuna - s'avvicinano molto alle idee volterriane. Inoltre, sul frontespizio del poemetto c'è una citazione di Lucrezio (poeta-filosofo elogiato anche nel *Discours préliminaire* di *Alzire*): «O misera [*sic*] hominum mentes ! O pectora cæca !». ³⁹ Nella lettera di risposta, Voltaire ringrazia Doigny per i «vers charmants», ⁴⁰ gli esprime «sentiments d'estime et de reconnaissance» ⁴¹ e lo incoraggia: «Vous pensez et vous écrivez avec autant d'humanité que de force». ⁴² In un libretto d'opera, però, la componente ideologica deve necessariamente passare in secondo piano rispetto a quella drammatica e l'impegno civico dell'autore non può essere veicolato in modo retorico-oratorioale. Lo stile fortemente filosofico di Voltaire aveva già contribuito ad un insuccesso persino per la collaudata coppia melodrammatica Romani-Bellini. Nel 1829 era stato

³⁸ DOIGNY DU PONCEAU, *Discours d'un nègre à un Européen*, Paris, Demonville, 1775, pp. 7-15.

³⁹ DOIGNY DU PONCEAU, *Discours d'un nègre à un Européen*, p. I.

⁴⁰ Lettera n. 9511 di VOLTAIRE a Doigny du Ponceau del 12 ottobre 1775, in *Œuvres complètes de Voltaire*, p. 406.

⁴¹ Lettera n. 9511 di VOLTAIRE a Doigny du Ponceau del 12 ottobre 1775, in *Œuvres complètes de Voltaire*, p. 406.

⁴² Lettera n. 9511 di VOLTAIRE a Doigny du Ponceau del 12 ottobre 1775, in *Œuvres complètes de Voltaire*, p. 406.

inaugurato il Teatro Ducale di Parma con *Zaira*,⁴³ un'opera lirica in due atti con musica di Vincenzo Bellini e libretto di Felice Romani. L'esito era stato così deludente che l'opera non era più comparsa sui palcoscenici, al contrario della tragedia originaria di riferimento, ovvero *Zaïre* di Voltaire, rappresentata con grande successo alla Comédie-Française nel 1732 e rimasta in repertorio fino al 1736. In precedenza, «il testo francese era già stato trasformato in melodramma da Francesco Federici (Milano, 1802), Peter von Winter (Londra, 1805) e Vincenzo Lavigna (Firenze, 1809)»⁴⁴ e, in seguito al fiasco parmense, Saverio Mercadante avrebbe recuperato il libretto di Romani, adattandolo ad una compagnia di canto autorevole (comprendente il soprano Giuseppina Ronzi de Begnis e il baritono Antonio Tamburini) e l'avrebbe messo in scena al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1831, ottenendo un discreto successo. Da parte sua, Bellini avrebbe riadattato buona parte della musica di *Zaira* per nuovi melodrammi molto applauditi: *I Capuleti e i Montecchi*, *Norma*, *Beatrice di Tenda* e *I puritani*. La vicenda di *Zaïre* propone temi simili a quelli di *Alzire*, sebbene si svolga in tutt'altro ambiente, ovvero a Gerusalemme, nell'harem del sultano Orosmane, tra i secoli XIV e XV. *Zaira* è nata cristiana, ma è cresciuta tra i mussulmani, è schiava ma è amata dal sultano, che intende sposarla. Combattuta tra la passione amorosa e i principi religiosi, ella rimanda il matrimonio; lui viene ingannato da una lettera ambigua e, accecato dalla gelosia, uccide *Zaira* e poi si suicida. Pur mettendo in scena un conflitto passionale, Voltaire induce gli spettatori a riflettere su temi di grande rilevanza sociale: la lotta al fanatismo, la relatività delle religioni, l'importanza della tolleranza. Accade però che, mentre la sua tragedia conquista rapidamente il pubblico e la critica, le relative versioni operistiche vengano accolte con una certa freddezza.

Un destino simile si prospetta anche per *Alzire*. «Nel 1794 Nicola Antonio Zingarelli dà alle scene fiorentine un'*Alzira*, seguita nel 1797 da quella di Giuseppe Nicolini, poi, alle soglie dell'800, dagli *Amerikantsi* (1800) di San Pietroburgo di Evstigneï Ipatovich Fomin; quindi Giovanni Simone Mayr dà i propri *Americani* nel 1805 e Nicola Antonio Manfroce torna al titolo volterriano (1810) a Roma, opera a sua volta proposta a Napoli nel 1818».⁴⁵ Cammarano non rinuncia a rielaborare *Alzire* nemmeno dopo la risposta negativa di Pacini. Del resto, il 6 marzo 1845 era andato in scena nell'illustre teatro partenopeo *Il vascello de Gama*, con musica di Mercadante: il pubblico non l'aveva gradito (forse anche per inconvenienti tecnici e registici), ma se lo si considera nell'ambito della produzione del librettista, si scorge una linea di continuità.

Entrambe le opere sono di fonte francese, uniscono lo sfondo storico ad un'ambientazione esotica e costituiscono una presa di posizione sociale, in quanto denunciano - seppure con maggiore cautela rispetto alle rispettive fonti - episodi di ingiustizia da parte di coloro che detengono il potere. Scrivendo il libretto d'*Alzira*, Cammarano conserva i nuclei tematici della tragedia e ne sintetizza gli episodi essenziali, strutturandoli in modo abbastanza originale.

<i>Alzire, ou Les américains</i> Tragédie en 5 actes et en vers (1836) VOLTAIRE	<i>Alzira</i> Tragedia lirica Divisa in prologo e due atti (1845) SALVATORE CAMMARANO-GIUSEPPE VERDI
Personaggi	Personaggi
D. ALVARES, père de Gusman, ancien Gouverneur	ALVARO, Governatore del Perù, padre di

⁴³ Per un'analisi approfondita, cfr. CAMILLO FAVERZANI, «E s'ei fosse quell'Indo maledetto» *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 61-105.

⁴⁴ FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021, p. 313.

⁴⁵ CAMILLO FAVERZANI, «E s'ei fosse quell'Indo maledetto» *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, p. 152.

D. GUSMAN, Gouverneur du Pérou	GUSMANO, Governatore del Perù
DON ALONZE, Officier espagnol	OVANDO, Duce spagnuolo
ZAMORE, souverain d'une partie du Potoze	ZAMORO, Capo di Tribù Peruviane
MONTÉZE, souverain d'une autre partie	ATALIBA, Capo di Tribù Peruviane
ALZIRE, fille de Montéze	ALZIRA, figlia d'Ataliba
EMIRE, CEPHALE, suivantes d'Alzire	ZUMA, ancella di Alzira
	OTUMBO, guerriero americano
Officiers espagnols, Américains	Ufficiali e soldati spagnoli, Americani d'ambo i sessi
Luogo e tempo	Luogo e tempo
La Scène est dans la ville de Los-Reys, autrement Lima.	La scena è in Lima ed in altre contrade del Perù: l'epoca è verso la metà del secolo XVI.
Struttura	Struttura
Cinq actes.	Un prologo e due atti (<i>Il prigioniero; Vita per vita; La vendetta d'un selvaggio</i>).

Innanzitutto, la tragedia di Voltaire ha uno stile classico: è in cinque atti, in versi alessandrini, rispetta le unità di tempo, di luogo e d'azione. Al contrario, il libretto rispecchia le convenienze teatrali ottocentesche, cioè sostanzialmente romantiche. Le tre unità aristoteliche sono abbandonate; gli atti sono ridotti a due più un prologo, che si svolge alcuni anni prima del resto dell'opera (anche nel *Vascello de Gama* il prologo è una novità ed è ambientato in luoghi e tempi diversi rispetto ai tre atti: ovvero nei mari portoghesi nel 1565, e poi a Coimbra e nell'Oceano Atlantico nel 1580). I versi sono endecasillabi con rari settenari nei recitativi, mentre nelle arie e nei cori prevalgono i parisillabi (con ottonari, decasillabi, quinari e senari doppi) e vi compaiono dei settenari. Il coro iniziale (in decasillabi a ritmo anapestico) «Muoja, muoja coperto d'insulti» (P, 1) e il coro conclusivo del prologo (in quinari accoppiati) «Nume dell'armi, i tuoi furori» sono fortemente ritmati e danno all'opera un carattere marziale sin dall'apertura del sipario. Coerentemente, Verdi scrive un'ouverture altrettanto ritmata, che nell'ultima parte anticipa la musica del coro degli ufficiali spagnoli del primo atto «Giunse or or, da lido ispano». Va precisato che tale ouverture viene composta a posteriori, perché il librettista aveva assecondato la raccomandazione di essere breve e «il risultato fu che l'*Alzira* venne fuori troppo breve, e l'impresa decise di accordarsi con Verdi per l'aggiunta di una sinfonia fuori dei termini del contratto originale».⁴⁶ Collocandosi subito dopo *Giovanna d'Arco* (Teatro alla Scala di Milano, 15 febbraio 1845) e immediatamente prima di *Attila* (Teatro La Fenice di Venezia, 17 marzo 1846), *Alzira* conserva un carattere guerriero e patriottico, corale e indirettamente riconducibile al coevo contesto risorgimentale e, in questo, Cammarano e Verdi dimostrano una grande sintonia. Per esempio, se si considera il prologo, il coro d'apertura rivela una particolare spietatezza dei guerrieri americani, ma solo nei primi quattro versi; nella seconda quartina, il concetto fondamentale è la fratellanza, che esprime il legame profondo tra chi è morto combattendo e chi tuttora continua a vivere e a lottare. La fratellanza è anche il principio fondamentale della religione volterriana, che consiste, in estrema sintesi, nel «regarder tous les hommes comme des frères [...] et leur pardonner le mal».⁴⁷ Inoltre, va osservato che il titolo del prologo è *Il prigioniero*, riferito al governatore spagnolo Alvaro, che è stato catturato da una tribù peruviana e sta per essere giustiziato. Egli, però, vocalmente ha qui un ruolo estremamente ridotto; in effetti, è posto al centro della scena e tutto si svolge in relazione a lui, che ha la funzione di mettere in evidenza i caratteri degli altri personaggi. Le sue prime parole

⁴⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 245.

⁴⁷ VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, II, p. 370.

sono di perdono per i suoi carcerieri e, successivamente, di gratitudine per il suo salvatore. Il modello iconografico e letterario di tutta la scena rimanda (anche se il librettista non lo esplicita) alla crocefissione di Cristo e alle misericordiose parole: «Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno» (Luca, 23,34). Drammaturgicamente, Cammarano rafforza quest'idea nel corso dell'opera, ponendo tre gesti di perdono in posizioni cruciali del libretto: all'inizio (Zamoro verso Alvaro), nel finale centrale (Alvaro/Gusmano verso Zamoro) e nel finale ultimo (Gusmano verso Zamoro). Voltaire prevede tutto ciò, ma inizia la tragedia con un lungo dialogo tra Gusman e suo padre, durante il quale quest'ultimo invoca la clemenza, la pace, l'amore, il perdono. L'afflato retorico della tragedia è trasposto da Cammarano in gesti ed esclamazioni emblematiche:

OTUMBO e CORO (Mentre alcuni annodano Alvaro ad un tronco.)

Muoja, muoja covertò d'insulti,

I martiri sien crudi, ma lenti,

(Con accento ferocissimo.)

Strappi ad esso codardi singulti

Il tormento di mille tormenti. –

O fratelli, caduti pugnando,

Dalle tombe sorgete ululando...

L'inno insiem del trionfo s'intuoni,

Mentr'ei sparge l'estremo respir.

ALVARO

(A costoro quel nume perdoni

Cui mi volgo, già presso a morir.) (P, 1).

L'arrivo improvviso di Zamoro è un'idea del librettista e costituisce un colpo di scena efficace per vivacizzare la storia. Il gesto di liberare il condannato (senza nemmeno sapere chi è) e le sue parole possono essere considerate come la traduzione drammaturgica del principio volterriano della clemenza, nonché della relatività dell'idea di «selvaggio»:

ZAMORO

Sorgete. (Inoltrandosi.)

Un prigioniero!

(Figge lo sguardo in Alvaro, e sembra commosso dalla sua veneranda canizie.)

Del primo rieder mio non vo la gioja

Mista col sangue: a me costui donate.

OTUMBO e CORO

Abbito.

ZAMORO

Vivi. (Sciogliendo i legami di Alvaro.)

ALVARO

Giusto ciel!... (Come trasognato.)

ZAMORO

Fra tuoi

Ritorna, o vecchio, ed a color, che noi

Chiaman selvaggi, narra

Che ti donò la vita

Un selvaggio.

ALVARO

(Abbracciando Zamoro con tutta l'effusione di un'anima riconoscente.)

Ti dica il pianto mio

Quel che non può l'accento (P, 2).

La parte centrale del prologo è incentrata sul lungo flash-back di Zamoro, che racconta i suoi tragici trascorsi, sottolineando la crudeltà degli Spagnoli - e, in particolare, dell'«empio Gusmano» - e ribadendo, infine, la relatività dell'idea di «barbari». Musicalmente, dapprima Zamoro risponde a Otumbo all'interno di un recitativo in endecasillabi e settenari, poi inizia la cavatina («Un Inca... eccesso orribile!») composta da tre quartine di settenari (con alcune rime alternate e con versi proparossitoni, parossitoni e ossitoni). Visto in prospettiva futura, questa tormentata narrazione di un evento passato che continua ad essere emotivamente perturbante anticipa quanto accadrà ad Azucena nel *Trovatore*; le frasi spezzate, le interiezioni, le metafore iperboliche, i bruschi salti logici conferiscono al ricordo l'intensità dell'esperienza di vita indelebile, come un trauma:

ZAMORO

Ed a' nemici ancora
Tal sembrai, ne' tormenti
Che apprestar mi facea l'empio Gusmano...
Ahi! sento a questo nome
Ribollirmi le vene, alzar le chiome!
Un Inca... eccesso orribile!
Fu dato a' cenni suoi
In man di rei carnefici!
– E i barbari siam noi! –
Parve in quel fero strazio
La luce a me rapita,
Ma un soffio in petto, un alito
Mi rimanea di vita...
Sì, vivo ancora, o perfido;
Paventa il mio furor!...
Le braccia tue riaprimi,
Alzira, io vivo ancor (P, 2).

Dopo un breve tempo di mezzo, la cabaletta di Zamoro («Nume dell'armi», oggi nota come «Dio della guerra») e la relativa stretta vengono rafforzate dal coro. Si tratta di un grido di vendetta, che corrisponde all'idea volterriana della bellicosità dei peruviani come conseguenza delle stragi feroci compiute dai conquistatori europei. Le due quartine di quinari accoppiati scandiscono un ritmo marziale e il grido contro «gli oppressori» può facilmente assumere un valore di invito alle lotte risorgimentali. Poeticamente, Cammarano inserisce due iperboli per potenziare la foga guerriera: «mille tribù guerriere», «cento vendette e cento».

ZAMORO

All'armi sursero
Mille tribù guerriere...
In breve ne raggiungono
Le radunate schiere...
Cento vendette, e cento
Faremo in un sol dì.
OTUMBO e CORO
Oh gioja!... Il gran momento
È presso dunque?
TUTTI

Ah! sì.
(Si abbracciano con occhi scintillanti di selvaggia esultanza, quindi irrompono ad una voce.)
Nume dell'armi, i tuoi furori
Spira, trasfondi ne' petti nostri. –
Quei crudi tremino, quegli oppressori

D'oro, e di sangue avidi mostri!
Tutti morranno di morti orrende,
Nè tomba un solo, nè rogo avrà!
L'odio, che atroce il cor n'accende,
De' lor cadaveri si pascerà! (P, 2).

Il primo atto inizia con un altro coro di guerrieri, ma questa volta si tratta degli Spagnoli che, radunati nella Piazza di Lima, esultano «al lieto suono di bellici strumenti [...] con entusiasmo guerriero» (I, 1). Il titolo dell'atto è *Vita per vita*. Potrebbe apparire magniloquente, ma in effetti sintetizza precisamente quanto accadrà nel finale primo: come Zamoro aveva salvato la vita al prigioniero Alvaro, così Guzman (seppure non di sua volontà, ma obbedendo alla preghiera del padre) salva la vita di Zamoro. Lo scambio alla pari, peraltro, ribadisce il pari valore della vita d'ogni essere umano, indipendentemente dalla nazionalità. Voltaire inizia la tragedia con Alvares che riferisce direttamente al figlio il suo nuovo incarico di governatore:

Du conseil de Madrid l'autorité suprême
Pour successeur enfin me donne un fils que j'aime.
Faites régner le prince, et le Dieu que je sers ,
Sur la riche moitié d'un nouvel univers :
Gouvernez cette rive, en malheurs trop féconde,
Qui produit les trésors et les crimes du monde.
Je vous remets, mon fils, ces honneurs souverains
Que la vieillesse arrache à mes débiles mains (I, 1).

Abilmente, Cammarano dà ufficialità alla situazione, creando una scena corale, dal potenziale forte impatto visivo ed emotivo sul pubblico. I versi parisillabi sono fortemente ritmati e in rima: si tratta di due quartine di ottonari parossitoni, con il terzultimo e l'ultimo verso ossitoni, con schema delle rime AABB CDCD e con una rima interna nella prima strofa - sovrano / sovrano -. Gli ufficiali spagnoli sono descritti come pronti ad impugnare le armi per conquistare nuovi regni. Il lessico è particolarmente formale ed aulico: «or or», «lido ispano», «brama», «aura», «i segni / dell'Iberia», «palme».

UFFIZIALI PARTE I

Giunse or or, da lido ispano,
Un messaggio.

UFFIZIALI PARTE II

Del Sovrano.

UFFIZIALI PARTE III

Del Sovrano!

UFFIZIALI PARTE I

È ver.

UFFIZIALI PARTE II

Ne chiama

Forse all'armi?

TUTTI

(Con entusiasmo guerriero.)

S'ei lo brama,

Se vedremo all'aura i segni

Dell'Iberia sventolar,

Nuove palme, e nuovi regni

Voleremo a conquistar (I, 1).

Nella seconda scena giunge la smentita: non è imminente una battaglia, ma il passaggio del potere dal padre al figlio. Alvaro, anziano e saggio, rende noto l'ordine del re spagnolo di affidare il governo del Perù a suo figlio Gusmano. Dopo un breve recitativo, intercalato dalle acclamazioni del coro, Gusmano intona la sua aria di sortita, con una cavatina in settenari («Eterna la memoria»), seguita dal tempo di mezzo («Persisti, e vincerai», in dialogo con Alvaro e Ataliba) e terminante con la cabaletta «Quanto un mortal può chiedere» (composta da due quartine di settenari). Giovane ed esuberante, egli è orgoglioso del nuovo incarico, ma si rivela subito prepotente e tirannico, ordinando ad Ataliba di convincere sua figlia Alzira ad un immediato matrimonio con lui, che è abituato a combattere battaglie militari, ma è del tutto inesperto nelle schermaglie amorose:

ALVARO

Alta cagion qui v'assemblava, o forti.
Grave d'età soverchia, il fren di questa
Ampia contrada io lascio; il re l'affida
A più gagliarda mano:
Succede il figlio a me.
(Presentando Gusmano alle schiere.)

CORO

Viva Gusmano!

GUSMANO

Atto primier del mio novello grado
La pace sia, fra l'Inca,
E noi firmata. Ei del monarca ibero
Al venerato impero
Si china.

ATALIBA

E la mia fede

Costringo a lui.
(Protendendo la destra in atto grave di giuramento.)

GUSMANO

Della città le porte

Fien quindi a' suoi dischiuse. – Un dolce pegno
Tu promettevi, a render più solenne
La pace!

ATALIBA

Alzira? È ver!... ma d'imenei
Tempo non parmi ancor... dentro quel seno
Cova fatal mestizia...

GUSMANO

Intendo appieno!

Eterna la memoria
D'un folle amor l'ingombra!
Dal regno delle tenebre
Me la contrasta un'ombra!
Chi vivo debellai
Forza è ch'io tema estinto...
Mille battaglie ho vinto,
Vincer non posso un cor!

ALVARO

Persisti, e vincerai:
Amor produce amor.

ATALIBA

Al suo martir concedere
Vuolsi un indugio.

GUSMANO

Amore

Io provo, che non tollera
Indugio alcun. Signore,
A' voti miei la piega...
Sei padre... ceda a te...
Imponi... esorta... prega...

ATALIBA

Vado... riposa in me. (Parte.)

GUSMANO

Quanto un mortal può chiedere,
Benigno il ciel m'offerse...
Di gloria mi coverse,
Mi pose un mondo al piè.
Ma non s'appaga l'anima,
Che ad altro ben sospira...
Ah! senza il cor d'Alzira
Un mondo è poco a me!

ALVARO e CORO

La desiata Alzira

Amor conceda a te (I, 2).

Dopo tante scene ambientate in esterni, la terza si svolge nell'appartamento «destinato ad Ataliba», nel palazzo del Governatore, e ha come protagonista Alzira. Affranta per la perdita dell'amato Zamoro, è circondata dalle sue «donzelle americane» che cercano di consolarla. La presenza premurosa di Zuma e il coro iniziale tutto femminile delineano un contesto molto diverso dai precedenti: «Le più gradite immagini / Amor presenti ad essa: / Pace a quell'alma oppressa / Infonda il sonno almen» (I, 3). In termini classici si potrebbe dire che dal regno di Marte s'è passati a quello di Venere, ma Cammarano evita riferimenti classicisti e crea una situazione tipicamente romantica: dopo una notte insonne, la giovane s'è appisolata e sogna Zamoro, suo liberatore dalla tirannia di Gusmano:

ALZIRA

Da Gusman, su fragil barca,
Io fuggia, dell'onde in grembo...
Ma terribil sorse il nembo,
E sconvolse, cielo, e mar.
Di terror, d'affanno carca
Io chiedevo soccorso invano...
La sua preda l'oceano
È già presso ad ingojar.
Quando, in sen d'un'ombra errante
Fra le nubi son levata...
In quell'ombra, oh me beata!
Io ravviso il mio tesoro!
L'universo, in quell'istante,
Mi sembrò d'amor vestito...
Fin del turbine il ruggito
Voce parve a me d'amor! (I, 3).

Questa cavatina - composta da quattro quartine di ottonari con schema delle rime ABBC ADDC EFFG EHHG e con versi parossitoni, tranne C e G ossitoni - presenta una serie di *topoi* romantici: l'atmosfera onirica, la natura scossa da una tempesta altrettanto sconvolgente della passione amorosa, il timore della morte e la salvezza dovuta all'intervento dell'amato. Da un punto di vista formale, Budden afferma che quest'aria narrativa è «la prima di un genere che avrebbe raggiunto l'apogeo nel

Trovatore». ⁴⁸ Nella tragedia, Alzire compare per la prima volta in scena in un contesto diverso: nella quarta scena del primo atto, raggiunge il padre che insiste perché si sposi immediatamente con Gusman, lei s'oppone e nel loro dialogo le ragioni del cuore e della natura si contrappongono a quelle dello stato e della religione posta al servizio del potere:

MONTÈZE

Ma fille, il en est temps, consens à ton bonheur ; [...]
Par ta félicité fais le bonheur du monde :
Protège les vaincus, commande à nos vainqueurs ,
Eteins entre leurs mains leurs foudres destructeurs :
Remonte au rang des rois, du sein de la misère ;
Tu dois à ton état plier ton caractère :
Prends un cœur tout nouveau ; viens, obéis, suis-moi,
Et renais espagnole, en renonçant à toi [...].
Les morts dans le tombeau n'exigent point de foi ; [...]
Tu dois ton âme entière à la loi des chrétiens ;
Dieu t'ordonne par moi de former ces liens ;
il t'appelle aux autels, il règle ta conduite [...].

ALZIRE

Je sais ce qu'est un père et quel est son pouvoir.
M'immoler quand il parle est mon premier devoir,
Et mon obéissance a passé les limites
Qu'à ce devoir sacré la nature a prescrites [...].

MONTÈZE

Apprends à te dompter.

ALZIRE

Faut-il apprendre à feindre ?

Quelle science, hélas ! (I, 4).

Tali questioni, ampiamente dibattute dagli illuministi francesi, nel libretto sfumano. Nel successivo tempo di mezzo («Alta pietade ogn'anima») Zuma e le donzelle cercano di convincere Alzira a non inseguire i sogni, ma ad accettare la realtà, ovvero l'inesorabilità della fine di Zamoro. Lei s'oppone categorica, intonando la cabaletta «Nell'astro che più fulgido»:

ALZIRA

Nell'astro che più fulgido
La notte in ciel sfavilla,
Ivi è Zamoro, e palpita
Fatto immortal scintilla:
Conversa in luce ascendervi
A me fia dato ancor
E seco unirmi, e vivere
Vita d'eterno amor.

ZUMA e DONZELLE

(Troppo il destin fu barbaro
A sì fedele amor!) (I, 3).

Nella scena successiva si svolge il dialogo tra Alzira e suo padre: un recitativo che inizia con espressioni d'affetto («Figlia!... - Padre!»), ma volge rapidamente in una contrapposizione inconciliabile, poiché lei si rifiuta d'ubbidire a ciò che giudica un'ingiustizia:

ATALIBA

⁴⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 251.

È forza
 All'imeneo piegar l'indole avversa.
 ALZIRA
 No... (In tuono deciso.)
 ATALIBA
 Quando il padre impone,
 Ubbidisce la figlia. (Parte.)
 ALZIRA
 Oh!... pria la morte!... (I, 4)

A sostegno d'Alzira, Cammarano introduce un colpo di scena: l'arrivo di Zamoro, che racconta nuovamente lo scampato pericolo, ma in modo più succinto, poiché la gioia del ricongiungimento con l'amata prevale sul dolore del ricordo. Il duetto «Chi fia? Qual mai cagion lo tragge?...» (I, 5-6) si conclude con un'appassionata e reciproca conferma d'amore:

A DUE
 Risorge ne' tuoi lumi
 L'astro de' giorni miei!
 Quanto sinor perdei
 Reso mi viene in te!
 De' nostri infidi numi
 Cadde il fallace impero,
 Ma nume fido, e vero
 Ancor tu sei per me! (I, 6).

Poeticamente, le due quartine di settenari con schema delle rime ABBC ADDC recuperano un lessico e delle metafore abbastanza frequenti nella lirica amorosa da Petrarca in poi: «lumi» indica gli occhi dell'innamorata/o, «astro de' giorni miei» equivale al sole - ovvero all'amata/o - che irradia luce e gioia; interessante è la seconda quartina, che testimonia la tenacia di Cammarano nell'equiparare la persona amata ad una divinità. Nonostante il richiamo da parte dei censori e la conseguente penalità impostagli dalla polizia borbonica nel 1836, in riferimento ai versi di *Elena da Feltre* «Qui m'atterro a' piedi tuoi / qual mi prostro innanzi a Dio» (III, 2), egli ripropone la stessa metafora, ricorrendo al termine «nume», d'origine latina e più vicino al paganesimo.

Il momentaneo idillio viene interrotto dal sopraggiungere di Gusmano, al quale seguono Ataliba, Zuma, le donzelle e gli spagnoli, dando avvio al finale secondo. Nel recitativo «Qual ardimento!...» (I, 7) emerge soprattutto la prepotenza di Gusmano, che ordina alle guardie di imprigionare il rivale. Zamoro, tuttavia, reagisce con fierezza:

ZAMORO
 Teco sperai combattere,
 Ma nella pugna invano
 Io ti chiamai... mi trassero
 Prigione a te, Gusmano...
 Di ceppi, e di patiboli
 Tu favellasti allora,
 Di scure, e di supplizio
 Or tu favelli ancora:
 E sei guerrier? Carnefice,
 E non guerrier sei tu! (I, 7).

Il tono combattivo di Zamoro e le sue parole d'accusa sono coerenti con i corrispettivi della tragedia: «tyran de l'innocence», «Etes-vous donc des dieux qu'on ne puisse attaquer ?» (III, 6). Cammarano predispone poi due quartine per ogni personaggio principale ed una quartina conclusiva suddivisa tra

donzelle e guerrieri, cioè tra le componenti femminili e maschili del coro. Musicalmente, Verdi assegna un adagio per le strofe iniziali di Alvaro, che implora il figlio di essere clemente; poi la musica diventa più sostenuta. Al riguardo, Budden afferma: «Poiché scriveva per Cammarano e per il pubblico napoletano, non ci sorprende che Verdi dimostri di avere di nuovo davanti agli occhi il grande sestetto della *Lucia di Lammermoor*, specie nell'abbinamento delle voci».⁴⁹

ALVARO (Cadendo in ginocchio a piè di Gusmano.)

Nella polve, genuflesso

Ecco un padre innanzi al figlio...

Involato fui per esso

Della morte al crudo artiglio...

E volerne puoi lo scempio?

Esser puoi sì fiero, ed empio?

No, Gusmano, se una stilla

Del mio sangue scorre in te.

GUSMANO

A quest'alma piena d'ira

Mal tu parli di clemenza:

Chi mi toglie il cor d'Alzira

Non ha dritto all'esistenza.

Ah! per te, per te darei

Il mio sangue, i giorni miei...

Ma la grazia che domandi

Più di morte è ria per me!

ALZIRA

Il contento fu per noi

Breve sogno mentitore!

Sul mattin de' giorni tuoi

Scese il nembo struggitore!

Ma quel crudo non può tanto,

Che mi strappi a te d'accanto:

Il tuo fato, è il fato mio...

Vita, o morte insiem con te.

ZAMORO

Vivi Alzira, ma fedele

Al primier giurato affetto:

In eterno pel crudele

Odio, e sprezzo serba in petto.

Dal tuo labbro ascolti ognora

Che tu m'ami estinto ancora...

Del supplizio ch'ei m'appresta

La vendetta io fido a te.

ALZIRA, ZUMA e DONZELLE

(Ahi! che stanca della sorte

L'ira ingiusta ancor non è)

GUERRIERI

(Egli un dì campò da morte,

Evitarla or non potè.) (I, 8).

Il primo atto termina con la stretta «Trema, trema... a ritorti fra l'armi». Come nella tragedia, Gusmano ha rimesso in libertà Zamoro, sfidandolo sui campi di battaglia. Nel testo francese, tuttavia, le nozze tra lui e Alzira vengono celebrate (seppure fuori scena, tra la fine del secondo atto e l'inizio del terzo), mentre nell'opera il rito matrimoniale è sospeso (come in molti altri libretti dell'autore):

⁴⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 254.

GUSMANO

Trema, trema... a ritorti fra l'armi
Vengo il dono, rivale abborrito...
Il tuo capo, alla scure fuggito,
Al mio brando fuggir non potrà!

ZAMORO

Ah! vederti, superbo, già parmi
Nella polve cader trucidato...
Al tuo capo, di sangue bruttato,
Questa mano la chioma torrà.

ALZIRA

Io ti seguo, tuo scudo vo farmi
Contro l'empio nemico furore...
Non è brando che giunga al tuo core,
Se il mio cor pria squarciato non ha.

OVANDO e GUERRIERI

Nel tremendo apparato dell'armi
Agl'insani mostriamo la fronte...
Di nemici cadaveri un monte
Tutto il campo fra poco sarà!

ALVARO, ATALIBA, ZUMA e DONZELLE

Ahi! che il genio funesto dell'armi
Ridestato ha il tremendo suo foco!...
D'altro sangue cosparsa fra poco
Questa terra innocente sarà! (I, 9).

Come già la conclusione del prologo, anche questo finale è una dichiarazione di guerra. I primi versi delle cinque quartine rimano tra loro: armi / parmi / farmi / armi / armi. In questo momento la foga guerriera è al culmine. Lo scontro, tuttavia, non viene rappresentato né nella tragedia né nell'opera, ma il suo esito è evidente. Nel libretto, il secondo atto s'intitola *La vendetta di un selvaggio*. All'inizio, gli spagnoli «sbevazzano allegramente» per festeggiare la vittoria:

SPAGNUOLI

Mesci, mesci... – Vittoria!... – Vittoria!... –
Al Sovrano! – Alla Spagna! – Alla gloria!
(Toccando i bicchieri.)
Del trionfo la gioja succede
Alle pugne, alle stragi, al furor.
Bevi, bevi... È dovuta mercede
Vino ibero ad ibero valor! (II, 1).

Nella prima scena del quarto atto del testo francese, Alvares sollecita Gusman trionfatore ad essere clemente:

ALVARES

Meritez donc, mon fils, un si grand avantage.
Vous avez triomphé du nombre et du courage ;
Et de tous les vengeurs de ce triste univers
Une moitié n'est plus , et l'autre est dans vos fers.
Ah ! n'ensanglantez point le prix de la victoire,
Mon fils, que la clémence ajoute à votre gloire.
Je vais, sur les vaincus étendant mes secours,
Consoler leur misère, et veiller sur leurs jours.
Vous, songez cependant qu'un père vous implore ;

Soyez homme et chrétien, pardonnez à Zamore.
 Ne pourrai-je adoucir vos inflexibles mœurs ?
 Et n'apprendrez-vous point à conquérir des cœurs ?
 GUSMAN
 Ah ! vous percez le mien. Demandez-moi ma vie;
 Mais laissez un champ libre à ma juste furie :
 Ménagez le courroux de mon cœur opprimé.
 Comment lui pardonner ? le barbare est aimé.
 ALVARES
 Il en est plus à plaindre.
 GUSMAN
 A plaindre ! lui, mon père !
 Ah ! qu'on me plaigne ainsi, la mort me sera chère (IV, 1).

Nelle opere di Verdi i brindisi sono assai frequenti ed assumono diversi significati, umani e sociali. Budden definisce il «coro «à boire» [...] di notevole ineleganza».⁵⁰ Poeticamente e musicalmente le truppe spagnole sono caratterizzate dalla brutalità e dalla trivialità: nell'euforia della vittoria e nell'esaltazione dovuta al vino, passano dalla spietatezza guerresca all'avidità di spartirsi il bottino. Il riferimento implicito per il librettista potrebbe essere ancora la crocefissione di Cristo: «Poi, dopo averlo crocifisso, spartirono i suoi vestiti» (Matteo, 27, 35). Nel frattempo, gli spettatori vedono passare sul fondo della scena «i prigionieri americani [...] carichi di ceppi, ed in mezzo a soldati che li custodiscono» ed è per loro che si prova un sentimento di pietà. Roland Mancini commenta così questa scena: «Le chœur trivial [...] des soldats espagnols buvant à leur victoire n'est là que pour faire ressortir l'épisode central montrant les Incas vaincus, amenés enchaînés, au son d'une sorte de marche lugubre».⁵¹ Piuttosto diverso è il valore simbolico della corrispondente scena nella tragedia. Voltaire dà la parola al saggio e virtuoso Alvares, portavoce dei suoi principi morali e religiosi: entrambi gli autori difendono la religione cristiana, ma ognuno dal suo punto di vista. Nel libretto, l'invocazione alla clemenza giunge nella terza scena ed è pronunciata da Alzira, che implora Gusmano di non firmare la condanna a morte di Zamoro. Fedele a sé stesso, il tiranno incapace di conquistare i cuori propone uno scambio, ovvero un ricatto: la libertà del rivale a prezzo delle nozze con Alzira. Commenta Budden: «la situazione è esattamente la stessa di Leonora e del conte di Luna nel *Trovatore*».⁵² A sua volta, in un'ottica più ampia, Roland Mancini scrive:

Avec ce sujet, Cammarano met déjà au centre de l'opéra romantique le genre de chantage que l'on trouve chez Gutiérrez (*El Trovador*), Hugo (*Angelo, Tyran de Padoue*, devenu *Il Giuramento*, ou *La Gioconda*), et Sardou (*La Tosca*), et qui, sur la scène lyrique se traduit par le stéréotype connu où le baryton propose au soprano la vie de son amant-ténor, au prix de son corps [...]. Noble cœur, persécuté et généreux, cousin sud-américain d'Hernani, Zamoro n'en tient pas moins des propos de sombre brute, et si quelques récits ne nous l'apprenaient, rien dans l'attitude ni dans le chant de Gusman ne décèlerait en lui le tortionnaire que l'on dépeint : Verdi en fait un amoureux sincère, qui pardonne deux fois (une de plus que chez Voltaire) à son ennemi, et qui nous évoque seulement l'amant malheureux, auquel est désormais assimilée la voix de baryton.⁵³

Il duetto «Scegli - Il pianto... l'angoscia...» (II, 3) non ha l'intensità drammatica di quello tra Leonora e il Conte di Luna, ma non manca d'espressività. Secondo Faverzani, «assieme al prologo, costituisce uno dei momenti più originali dell'opera [...]». Il duetto vero e proprio serve soprattutto ad esprimere i sentimenti di ognuno dopo il triste consenso di Alzira: gioia amorosa per l'uno; invocazione di una

⁵⁰ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 256.

⁵¹ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 176.

⁵² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 256.

⁵³ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 170.

morte purificatrice per l'altra». ⁵⁴ Tutto ciò, ovviamente, non compare nella tragedia, dove Gusman e Alzira sono già sposati sin dall'inizio del terzo atto. Nel tempo di mezzo «Ei mora!», con il dialogo tra Gusmano, Alzira e Ovando, compaiono nuovamente degli elementi che ritorneranno nel *Trovatore*, ovvero l'accostamento tra ara e pira: «Di pira / Non più, ma d'ara, e talamo / Or si favelli... È questa / Mia sposa...» (II, 4).

Nella quinta scena cambia l'ambientazione e la didascalia è dettagliata: «Orrida caverna, appena rischiarata da un raggio di luna, che vi scende a traverso di un forame. La scena resta vuota qualche tempo, indi s'inoltra Otumbo guardingo, e batte ad un aureo scudo, che pende sospeso; allora un avanzo degli sconfitti americani sbuca dalle parti più sinuose della spelonca, ov'erasi appiattato» (II, 5). Nel recitativo iniziale Otumbo informa gli altri americani che Zamoro sta arrivando, vestito da spagnolo («Amici!... - Ebben?» (II, 5)). La metamorfosi non è solo esteriore: Otumbo ha adottato il punto di vista degli europei, avidi d'oro e di denaro, per comprare il soldato di guardia a Zamoro:

OTUMBO

Amici!...

AMERICANI

Ebben?

OTUMBO

Seconda

Ebbi fortuna; e l'oro, a noi di tanti

Mali cagion, quell'oro

Ne soccorse una volta! Ho di Zamoro

Compre le guardie: l'Inca

Tra l'ombre fuggirà, cinto d'ispane

Vesti (II, 5).

Zamoro, infatti, arriva trafelato, rimane commosso dall'affetto dei suoi connazionali, e canta un'aria «poignante, mi-soliloque, mi-confession»:⁵⁵

ZAMORO

Miserandi avanzi

Di caduta grandezza,

Che più ne resta omai?

OTUMBO

La tua salvezza.

In te rivive ancora

Qualche speranza; vieni,

Ed a tempi men rei serba dell'ire

La generosa fiamma, e il prisco ardire.

ZAMORO

Irne lungi ancor dovrei

Carco d'onta, e fuggitivo?...

Separarmi da colei

Onde sol respiro, e vivo?...

(La commozione gli tronca le parole.)

Io guardai la morte in viso,

La guardai con un sorriso!...

Ma spezzar mi sento il core!...

Ma non reggo a tal pensier!...

Ahi! che debil rende amore

Anche l'alma del guerrier! (II, 6).

⁵⁴ CAMILLO FAVERZANI, «E s'ei fosse quell'Indo maledetto» *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, pp. 161-162.

⁵⁵ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 176.

Nel successivo tempo di mezzo «Fuggi, ah! fuggi, ed un'ingrata» (II, 6), Otumbo rivela a Zamoro che Alzira sta per sposare Gusmano. Ne segue la cabaletta della vendetta:

Non di codarde lagrime,
Di sangue l'ora è questa...
Al rito che s'appresta,
Non invitato, andrò!
Se il ciel non ha più fulmini,
Rimane il braccio mio...
Della vendetta il dio,
Empia, per te sarò!
OTUMBO e AMERICANI
Ahi! qual maligno genio (Trattenendolo.)
La tua ragion turbò?
Corri a morir!...
ZAMORO
Lasciatemi...
(In tuono imperioso.)
Vendetta, e morte io vo... (II, 6)

Dalla settima scena ha inizio il finale ultimo. L'ambientazione cambia: «Vasta Sala nella residenza del Governatore, con logge nel fondo, dalle quali scorgesi la città illuminata: nel mezzo una tribuna, a cui si ascende per tre o quattro gradini. Il loco è tutto ingombro di milizie Spagnuole: i duci stanno sulla tribuna, le ancelle di Alzira da un canto: echeggiano lieti concetti» (II, 7). Cammarano, da esperto uomo di teatro, predispone già dal libretto una scena con un'ampia profondità, che permetta di porre in risalto il momento solenne del rito matrimoniale e, contemporaneamente, di alludere alla profonda contrapposizione tra gli stati d'animo dello sposo e quelli della sposa, nonché alle interferenze con il mondo esterno, lontano ma visibile. Sin dal 1834, anno del debutto della *Sposa* con musica di Egisto Vignozzi, Cammarano aveva costruito una situazione in cui un matrimonio fortemente voluto da uno solo dei partner veniva improvvisamente annullato. Molti altri ne sarebbero seguiti: in *Ines de Castro*, in *Saffo*, in *Bondelmonte*, ... ed infine nel *Trovatore*. Anche qui il contesto è tale e il coro delle Donzelle inneggia al futuro di pace e di felicità per tutta l'America, oltre che per gli sposi:

DONZELLE
Tergi del pianto America,
Tergi le meste ciglia.
Attende eccelso talamo
La tua più vaga figlia:
Pace a due mondi recano
Legami sì felici,
Essi faranno amici
Il vinto, e il vincitor.
Sorgi, e gioisci America
Del nuovo tuo splendor! (II, 7).

Subito dopo il coro, Gusmano presenta all'assemblea riunita Alzira come sua sposa. È interessante la costante alternanza delle parole di lui con quelle pronunciate tra sé da lei: altezzose le prime, dolenti le seconde. Il lessico è solenne; l'anastrofe «de' trionfi avvezza» è una citazione dall'ode manzoniana *Il cinque maggio*: «Fede ai trionfi avvezza!». ⁵⁶ La successiva aria di Gusmano «È dolce la tromba

⁵⁶ ALESSANDRO MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1870, p. 935.

che suona vittoria» (II, 8) rivela più l'indole guerriera del tiranno che non l'amore di uno sposo, ma dall'inizio alla fine del libretto Gusmano appare un analfabeta affettivo, in questo molto simile ad Otello (e le analogie possono essere più o meno consapevoli in entrambi gli autori, dal momento che Voltaire s'era appassionato di Shakespeare a Londra e l'*Otello* rossiniano aveva trionfato a Napoli sin dal 1816):

GUSMANO

Prodi figli d'Iberia, al cui valore
Son vittorie le pugne,
Ecco la sposa di Gusmano. Al Tempio
Ella meco verrà: ma pria, del nodo,
Come fra poco il ciel, voi testimoni
Or siate; fausto nodo,
Onde quest'alma, de' trionfi avvezza
Alle gioje soltanto,
È tutta inebriata!

ALZIRA

(Ho il core infranto!...)

GUSMANO

È dolce la tromba che suona vittoria,
T'infiamma, ti esalta un inno di gloria:
Ma innanzi al bramato altare votivo
Condurre la donna che avvampa il tuo cor,
E dir: questa donna è mia sin ch'io vivo!
Di mille trionfi è gioja maggior! –
Or meco ascendi

ALZIRA

(Schiuditi

O terra, in sì funesta

Ora tremenda...) (II, 8).

Nel tempo di mezzo «Si compia il rito» (II, 8-s.u.) c'è il colpo di scena finale: Zamoro irrompe e pugnala Gusmano. Poi, inconsapevole del sacrificio compiuto da Alzira, l'accusa di infedeltà. In coerenza con il titolo dell'atto, Zamoro si comporta da selvaggio, furente di gelosia ed in preda agli impulsi di morte e di vendetta. La sua iperbolica espressione «beviti, infida, il sangue mio» comparirà nuovamente nel *Trovatore*, lanciata come sfida da Leonora al Conte di Luna nella quarta parte: «Svenami, ti bevi il sangue mio!» (IV, 2). Qui, l'ira del selvaggio prelude all'andante del finale «I numi tuoi, vendetta atroce...» (II, s.u.), dove Gusmano è il personaggio centrale, che perdona tutti prima di spirare, esaltando così, ancora una volta, il messaggio di Cristo e inducendo il buon selvaggio Zamoro a convertirsi all'istante:

GUSMANO

I numi tuoi, vendetta atroce...
Misfatto orribile... ti consigliar...
Io del mio Nume odo la voce,
Voce che impone di... perdonar!
Sol per tuo scampo... quel fido core
(Accennando Alzira.)
A me cedeva... e reo sembrò...
Vivete insieme giorni d'amore...
E benedite chi perdonò...
(Ponendo Alzira fra le braccia di Zamoro.)

ZAMORO e ALZIRA

Io sono attonito/a... rapito/a io sono!...

Ah! no, che tanto un uom non può...
 Nel tuo linguaggio, nel tuo perdono
 Adoro il nume che l'inspirò...
 (Cadendo in lagrime a piè di Gusmano.)
 ALVARO, ATALIBA, ZUMA, OVANDO e CORO
 Virtù sublime!... celeste incanto!...
 Egli perdona chi lo svenò!...
 Quel che mi bagna tenero pianto
 Vieppiù del ciglio, il cor versò...
 ALVARO
 (In tutta l'effusione del paterno dolore.)
 O mio Gusmano!... oh figlio mio!...
 ALCUNI DUCI
 Deh! vieni altrove...
 ALVARO
 Crudeli, ah! no...
 GUSMANO
 (Raccogliendo le forze estreme, e movendo qualche passo verso il padre.)
 Padre!...
 ALVARO
 Al mio seno!...
 GUSMANO
 L'ultimo addio!...
 Qui la... tua... destra...
 (Ponendosi la mano paterna sul capo, onde riceverne la benedizione.)
 Figlio!...
 (Egli non può aggiungere altra parola, ma sono in questa mille benedizioni. Gusmano manda l'estremo anelito.)
 GLI ALTRI
 Spirò!... (II, s.u.)

Pur dando il titolo all'opera, *Alzira* non gode di un'effettiva centralità, né scenica né vocale; nel finale, non c'è l'aria della primadonna, ma il ruolo predominante spetta a Gusmano. Il fatto che muoia tra le braccia del padre ripropone il tema del rapporto tra le generazioni e ribadisce l'autorevolezza dell'anziano genitore, simbolo di saggezza, esempio di un potere politico equo e non tirannico, testimone di una fede cristiana non strumentalizzata, ma vissuta secondo gli insegnamenti di Gesù. L'improvvisa metamorfosi del tiranno risulta poco realistica, ma questo non inficia la potenza espressiva della conclusione:

Il finale dell'*Alzira* è degno di essere posto accanto a quelli del *Trovatore* e della *Traviata*. Il materiale è elementare e richiama spesso l'ispirata semplicità della *Norma* di Bellini; la linea del baritono s'intreccia come un filo dorato nell'arazzo corale e orchestrale. Verso la fine il colore strumentale è arricchito dall'arpa e, tocco finale, la figura di Alvaro, distrutto dal dolore per la morte del figlio, balza inaspettatamente in evidenza con un disegno di lamentosi semitoni che violoncello e clarinetto tracciano alternativamente attraverso la cadenza principale.⁵⁷

In un primo momento, Verdi è soddisfatto del lavoro svolto e confida nel successo. L'accoglienza a Napoli, però, è discreta, ma non entusiastica. Dopo le rappresentazioni a Milano e a Roma si duole della «sventurata *Alzira*»⁵⁸ (forse c'è un'eco manzoniana in tale aggettivo?) e infine la giudica «proprio brutta».⁵⁹ Budden lo smentisce: «Assolutamente brutta? No, l'*Alzira* non lo è [...]. La

⁵⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 259.

⁵⁸ Lettera di Verdi a Jacopo Ferretti del 5 novembre 1845, in GAETANO CESARI, ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 432.

⁵⁹ GAETANO CESARI, ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 432.

partitura è genuinamente viva [...]. Nessuna opera di Verdi è completamente trascurabile». ⁶⁰ Di parere simile è Mancini: «Euvre de transition, peut-être, opéra manqué, certainement pas, mais sans aucun doute, oeuvre écrite trop rapidement». ⁶¹

Quando Cammarano e Donizetti s'incontrano per la prima volta, realizzano in pochi mesi un capolavoro. Tra Cammarano e Verdi l'intesa non è così immediata e le circostanze non sono altrettanto favorevoli: vivono lontani e sono entrambi variamente impegnati. Con *Alzira* mettono in scena l'incontro di due mondi, evidenziando le contraddizioni tra barbarie e civiltà. I loro personali mondi interiori, tuttavia, necessitano di un ulteriore periodo di affiatamento per raggiungere l'eccellenza:

La fortuna dei primi anni di Verdi fu la semplice verginità di quel suo mondo contadino e incolto da cui poté accostarsi in buona fede con ammirazione e stupore al mondo fantastico e spesso strampalato del melodramma. ⁶²

Che cosa è dunque l'opera di Verdi in questi anni di affrettato e spesso trasandato lavoro, che comprendono le opere più dimenticate, come l'*Alzira*, il *Corsaro*, la *Giovanna d'Arco*? [...] Verdi, nato barbaro, dovette penare tutta una vita nella costituzione di un proprio mondo morale, per conquistarsi la coscienza delle barbarie degli ultimi anni. La "semplicità" costituisce per l'arte verdiana il punto di partenza, e non d'arrivo, qual è invece per certi artisti contemporanei che della semplicità fanno un'insegna. Altro è umiltà d'estrazione, e altro è semplicità; anzi, in arte la semplicità è indizio di aristocratica raffinatezza. La moderna arte come divertimento, la semplicità come coscienza superamento di una matura complessità spirituale, non ha nulla a che vedere con la semplicità di Verdi, il quale, là dove è semplice, lo è per difetto e non volontariamente. E tutta la sua opera, quand'è riuscita, è improntata a quella serietà che ogni vero popolano sempre collega con le cose dell'arte. ⁶³

9.3 La battaglia di Legnano (1849): una prova d'amicizia e di patriottismo

La seconda opera realizzata da Cammarano e Verdi è *La battaglia di Legnano*. Composta tra maggio e dicembre 1848, debutta il 27 gennaio 1849 al Teatro Argentina di Roma ed è solitamente considerata la più patriottica dei loro lavori. Gilles de Van scrive che si tratta di «un opéra qui n'a jamais fait courir les foules sauf à l'époque de sa création, en janvier 1849 à Rome, en pleine tourmente politique. Par la suite, l'œuvre a été jugée avec une certaine sévérité comme une œuvre de circonstance, dictée par l'excitation des événements de 1848». ⁶⁴ Leggendo il carteggio Verdi-Cammarano, ci si accorge che essa segna una tappa fondamentale nel loro rapporto di collaborazione. Rispetto ad *Alzira*, emerge nuovamente una grande stima reciproca, ma aumenta la confidenza. Verdi non assume più gli iniziali atteggiamenti di accettazione incondizionata dei suggerimenti provenienti da colui che considera il poeta teatrale di massima autorevolezza; allo stesso tempo, Cammarano gli si rivolge con estrema sincerità, anche in circostanze difficili e con accorate richieste d'aiuto. L'incerta gestione dei teatri reali e la loro precaria situazione economica causano parecchi disagi a tutti i lavoratori coinvolti nelle attività di spettacolo: in tanti rimangono senza stipendio per mesi e senza alcuna prospettiva futura. A queste problematiche sociali si aggiungono le tensioni politiche del particolare momento storico: la corrispondenza tra il compositore e il librettista ne è un'illuminante testimonianza, che merita un'attenta lettura.

Per comprendere le controversie sorte durante le trattative con gli impresari, occorre rifarsi agli accordi iniziali stipulati da Verdi con il Teatro di San Carlo, dal momento che l'origine della *Battaglia di Legnano* «remonte à la création d'*Alzira* à Naples en 1845, au lendemain de laquelle il avait promis

⁶⁰ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 259.

⁶¹ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 177.

⁶² MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 27.

⁶³ MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, pp. 34-37.

⁶⁴ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 282.

une œuvre nouvelle pour l'été 1847, avec la collaboration de Salvatore Cammarano». ⁶⁵

Il 31 agosto 1846 Giuseppe Verdi scrive, da Milano, una prima lettera al librettista, accennando ad una nuova collaborazione:

Il Sig. Flauto mi offriva di trasportare nell'autunno l'opera che doveva scrivere nel giugno. Io ho accettato, ed oggi stesso ho risposto al Sig. Flauto, per cui ora non c'è assoluto bisogno di mettersi tosto al lavoro. La Compagnia dell'Autunno voi la sapete. In quanto agli argomenti ne ho in vista diversi, per cui la vostra censura troverebbe da dire, nonostante uno sarebbe passabile: *Amore e Raggio* di Schiller. È un magnifico dramma di grand'effetto in teatro e di passione ma abbisognerebbero due donne. Se vi è la Bucini [*sic*] sarebbe eccellente. Parlate di questo a Flauto, e se la compagnia c'è, mi pare che non si potrebbe trovar di meglio. ⁶⁶

Il curatore del Carteggio, Carlo Matteo Motta, commenta così queste parole:

Con questa lettera si apre il capitolo dei rapporti tra Verdi e l'Impresa di Napoli, che avrà termine solo tre anni dopo con la realizzazione di *Luisa Miller* [...]. Il quadro che ne risulta è esemplare dei meccanismi entro cui Verdi (soprattutto prima della definitiva affermazione negli anni '50) dovette dibattersi per la difesa dei propri interessi, stretto tra editori e impresari che spesso finivano col contendersi la gestione delle stagioni d'opera davanti all'autorità giudiziaria, e costretto a volte a difendersi con le medesime armi. ⁶⁷

Al di là del rischio di provvedimenti giudiziari, sorprende la grettezza umana degli impresari, che adottano senza alcuno scrupolo «mezzi poco legittimi e poco umani [...] ignobili intrighi» ⁶⁸ nei confronti degli onesti lavoratori intellettuali che permettono loro d'allestire validi spettacoli.

La risposta di Cammarano alla succitata lettera di Verdi giunge dopo oltre un anno:

L'Amministratore dell'Impresa di questi Rg. Teatri, Sig. Flauto, mi sollecita onde io mi ponga d'accordo con voi sulla scelta d'un argomento da servire all'Opera in cui avrò la fortuna che i miei versi sien rivestiti delle vostre note. - Vi dirò a tal uopo che ho diligentemente esaminato l'*amore e raggio* di Schiller, da voi propostomi, e le varie sue riduzioni del teatro italiano, non che quella francese di Dumas; e sono anch'io del vostro avviso, cioè esser quel *Dramma* ricco di vive posizioni, e di caldi affetti, e soprattutto me ne sembra la catastrofe più che altra tremenda e compassionevole. Ciò non di meno tre ostacoli ne si parano d'innanzi [...]. Non istimo male a proposito rammentarvi *Cora*, *Niccolò de Lapi*, *Ruy Blas* (ridotto) e trasmettervi il sunto d'una leggenda, da cui parmi che si possa trarre buon partito [...].

Vostro ammiratore ed amico
Salvatore Cammarano ⁶⁹

Verdi, quindi, desidera un libretto tratto dalla tragedia di Schiller, ma Cammarano non è sicuro di poter strutturare un testo efficace e gli propone quattro alternative. Se della leggenda non si sa nulla («questo canovaccio non è rimasto nel fascicolo “Cammarano” a Sant'Agata [...] né tra le carte del librettista conservate a Napoli»), ⁷⁰ i tre titoli, invece, sono rivelatori dell'indole artistica del librettista. *Ruy Blas* è il dramma di Victor Hugo al quale egli s'era già dedicato nel 1842 per Donizetti, che riproporrà a Verdi nel 1850 e che andrà in scena nel 1851, con musica di Nicola De Giosa: la problematica sociale è in esso molto forte. *Niccolò de Lapi* si riferisce al romanzo storico di Massimo D'Azeglio *Niccolò de Lapi, ovvero I Palleschi e i Piagnoni*, che racconta le lotte intestine di Firenze

⁶⁵ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 299.

⁶⁶ Lettera n. 22 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 31 agosto 1846, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 21.

⁶⁷ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, nota n. 1 alla lettera n. 22 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 31 agosto 1846, p. 21.

⁶⁸ Lettera n. 38 di Verdi a Salvatore Cammarano del 23 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 66.

⁶⁹ Lettera n. 23 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 22 dicembre 1847, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 23.

⁷⁰ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, nota n. 7 alla lettera n. 23 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 22 dicembre 1847, p. 26.

nel 1529, con la feroce contrapposizione tra i sostenitori dei Medici e i seguaci di Savonarola e l'assedio della città da parte della coalizione imperiale di Carlo V d'Asburgo: le problematiche politico-civili sono qui fondamentali. Infine, *Cora* è un'ulteriore conferma della sensibilità di Cammarano: «Il soggetto della *Cora* è tratto dal romanzo francese di J. F. Marmontel, *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* [...] e si tratta, come per l'*Alzire* di Voltaire, di un'opera di denuncia del falso cristianesimo e del fanatismo distruttore (da notare che qui, come nell'*Alzira* di Cammarano, uno dei personaggi si chiama Ataliba, Re di Quito)». ⁷¹ Il librettista è quindi estremamente coerente nelle sue idee drammatiche; Verdi riflette sui soggetti propostigli e risponde sollecito:

Sono felice di avere una vostra lettera e vi ringrazio delle gentili parole che in essa mi dite - Ho letto bene il vostro programma. Esso è veramente interessante ed appassionatissimo, ma (se non sbaglio) io vi trovo alcune posizioni conosciute. Gli altri sogetti [*sic*] che proponete sono tutti buoni e vi dirò anzi che *Cora* io l'ho voluta trattare un'altra volta.

Niccolò de Lapi non sarà permesso trattarlo come si dovrebbe quindi è meglio non farlo... *Ruy Blas* sarebbe eccellente ma avvi qualche cosa nelle tinte che somiglia all'*Ernani*.

Il meglio quindi è non scostarsi da *Cora* o dall'*Amore e Raggiro*. Sono quattro anni che io non ho letto *Cora* e qui non l'ho potuto trovare, ma credo che quel soggetto sarebbe eccellente: dubito soltanto che manchi un po' di passione. Se voi trovate che questo difetto non esiste allora decidetevi per *Cora* ed abbiate la compiacenza di mandarmi lo schizzo al più presto.

Se *Cora* non conviene allora facciamo *Amore e Raggiro* [...]. Voi ne caverete un'eccellente [*sic*] libro [...]. Nel trattarlo vi lascio tutta la libertà immaginabile: fatelo musicabile e poi staccatevi finché volete da tutte le convenzioni che i cantanti ora possono cantare anche senza avere la cavatina di sortita o la cavatina come prima donna. ⁷²

L'esplicita propensione verdiana per la tragedia di Schiller e la sua richiesta di procedere rapidamente vengono però disattese. Cammarano risponde tre mesi dopo, il 20 aprile 1848, giustificando il ritardo in nome dell'amor di patria:

Voi sarete sorpreso del mio lungo silenzio, ed io forse ho con voi un torto apparente per questo; eppure io non mi sento in colpa di avervi trascurato: non posso negare (e sarebbe vergogna il farlo) che in quest'era di politici sconvolgimenti, di ansie, e di speranze i pensieri cittadini presero in me il di sopra ai pensieri artistici; ma io sono italiano, e non ne avrò rimprovero da un italiano. E d'altra parte il subietto di Rienzi, da voi tanto caldeggiato, mi ha costretto a perdere molto tempo, e temo infruttuosamente [...]. Io asseverai bensì che le donne non costituiscono alcun elemento di quel soggetto, il quale può aver principio, incremento, e fine senza di esse: vizio che un occhio scrutatore già vede nel romanzo, ma che ingigantirebbe nelle brevi proporzioni del Melodramma, ove esse donne diverrebbero forse, da episodiche, affatto passive. Aggiungasi altra considerazione importantissima: vuolsi certamente trattare questo argomento per destare le simpatie liberali [...]. È chiaro che per destare le accennate simpatie non può tralasciarsi la prima parte, tanto più che la seconda e la quarta agiscono in senso inverso [...]. Ma perché andare incontro a sì formidabili scogli [...]? Se arde in voi, quale in me il desiderio di tratteggiare l'epoca più gloriosa delle storie italiane, riportiamoci a quella della Lega lombarda [...]. Siffatto argomento dovrà scuotere ogn'uom che ha nel petto anima italiana! Questo argomento ci conviene, ed io attendo una vostra risposta affermativa, onde pormi a tutt'uomo intorno al lavoro, e riguadagnare il tempo perduto. – Addio illustre Maestro: sventolate questo foglio all'aure; esso contiene i miei baci all'invitta ed eroica Milano. ⁷³

⁷¹ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, nota n. 4 alla lettera n. 23 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 22 dicembre 1847, p. 25.

⁷² Lettera n. 24 di Verdi a Salvatore Cammarano del 12 gennaio 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, 2021, p. 26.

⁷³ Lettera n. 26 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 20 aprile 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 28-30.

Poetico e politico, questo sventolio di baci suggella l'ardore patriottico di Cammarano, al quale fa eco l'accurata fiducia di Verdi in un riscatto italiano, come si legge in una sua lettera indirizzata a Francesco Maria Piave, il 21 aprile 1848:

Figurati se io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di la [sic] partito immediatamente sentita la notizia, ma io non ho potuto vedere che queste stupende barricate. - Onore a questi prodi! Onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine pur persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che le possa resistere [...]. Sì sì ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, Una, repubblicana [sic]. Cosa dovrebbe essere?

Tu mi parli di musica!! Cosa ti salta in capo?... Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchie delli [sic] Italiani del 1848 la musica del cannone!... Io non scriverei una nota per tutto l'oro del mondo: ne avrei un rimorso immenso co[n]sumare del [sic] carta da musica, che è sì buona da far cartatucce [sic]. Bravo mio Piave, bravi tutti veneziani bandite ogni idea municipale, doniamoci tutti una mano fraterna e l'Italia diventerà ancora la prima nazione del mondo!

Tu sei guardia nazionale? Mi piace che tu non sia che soldato semplice. Che bel soldato! Povero Piave! Come dormi? Come mangi?... Io pure, se avessi potuto arruolarmi, non vorrei essere che soldato, ma ora non posso essere che tribuno ed un miserabile tribuno perché non sono eloquente che a sbalzi.⁷⁴

Queste due lettere, scritte a un giorno di distanza e indirizzate a persone diverse, testimoniano la sintonia d'animo, del tutto inconsapevole, tra Verdi e Cammarano. Forse, circa tre anni più tardi, scrivendo il libretto per *Rigoletto* (1851), Piave rielabora le parole di Verdi, affidando al protagonista, nel dialogo con Sparafucile, l'esclamazione: «Pari siamo!... io la lingua, egli ha il pugnale».⁷⁵ Lo stesso Piave, dopo essere ritornato dal campo di battaglia, continua a combattere abbandonando le armi e servendosi delle parole: «tribuno» anch'egli. Da tali presupposti nasce *La Battaglia di Legnano*, il cui progetto viene ripetutamente difeso da Cammarano ed è infine accettato da Verdi, ma deve superare numerosi ostacoli nell'estate e nell'autunno 1848. A fine maggio Verdi ritorna a Parigi e sollecita il librettista a procedere in fretta: «io vi esorto e vi prego a continuare il vostro lavoro e di finirlo al più presto possibile [...] colla maggiore alacrità possibile e mandatemi a Parigi al più presto l'orditura in prosa del dramma ed i primi pezzi».⁷⁶ Cammarano si dedica alla stesura del testo con impegno, promettendo a Giulio Ricordi: «Io dunque mi affretterò, per quanto me lo permetta un lavoro a cui dò la massima importanza».⁷⁷ A giugno egli invia a Verdi l'intero progetto strutturato sinteticamente in prosa, insieme alle prime scene in versi, aggiungendo con garbo e modestia: «Insigne Maestro, [...] ad un maestro che si chiama Verdi, ed è Lombardo non dico nulla: egli troverà nella potenza del proprio ingegno e dell'argomento di che supplire al difetto della poesia».⁷⁸ A luglio Cammarano manda l'intero primo atto, ma il 24 agosto Verdi scrive una lettera a Guillaume - il nuovo impresario che ha sostituito Flauto alla direzione dei teatri - nella quale acclude una copia per il librettista: «dal momento che io non ho ricevuto il libretto a tempo debito e che a tempo debito non ho fatta la mia protesta, il contratto è da sé stesso distrutto, annullato».⁷⁹ È l'inizio di una travagliata vicenda che rivela la profonda solidarietà umana tra il compositore e il librettista, uniti nel contrastare

⁷⁴ Lettera n. 109 di Verdi a Francesco Maria Piave del 21 aprile 1848, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi Lettere*, p. 192.

⁷⁵ FRANCESCO MARIA PIAVE e GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, Milano, Barion, 1928, (I, 8), p. 9.

⁷⁶ Lettera n. 27 di Verdi a Salvatore Cammarano del 31 maggio 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 34.

⁷⁷ Lettera di Cammarano a Giovanni Ricordi del 17 giugno 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 35.

⁷⁸ Lettera n. 29 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 26 giugno 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 40.

⁷⁹ Lettera di Verdi a Guillaume Cottrau del 24 agosto 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, citata nella nota n. 4 alla lettera n. 32 di Cammarano a Verdi del 29 luglio 1848, p. 50.

le angherie di amministratori arroganti e poco competenti. La direzione dei Teatri non intende rinunciare al preannunciato allestimento di una nuova opera di Verdi e addossa ogni responsabilità a Cammarano, accusandolo di non aver rispettato i tempi previsti nella stesura del libretto e minacciandolo di non pagargli né quel lavoro né i mesi d'arretrati. Per un padre di sei figli che vive del mestiere di librettista, la situazione diventa inquietante. Egli rivolge allora a Verdi una prima richiesta d'aiuto, dai toni relativamente pacati e apparentemente accomodanti:

L'ultima vostra lettera diretta al Sig. Guillaume ha prodotto una tal quale agitazione, della quale i tristi effetti minacciano me da vicino [...]. Sento che le cose si andranno a porre in regola anche per la via giudiziaria. In tale stato perché non siate voi accagionato d'inesattezza, ed io non mi trovi in impaccio, credo farvi all'amichevole la seguente proposizione. Il Dramma *La Battaglia di Legnano* rimarrebbe per voi, e per farne quell'uso che più vi aggrada, ed il prezzo di esso lo conteggereste o con me o con la Impresa di Napoli e la musica che dovreste scrivere questo anno la scrivereste il venturo anno teatrale, con altro libro. - Se ho qualche titolo alla vostra amicizia vi prego caldamente di accogliere il partito, e lo terrei come favore a me largito, poiché nella mia difficile situazione non amo, anzi mi sarebbe penosissimo pormi in litigi; come altresì credo nocevole per voi esporvi agli eventi d'un giudizio [...]. Son certo che mi darete questa pruova d'amicizia, e con distinti saluti mi ripeto

Vostro amico vero
Salvadore Cammarano⁸⁰

Due giorni dopo, scrive nuovamente a Verdi, ma con tutt'altro atteggiamento e con indubbia autenticità:

Maestro pregiatis.^{mo},
questo secondo atto è come vedete la espressione di quanto mi suggeriste: ho cercato di trarre dal vostro concetto il miglior partito ch'io mi sapessi, e spero che voglia appagarvi, tanto più che l'avvenimento drammatico non è privo in esso di storico fondamento [...].
Caro maestro qua[n]to aggiungo serve a meglio sviluppare ciò che vi scrissi con data dell'altro jeri: mi fu d'uopo scrivere quella lettera d'accordo con altri; lasciate con questa ch'io vi parli col cuore nudo e sulle labbra. Il presente è per me triste oltre ogni credere. Udite: col peso di numerosa famiglia (ho sei figli!) mi son trovato in questi difficili tempi privo affatto per sette lunghi mesi di ogni sussidio, poiché io non ho altri proventi se non quelli del teatro, e l'Impresa Guillaume in quanto a pagamenti era morta: ridotto in uno stato di squallore, spuntava finalmente un'alba per me serena. Una disposizione sovrana avea cangiata in Impresa Winter l'Impresa Guillaume, ed un regio Conciliatore [...] era alla vigilia di soddisfarmi di tutto l'arretrato, quando arriva la vostra lettera a Guillaume, e pone tutto in iscompiglio: non solamente vengon sequestrate le somme che mi deve la cessata Impresa, ma son puntati anche i pagamenti dell'Impresa attuale [...]. Amico, se permettete che tale io vi chiami, credetemi ch'io sono alla disperazione [...] e son finanche [...] minacciato di prigione! - Voi potete essere il mio angelo salvatore, coll'accettare di scrivere nel venturo anno teatrale [...]. Né poca soddisfazione sarà per l'animo vostro potere dall'altezza in cui vi ha collocato il vostro ingegno stendere la mano ad un uomo, ad un artista, ad un padre di famiglia, e sollevarlo dal precipizio in cui l'ha gettato tutt'altro che la sua colpa.
Col cuore pieno di lagrime ed in ginocchio, come innanzi al Datore di ogni bene, io e i miei figli attendiamo, non dirò questo favore, ma questa grazia.

Tutto a voi devoto
Salvadore Cammarano⁸¹

Evidentemente, Verdi riceve queste due lettere in due giorni diversi e risponde tempestivamente ad ognuna. Anzi, poiché esse impiegano diversi giorni ad arrivare, già il 15 settembre egli sollecita l'amico librettista:

⁸⁰ Lettera n. 34 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 9 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 54.

⁸¹ Lettera n. 35 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 55-57.

Caro Cammarano,

Sono sorpreso e mortificato di non ricevere né vostre lettere, né poesia nuova per continuare il dramma. Da che proviene questo? Dal cambiamento dell'Impresa?... Parmi che ciò non debba impedirvi di proseguire il vostro lavoro poiché prevedendo l'impossibilità di produrre quest'opera in Napoli sapete cosa vi scrissi da Como sul finire di maggio. Non è colpa mia se l'Impresa non ha mantenuto i patti, se non ha voluto o potuto fare rappresentare l'opera [...]. Sono certo che ci accomoderemo con Flauto ma intanto non veggio il motivo per cui voi mi lasciate mancare di questa poesia, su cui io mi sono impegnato di dare un'opera altrove vedendo la trascuratezza, e la mancanza ai patti dell'Impresa di Napoli -

Attendo impazientemente vostre lettere e soprattutto il seguito del dramma più presto che potete onde riguadagnare il tempo perduto... Credetemi sempre con tutta la stima ed amicizia

Vostro Aff^{mo}
G. Verdi⁸²

Onesto e laborioso, Verdi attende con trepidazione nuove pagine da musicare poiché i suoi impegni non gli permettono di perdere tempo. Non immagina minimamente ciò che sta accadendo a Napoli. Leggendo la prima lettera, che è firmata dal suo «amico vero» (ma che ha tutt'altra origine), rimane incredulo: conosce e stima abbastanza Cammarano per capire che non può aver concepite lui quelle inopportune parole, che non riesce a spiegarsi e che gli sembrano uno scherzo, una beffa:

Non posso persuadermi che la vostra lettera del 9. sia scritta sul serio [...]. Mi si parla di liti... di via giudiziaria?... Sia pure: io non posso spaventarmi di queste minacce [*sic*].

Per l'amicizia che ho per voi mi dispiace sinceramente che n'abbiate a soffrire, ed io v'assicuro che per quanto dipenderà da me io farò il possibile per trarvi da quest'imbroglione, quantumque d'altra parte io stesso sia in un imbroglione più grave del vostro [...]. Io ho preso altri impegni qui all'*Opéra* che è impossibile differirli d'un'ora. Se voi non m'aveste lasciato ozioso per due mesi senza inviarmi una parola di poesia avrei ora finito quest'opera. Trovandomi ora nella quasi impossibilità di soddisfare quell'impegno, trovo maggior difficoltà d'accettare il progetto che voi mi proponete: con tutto ciò farò ogni sforzo onde aggiustare le cose amichevolmente, ma è necessario che voi non tardiate un'istante [*sic*] a mandarmi il seguito della poesia -

Sono sempre Vostro Aff^o Am^o
G. Verdi⁸³

La posizione di Verdi è chiara, equilibrata e collaborativa: convinto di aver rispettato gli accordi (al contrario dell'Impresa teatrale), non si lascia intimorire dalle minacce di procedure legali. È la lettera successiva di Salvatore a rivelargli la misera realtà: non solo lo stato d'indigenza in cui vive la sua famiglia, ma l'umiliazione inflittagli di scrivere una lettera dettata da altri e firmata con il suo nome. Preso atto di ciò, Verdi gli risponde con estrema schiettezza, oltre che con l'abituale solidarietà:

Caro Cammarano,

L'Impresa di Napoli con mezzi poco legittimi e poco umani vuol ottenere quanto il solo adempimento a doveri contratti doveva assicurarle.

Voi, uomo onesto, padre di famiglia, artista distinto sareste la vittima di tutti questi ignobili intrighi.

Io forte della mia scrittura potrei sprezzare le minacce [*sic*] dell'Impresa, e lasciarla ma a riguardo vostro *a solo vostro riguardo* scriverò l'opera per Napoli l'anno venturo dovessi rubare due ore tutti i giorni al mio riposo alla mia salute! [...] Potete assicurare quell'Impresa dell'opera nell'anno venturo come Ella stessa me ne ha chiesto, alle condizioni che voi nulla abbiate a soffrire perché è per voi solo che io faccio questo sacrificio. In caso contrario questa lettera non è obbligatoria.

Chiuderò la lettera col dirvi che dall'accuratezza d'ingegno, dalla conoscenza d'affari, e, dirò anche, dal modo con cui ha trattato meco finora il Sig. Flauto m'aspettava da Lui altro procedere -

Add.; mio caro Cammarano, mandatemi al più presto nuova poesia -

Sempre Vos.

⁸² Lettera n. 36 di Verdi a Salvatore Cammarano del 15 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 63.

⁸³ Lettera n. 37 di Verdi a Salvatore Cammarano del 18 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 65.

Il grande padre Dante scriveva: «non ragioniam di lor, ma guarda e passa».⁸⁵ Verdi prende le distanze dalle meschine macchinazioni e guarda al futuro, sollecitando «nuova poesia».⁸⁶ Probabilmente, riflettendo sulla situazione complessiva, ne avverte il peso (e forse anche il disgusto) e scrive un'altra lettera a Cammarano, ribadendo l'intenzione di aiutarlo e il desiderio di svincolarsi dagli impresari:

Caso mai in questo frattempo vi foste accomodato coll'Impresa non servitevi, ve ne scongiuro in nome dell'amicizia, della mia lettera perché io sono estremamente imbarazzato per trovare il tempo onde comporre quest'opera. Se in ogni modo voi non potete dispensarvene, e che io debba scrivere, abbiate almeno sott'occhio che mi abbisogna un dramma breve, di molto interesse, di molto movimento, di moltissima passione onde mi riesca più facile musicarlo. Mi raccomando a voi. Intanto continuate mandarmi il dramma incominciato e ditemi: caso mai le censure nol permettessero si potrebbe cambiando titolo, località et. et. ritenere tutta o quasi tutta la verseggiatura? Al momento conviene andare avanti e finire così.⁸⁷

Anche questa lettera inizia con raccomandazioni relative alle tensioni amministrative, ma si conclude con precise indicazioni musicali. Rispetto all'accondiscendenza dimostrata durante la creazione di *Alzira*, il ruolo del compositore è decisamente cambiato: ora è lui che incoraggia e indirizza il librettista. Da parte sua, Cammarano, da questo momento in poi, dimostra una grandissima riconoscenza e un'estrema attenzione alle richieste del maestro, come appare già nella lettera del 9 ottobre 1848:

Generoso amico,

Ho ricevuto la vostra lettera datata il 23. Settembre, e nello slancio della mia riconoscenza non so trovare parole tanto vive ed efficaci che bastino ad esprimere, almen da vicino, ciò ch'io sento nel cuore, ma il vostro così nobile e così ben fatto potrà meglio intendere, che io dire, i sentimenti in me destati per sì alto beneficio. - In riguardo a ciò che mi scrivete nel foglio annesso (con data del 24.) deggio rispondere che non solo non mi sono accomodato con l'Impresa, anzi con le due Imprese (la cessata e l'attuale) ma che esse infieriscono meco sempre più: ciò non di meno son già scorsi quattro giorni che ho la vostra lettera, ed ancora non l'ho resa ostensibile ad alcuno, cercando di escogitare qualche mezzo onde risparmiarvi il sacrificio, ma pur troppo antiveggo che sono astretto d'avvalermi del vostro favore. - Eccovi intanto l'Atto 3. Son persuaso che all'alzata della tela farete precedere il Coro da un grave ritornello [...]. In rapporto all'aria di Rolando, il tratto dal cantabile alla cabaletta potrebbe per avventura sembrar troppo lungo, ma [...] ciò non sarà vizio [...]. Le parole che succedono alla cabaletta del terzetto dovrebbero assolutamente involgersi nelle cadenze per non perdere l'effetto del pezzo, e [...] finire tutti e tre insieme con la parola "infamia" [...].

Perdonate se per soverchio zelo sono entrato in questi particolari, e fatene quel conto che credete. - Nel terzo Atto eseguirò tutto quanto mi suggerite [...]. Quando avrò presentata questa vostra lettera all'Impresa [...] vi darò avviso del come sarò trattato [...]. Del beneficio io e la mia famiglia vi rendiamo più col cuore che col labro (e non è poesia) i più alti ringraziamenti, non tanto per la linea dell'interesse, che andrà certamente a raddrizzarsi, quanto per la riacquistata tranquillità della mente, solo capitale che io possa spendere a pro de' miei poveri figli

Il vostro riconoscente amico
Salvadore Cammarano

P.S. Il giorno 7 del corrente si dettero qui i vostri *Lombardi*. - Deciso entusiasmo.

⁸⁴ Lettera n. 38 di Verdi a Salvatore Cammarano del 23 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 66.

⁸⁵ *Inf.*, III, 51.

⁸⁶ Lettera n. 38 di Verdi a Salvatore Cammarano del 23 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 66.

⁸⁷ Lettera n. 39 di Verdi a Salvatore Cammarano del 24 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 67.

A scanso d'ogni mala intenzione di questi Signori che potrebbero astringermi, come altra volta, a scrivere i loro sensi a mio nome; allora la lettera partirà da me solo quando comincerà con queste parole **Amico sempre a me caro**.⁸⁸

Sebbene le due Imprese continuino ad infierire sul librettista, egli non mostra subito la lettera di Verdi perché spera di potergli risparmiare il sacrificio dell'ulteriore impegno in un periodo in cui è già oberato di lavoro: il contrasto tra la sua delicatezza e la sfacciataggine degli impresari appare così ancora più evidente. In chiusura, anche il *post scriptum* è particolarmente significativo: una dicitura in codice garantirà in futuro l'autenticità delle sue missive, qualora gli «ignobili» imbroglianti avanzassero nuovamente illecite pretese. L'ascendenza leopardiana del «sempre a me caro» può essere consapevole o inconsapevole, ma ribadisce comunque l'onesta, l'accortezza e la poeticità di Cammarano. I successivi scambi epistolari vertono strettamente sull'opera, in un confronto serrato e garbato tra due persone che si stimano e s'ascoltano l'un l'altra. Tutto questo riguarda i rapporti tra il librettista e il compositore. Per entrare nel merito del libretto, è bene specificare che Cammarano, sin dall'inizio, scrive a Verdi che *La Bataille de Toulouse* di Joseph Mery potrebbe fornirgli alcune situazioni significative da rielaborare in totale autonomia e, in effetti, il libretto non costituisce affatto una riduzione del dramma, ma ne conserva solo alcune affinità. Storicamente, la battaglia di Tolosa si è svolta nell'aprile 1814, nelle ultime fasi delle guerre napoleoniche. La battaglia di Legnano, invece, risale al 1176, all'epoca delle lotte tra i Comuni italiani uniti nella Lega lombarda e l'esercito imperiale di Federico Barbarossa. *La Bataille de Toulouse* «was a three-act play by Méry, first given in Paris in 1828, and regularly in the repertoire of the Fiorentini theatre in Naples, right through the 1830s and into the 1840s»⁸⁹ ed era apparsa «in traduzione italiana sin dal 1838».⁹⁰ Cammarano non cambia soltanto il titolo, la struttura, il tempo e il luogo della vicenda, ma caratterizza in modo diverso i personaggi e offre al pubblico un'opera in sintonia con le problematiche storico-sociali che travagliano l'Italia nel 1848. Sinteticamente:

<i>La Bataille de Toulouse Ou Un amour espagnol (1836) JOSEPH MÉRY</i>	<i>La battaglia di Legnano (1849) SALVATORE CAMMARANO-GIUSEPPE VERDI</i>
Personaggi	Personaggi
LE MAJOR GEORGES DUHOUSAIS, en retraite, amputé du bras gauche	ROLANDO, Duca milanese
GASTON DE VERVILLE, colonel de chasseurs à cheval	ARRIGO, guerriero veronese
ADRIEN MAULÉON, chef d'escadron de hussards	
DANDREY, propriétaire	MARCOVALDO, Prigioniero alemanno
MADAME ISABELLE DUHOUSAIS, épouse du major	LIDA, moglie del Duca
JUANITA	IMELDA, ancella di Lida
	FEDERICO BARBAROSSA
	I. CONSOLE DI MILANO

⁸⁸ Lettera n. 40 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 9 ottobre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 68-70 (in grassetto nel testo originale).

⁸⁹ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 118.

⁹⁰ RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 133.

	II. CONSOLE DI MILANO
	IL PODESTÀ DI COMO
	Un Araldo
	Cavalieri della morte, Magistrati e Duci Comaschi, Ancelle di Lida, Popolo Milanese, Senatori di Milano, Guerrieri di Verona, di Brescia, di Novara, di Piacenza, e di Milano, Esercito Alemanno.
Luogo e tempo	Luogo e tempo
Tolosa, 1814.	La I, III e IV parte hanno luogo in Milano. La II, a Como. L'epoca 1176.
Struttura	Struttura
Tre atti.	Quattro parti (<i>Egli vive!</i> , <i>Barbarossa</i> , <i>L'Infamia</i> , <i>Morire per la patria!</i>).

Un interessante confronto tra l'ipotesto e l'opera di Cammarano-Verdi è svolto da Raffaele Mellace nel suo contributo al volume collettaneo *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*.⁹¹ La tesi principale di Mellace è che da un tipico dramma borghese si passi ad un'opera patriottica: il che è condivisibile, ma si tratta di una semplificazione, poiché Joseph Méry - poeta satirico, drammaturgo, romanziere e giornalista - ha sempre dimostrato una forte sensibilità politico-sociale, che emerge anche nella *Bataille de Toulouse*: un'opera di denuncia delle devastazioni dovute alla guerra, nonché della condizione di sottomissione in cui vivono le donne in ambito familiare. Il dramma si apre con un dialogo tra Isabelle (la protagonista) e Juanita:

Isabelle, avec mélancolie

Ils sont morts aussi, eux, ces beaux arbres de notre jardin ! morts avec notre père, avec notre mère, avec tous nos parents ! voilà les fruits de la guerre ! Saragosse a soutenu deux sièges ; c'est bien glorieux pour elle, sans doute ; mais c'est bien fatal pour nous, qui n'avons retiré de tant de gloire que l'extrait mortuaire de notre famille ! [...] La guerre n'est-elle pas encore, là, tout près à notre porte ? Nous avons été assiégés deux fois par les Français ; aujourd'hui, nous sommes avec les Français, ici, à Toulouse, et nous allons être assiégés par les Anglais, et par nos compatriotes les Espagnols ! [...] Les Français m'ont arraché ma première famille, les Anglais arrivent ici pour me prendre mon enfant. – Au moins, les hommes trouvent leur amusement dans les batailles ; ils disent que leur honneur est là-dedans ; [...] nous, ils nous ont fabriqué une autre espèce d'honneur... Ah ! pauvres êtres que nous sommes !

Juanita

En Espagne, on nous disait que les femmes sont reines en France. Il me semble que ce n'est qu'un titre d'honneur, n'est-ce pas ?

Isabelle

Ce sont les esclaves de l'homme, ici, comme partout... les femmes n'ont dans leur vie qu'une affaire importante, le mariage ; c'est là précisément qu'on a peu de déférence pour leur royauté. Un homme, souvent inconnu, leur dit : Vous serez mon épouse ; on baisse la tête, en répondant un *Oui* qui presque toujours ressemble à un *Non*... Moi, par exemple.⁹²

In seguito, la tematica ricompare: Juanita constata amaramente: «Ah! depuis vingt ans on nous tue tous les hommes ; les jeunes filles sont à plaindre ! si par hasard elles viennent à se marier, elles épousent des invalides... (II, 7)» e il maggiore Duhoussais ha un braccio amputato. Storicamente, gli scontri a Tolosa erano stati molto cruenti, con un bilancio di oltre settemila vittime, tra morti e feriti,

⁹¹ Cfr. RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, pp. 131-143.

⁹² JOSEPH MÉRY, *La bataille de Toulouse ou Un amour espagnol*, Lévy, Paris, 1858, pp. 1-2.

seguito dall'esilio di Napoleone all'isola d'Elba e l'inizio della Restaurazione. La fine del dramma è tragica: il colonnello Gaston, oppresso dal senso di colpa nei confronti dell'amico Duhoussais (sposo tradito di Isabelle), si lancia dalla finestra per unirsi ai commilitoni e muore schiantandosi al suolo. Cammarano mantiene il triangolo amoroso, ma il suo eroe Arrigo esce indenne dal salto, torna a combattere ed è decisivo nella vittoria, anche se lui stesso muore: nel 1848 gli ardori patriottici si sono ravvivati e il libretto della *Battaglia di Legnano* costituisce «una sofisticata trasformazione della pièce di Méry [...], una dimostrazione notevole della mano straordinariamente abile di Cammarano - coadiuvato peraltro da Verdi stesso - nel capovolgere di segno situazioni e significati di un testo preesistente».⁹³ L'inizio del libretto è assai diverso: il popolo esulta vedendo rientrare a Milano le squadre della Lega Lombarda:

CORO

Viva Italia! Un sacro patto
Tutti stringe i figli suoi:
Esso alfin di tanti à fatto
Un sol popolo d'eroi! –
Le bandiere in campo spiega,
O Lombarda invitta Lega,
E discorra un gel per l'ossa
Al feroce Barbarossa.
Viva Italia forte ed una
Colla spada e col pensier!
Questo suol che a noi fu cuna
Tomba sia dello stranier! (I, 1).

È un unanime grido di battaglia, un accorato invito a proseguire la lotta. Subito dopo, Arrigo si distacca dal gruppo dei guerrieri veronesi e intona la sua cavatina («La pia materna mano»), che è ad oggi uno dei brani più celebri dell'opera:

ARRIGO

(O magnanima e prima
Delle città lombarde,
O Milan valorosa, io ti saluto,
Io dalla tomba sorto
Al par di te! S'accese
All'ombra delle sacre
Tue rinascenti mura il fuoco, ond'io
Eternamente avvamperò. Divina
Cagion dei miei sospiri,
Io bevo l'aure alfin che tu respiri!
La pia materna mano
Chiuse la mia ferita;
Eppur da te lontano
Io non sentia la vita:
Come in un mar di pianto
Parea sepolto il cor...
Ah! solo a te d'accanto
Saprò che vivo ancor (I, 2).

Subito dopo entra in scena Rolando, gioisce nel rivedere l'amico Arrigo, che tutti pensavano morto in battaglia e, insieme, essi cantano la romanza «Ah! m'abbraccia... d'esultanza»:

⁹³ RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, p. 132.

ROLANDO

Spento

Tra le fiamme di Susa
La fama ti narrò... Lagrime sparsi,
Cui l'amarezze non temprar d'imene
Per me le accese faci,
Né sul pargolo mio gl'impresi baci...
Ah! m'abbraccia... d'esultanza
Tutta l'anima ho compresa...
In te vive, in te mi è resa
Una parte del mio cor.
Oh buon Dio, la tua possanza
Adorando io benedico,
Tu ridoni a me l'amico,
All'Italia un difensor! (I, 2).

La terza scena è di nuovo corale, con i consoli, i comandanti e tutto il popolo che giurano di difendere Milano fino all'ultimo respiro e invocano la vendetta contro l'oppressore straniero: «Tutti giuriam difenderla, / Col sangue nostro ancora [...] Domandan vendetta gli altari spogliati, / Le donne, i fanciulli dall'empio svenati... / Sull'Istro natio cacciam queste fiere, / Sian libere e nostre le nostre città. / Il cielo è con noi. Fra l'itale schiere, / Dai barbari offeso, Iddio pugnerà» (I, 3). Sono versi intrisi di passione civile e anche musicalmente «l'effet est puissant».⁹⁴

Negli scambi epistolari Verdi s'era raccomandato con Cammarano di sperimentare forme nuove e, in effetti, in queste prime scene non compaiono le tradizionali arie bipartite. Nella quarta scena, invece, dopo il coro delle damigelle, Lida canta la cavatina «Quante volte come un dono», cui segue il tempo di mezzo insieme a Marcovaldo e Imelda «Che, signor! Tu qui? Tu stesso?» e infine la cabaletta «A frenarti, o cor, nel petto». La complessità del personaggio è resa nitidamente e assai sinteticamente sin da questa prima apparizione in scena. Lida non partecipa alla gioia generale e le amiche gliene chiedono il motivo con sincero stupore:

DONNE

Plaude all'arrivo Milan dei forti,
Cui si commettono le nostre sorti;
Sui prodi a spargere nembi di rose
Corron festose – le donne ancor.
Tu sola fuggi sì lieta vista,
Come da scena orrenda e trista?
Pur della patria senti l'affetto,
Pur t'arde in petto – italo cor! (I,4).

La domanda sembra riportare Lida alla realtà, distogliendola dalla profonda malinconia in cui è immersa. Nel rispondere, enfatizza dapprima l'amor di patria, ma conclude col ricordo dei lutti privati, in analogia con la personalità di Isabelle ma con grande efficacia espressiva nel delineare i suoi contraddittori stati d'animo:

LIDA

Voi lo diceste, amiche,
Amo la patria, immensamente io l'amo!
Ma dove spande un riso
La gioia, per me loco

⁹⁴ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 303.

Ivi non è. Sotterra
Giacciono i miei fratelli, ambo i parenti,
E troppo in sen m'aperse orrendo fato
Insanabili piaghe!... A me soltanto
È retaggio il dolor, conforto il pianto! (I, 4).

La dimensione pubblica e quella personale sono ben intrecciate e Lida è del tutto verosimile nell'ondeggiare tra slanci patriottici e intima angoscia. L'intollerabilità della gioia è dovuta, però, ad un motivo più intimo e segreto, che affiora repentino alla notizia del sopraggiungere di Arrigo, il suo primo amore ritenuto morto in battaglia. Drammaturgicamente, la situazione è simile a quella di Paolina in *Poliuto*: «Egli vive [...]. Perchè di stolto giubbilo / Mi balzi o cor nel petto?... / Vive l'amato oggetto, / Ma spento egli è per me! / Condanna questi palpiti / Il mio dover... la sorte... / Il palpito di morte / Meglio s'addice a te» (I, 5) ed anche a quella della protagonista di *Eleonora Dori*: «Vive... non è delirio / Che la ragion sorprende. / La tomba al dì lo rende... / Ma perchè trarsi a me? / Fuggi, se nudri o giovine / Una speranza ardita... / Tu ritornasti in vita, / Estinta io son per te!» (I, 5). Poeticamente, i versi sono ottonari; le due quartine presentano uno schema di rima ABBC DEEC, con tutti parossitoni eccetto C che è ossitono. Le rime degli ultimi due versi si ripetono nei due versi di Marcovaldo e di Imelda. Musicalmente, la cabaletta di gioia di Lida è «brillante ma quasi tutta in *piano* dal momento che essa non può permettersi di mostrare troppo apertamente i suoi sentimenti»:⁹⁵

LIDA
(Vive! Oh gioia... Qui fra poco
Qui... Fia ver?... Lo rivedrò?
(A frenarti, o cor, nel petto
Più potere in me non trovo:
Sì quei palpiti ch'io provo
Sono i palpiti d'amor!
Ah! se colpa è questo affetto
Che mi parla un solo istante,
A punirla sia bastante
Una vita di dolor.)
MARCOVALDO
(Leggerò nel tuo sembiante
I segreti del tuo cor)
IMELDA
(Par che tregua un breve istante
Le conceda il suo dolor!) (I, 6).

Nella settima scena s'uniscono a tale gruppo anche Rolando e Arrigo. Drammaturgicamente è un momento di forte tensione emotiva poiché sono diversi e contrastanti i sentimenti di ogni personaggio. Rolando è cortese ed ignaro dell'antico legame tra sua moglie e il suo amico, Marcovaldo ha dei sospetti e scruta le reazioni reciproche di Lida e Arrigo, i quali, ovviamente, faticano a mascherare i loro sconvolgimenti interiori. Un araldo sopraggiunge per richiamare urgentemente Rolando ed anche gli altri escono con lui, lasciando soli i due ex amanti che si fronteggiano in un focoso duetto. Arrigo stenta a credere che Lida sia sposata e si comporta come «un Otello in embrione»:⁹⁶ inveisce con spietato sarcasmo contro colei che s'è sposata e non ha mantenuto la promessa d'attenderlo quale suo intimo sposo. Lida subisce tali accuse soffrendo, finché Arrigo, in preda al desiderio di morte, decide di sacrificarsi alla patria:

⁹⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, p. 434.

⁹⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 436.

ARRIGO

È ver?... Sei d'altri?... Ed essere
Per sempre mia giurasti!
Il ciel t'udiva! E frangere
Quel giuramento osasti!
D'altri sei tu? Per credere
A verità sì orrenda,
È d'uopo che ripetere
Dai labbri tuoi l'intenda.
Dillo... Che tardi?... Uccidimi...
L'uccidermi è pietà!

LIDA

Spento un fallace annunzio
Ti disse in aspra guerra...
Mancava il padre... ed orfana
Io rimaneva in terra...
Ei fra gli estremi aneliti
Formò le mie ritorte...
Peso la vita, il talamo
Letto mi fu di morte!
Mai sopportato un'anima
Più della mia non à!

ARRIGO

(In tuono di violenta ironia.)
Quanto la nuova infausta
Di mia caduta, oh! quanto
All'alma tua sensibile
Lutto costava e pianto!
Alta n'è prova il subito
Imene!

LIDA

Arrigo... (Singhiozzando.)

ARRIGO

E fede

Ebbi da te, rammentalo,
Che dell'Eterno al piede
Il difensor d'Italia
Raggiungeresti, ov'esso
Per lei cadrebbe! [...]
Va... tu mi desti orror! (Nel colmo dell'ira.)
T'amai, t'amai qual angelo,
Or qual demòn t'abborro!
Per me la vita è orribile...
Nel campo a morte io corro. —
In tua difesa, o Patria,
Cadrò squarciato il seno...
Fia benedetto almeno
Il sangue mio da te!

LIDA

A così lungo strazio
Regger può dunque un core?...
No, non è ver che uccidono
Gli eccessi del dolore —
Son rea son rea, puniscimi,
Quel ferro in sen mi scenda...
D'un'esistenza orrenda
Meglio è spirarti al piè! (I, 8).

Il primo atto si chiude con questo litigio d'innamorati. Il secondo, invece, è interamente dedicato alle questioni politiche e viene aggiunto da Cammarano per soddisfare le richieste di Verdi:

Amico pregiatis.^{mo},

Il vostro desiderio di aggiungere alle masse e la vostra idea di presentare il personaggio di Barbarossa mi han chiamato a seria meditazione, ed io penso aumentare un atto (e diverrà desso il secondo) perché abbia sfogo il vostro pensiero, sopprimendo nel secondo (che sarà terzo) il duetto di Rolando ed Arrigo, e rifondendo quella scena nel primo tempo dell'aria di Rolando, e ciò col doppio scopo di non eccedere in lunghezza, e di dare a quest'aria una drammatica varietà di colorito. In quanto all'introduzione lasciamo pure i due cantabili di Arrigo e Rolando, ma la stretta sia unanime, ed allora il pezzo, compreso il coro di apertura, formerà un tutto energicamente maestoso. Vi spedirò, con altra poesia, il supplemento al Programma, e nella speranza che possano esser paghe le vostre artistiche e sempre a me accette considerazioni mi ripeto

Vostro amico vero
Salvadore Cammarano⁹⁷

In una «sala magnifica nel Municipio di Como [...] Duci e Magistrati» sono riuniti sotto la presidenza del podestà per discutere della nuova situazione militare e di come far fronte alla minaccia di una nuova aggressione. Il coro iniziale è imponente: «una cupa orchestrazione di archi, clarinetti, fagotti, corni e cimbasso conferisce agli avvenimenti un'aria di cospirazione; tuttavia i consiglieri non stanno cospirando attivamente, si limitano a tenere un atteggiamento furtivo e spaventato, mentre si scambiano commenti sulle ultime dicerie»:⁹⁸

ALCUNI

Udiste? La grande, la forte Milano

A patti discende!

ALTRI

Ma tardi ed invano.

TUTTI

Sì tardi ed invano. Scordò la superba

I danni mortali a Como recati!

Ma qui la memoria ogni uomo ne serba!

Ma l'odio qui vive ne' cori oltraggiati!

Quest'odio col sangue ribolle confuso,

Nè volger di tempo scemarli potrà!

Dai padri, dagli avi in noi fu trasfuso!

Ai figli, ai nepoti trasfuso verrà! (II, 1).

Quando il podestà annuncia l'arrivo dei delegati della Lega Lombarda, entrano insieme Arrigo e Rolando. Durante l'intero colloquio essi appaiono nelle vesti di ambasciatori, senza alcun accenno ai loro travagli interiori. «Nel duetto (“Ben vi scorgo nel sembiante”) [...] supplicano l'assemblea con tutta l'eloquenza lirica di cui sono capaci».⁹⁹ Le loro parole sono aspre, feroci e provocatorie: «barbari», «assassini dei fratelli», «traditori e parricidi». Accentuate dalla musica, sembrano un monito rivolto direttamente al popolo italiano diviso ed oppresso:

ROLANDO

Ben vi scorgo nel sembiante

L'alto, ausonico lignaggio;

Odo il numero sonante

⁹⁷ Lettera n. 31 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 17 luglio 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 44-45.

⁹⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 438.

⁹⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 438.

Dell'italico linguaggio;
 Ma nell'opre, nei pensieri
 Siete barbari stranieri!
 (Movimento dell'assemblea.)
 ARRIGO
 Tempi forse avventurosi
 Per Italia volgeranno,
 E nepoti generosi
 Arrossir di voi dovranno!
 Oh! la storia non v'appelli
 Assassini dei fratelli!
 Della patria non vi gridi
 Traditori e parricidi!
 ROLANDO e ARRIGO
 Infamati e maledetti
 Voi sareste in ogni età!
 PODESTA'
 Favellaste acerbi detti!
 ROLANDO
 Ma più acerbe verità!
 ARRIGO
 Qual risposta a chi ne invia
 Recar dessi? (II, 3)

A questo punto, l'entrata in scena di Barbarossa è un colpo di scena efficace. Con tonante voce da basso lui stesso risponde alla domanda sospesa: «Io la darò!» (II, 4).

Sebbene per il personaggio fosse previsto soltanto un basso comprimario, la figura del Barbarossa grandeggia alquanto nella figurazione musicale. “Il destino d'Italia son io!” proclama sopra un impetuoso basso orchestrale, schiumeggiante come un mare in tempesta, e ci richiama alla mente il gusto che il Cammarano aveva già mostrato nell'*Alzira* per le battute tracotanti e smisurate. Verdi questa volta raccoglie abilmente la palla lanciategli dal poeta: amiche o nemiche che fossero, lo spettacolo delle grandi personalità lo affascinava sempre.¹⁰⁰

L'atto si conclude con Arrigo e Rolando che inneggiano all'Italia «grande e libera» e tutti lanciano un grido di guerra. Budden commenta così questo finale:

Tutto l'episodio è concepito con un possente crescendo emozionale [...]. È un incredibile *tour de force*, specialmente se si considera che, per la prima e unica volta in un finale di queste dimensioni, Verdi ha eliminato del tutto la voce femminile. L'elemento di contrasto viene fornito dalla tagliente voce tenorile di Arrigo, nel registro acuto la cui linea melodica si trova allo scoperto in alcuni punti cruciali, ad esempio prima di ogni enunciazione della melodia principale. L'interesse per l'individuo è minimo e, in realtà, l'estremo formalismo della musica accentua il fondamentale carattere di affresco scenico. Questo costante crescere di potenza dal momento dell'ingresso di Federico fino alle battute finali è qualcosa di unico nell'opera romantica italiana: fino al primo atto della *Turandot* di Puccini non si troverà nulla di simile.¹⁰¹

Il terzo atto ricuce saldamente i due ambiti d'esistenza su cui è strutturata l'opera: quella privata dell'amore contrastato e quella pubblica della lotta all'invasore. Verdi apprezza i versi inviatigli da Cammarano e glielo scrive, suggerendo ulteriori perfezionamenti:

Ca. Cammarano

¹⁰⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, p. 374.

¹⁰¹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 441.

Ho ricevuto soltanto stamattina la vostra del 9. Bello questo terz'Atto, stupendo, e siate sicuro che lo farò con tutto l'amore. Spero che nell'ultimo vi sarà una parte importante per la prima donna. Permettete che vi dica (e non è certamente difetto [*sic*]) che parmi la parte della donna sia di minor importanza delle altre due: parmi che sia un po' troppo quieta, e credo che le Signore prime donne che vogliono essere tante Rachel non saranno troppo contente. So le ragioni giustissime che voi mi potete addurre ma voi sapete che una piccola scena basta talvolta per rilevare una parte, e, trovando il modo di farla, a voi non possono costare molto venti o trenta versi ed a me poche note di più. Ditemi: non si potrebbe mettere una scena a Lida avanti l'aria del marito? Qualche cosa di molto agitato, di forte, un Recitativo per esempio che sviluppasse l'amore per Arrigo, la paura d'essere scoperta, la desolazione di saperlo consacrato alla morte et... et... et... potreste in seguito anche farla incontrare con Rolando e mettere in azione quello che dite in due parole - *Tolsi commiato dalla sposa... il figlio baciai...* Il figlio può servire di pretesto per fare anche un piccolo duettino tra Rolando e Lida (di otto o dieci versi). Se voi trovate qualche cosa di meglio e di più nuovo, fatelo, ed io ne sarò felicissimo. Vogliate soltanto perdonare all'interesse grande con cui faccio questo dramma, questi arditi suggerimenti. Fate quello che stimiate, ma, vi ripeto, che io sono d'opinione che potendo animare di più la parte di Lida ci guadagneremo tutti.¹⁰²

«La prima parte del terzo atto è tutta percorsa dal rombo degli avvenimenti militari».¹⁰³ La scena si svolge nelle «volte sotterranee nel tempio di S. Ambrogio sparse di recenti sepolcri» (III, 1), dove i Cavalieri della Morte giurano di continuare a combattere e invocano i padri e i fratelli caduti, affinché benedicano la loro impresa. Già in precedenti libretti Cammarano ha ambientato scene in cupi luoghi sotterranei: in *Maria de Rudenz* - nelle romane «catacombe» (I, 3) -, in *Poliuto* - in «tenebrose caverne» (I, 1) -, in *Stella di Napoli* - nel «luogo sotterraneo nell'abituro di Marta» (I, 1) -, in *Saffo* - «nell'antro di Leucade» (III, 1) -. Qui, «l'episodio possiede una sobria imponenza [...]». È decisamente un quadro di grand-opéra che Verdi ha imparato a maneggiare in modo assai più brillante di quanto non avesse fatto con una scena consimile dell'*Ernani*.¹⁰⁴ «Il colore musicale è cupo, quasi funebre, in conformità alla disperata determinazione dei militi. Di giuramenti analoghi, dal *Guglielmo Tell* in poi, il melodramma ottocentesco è pieno, e Verdi aveva già trattato in maniera esauriente il tema nell'*Ernani*, ma questa volta fa prova d'una nuova maturità nella scrittura orchestrale che, secondo l'Osborne, “lungo questa scena è degna di Beethoven”»:¹⁰⁵

CAVALIERI

Fra queste dense tenebre
Fra il muto orror di questi consci avelli,
Sull'invocato cenere
Dei padri qui giacenti e dei fratelli,
Ripetasi l'accento
Del sacro e formidabil giuramento (III, 1).

Nella seconda scena, ai tanti cavalieri s'unisce Arrigo, che chiede di essere accolto come volontario: «Con voi morire, o trionfar con voi» (III, 1). Essendo già noto agli altri il suo valore, egli è accettato secondo le regole del rito:

GIURAMENTO

Giuriam d'Italia por fine ai danni,
Cacciando oltr'Alpe i suoi tiranni.
Pria che ritrarci, pria ch'esser vinti,
Cader giuriamo nel campo estinti. —
Se alcun fra noi, codardo in guerra,

¹⁰² Lettera n. 42 di Verdi a Salvatore Cammarano del 24 ottobre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 82.

¹⁰³ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 374.

¹⁰⁴ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 441.

¹⁰⁵ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 374.

Mostrarsi al voto potrà rubello,
Al mancator neghi la terra
Vivo un asilo, spento un avello:
Siccome gli uomini Dio l'abbandoni,
Quando l'estremo suo di verrà:
Il vil suo nome infamia suoni
Ad ogni gente, ad ogni età (III, 3).

La triade mazziniana di Dio, patria, popolo risuona in questi cori, che non solo rendono il melodramma uno strumento di propaganda politica, ma che - come in un gioco di specchi - mostrano in palcoscenico audaci frammenti di realtà: «Sul palco dell'Argentina, nel tripudio generale, si mette in scena nel gennaio del 1849 l'abbraccio fraterno tra i congiurati, l'incrocio delle spade, il giuramento collettivo comprensivo di ignominia preventiva nei confronti degli eventuali traditori [...] che era risuonato nei mesi precedenti in molte piazze e in molte strade della penisola».¹⁰⁶ Musicalmente e poeticamente, l'inizio del terzo atto è altrettanto significativo:

Il y a dans l'opéra italien, depuis sans doute *Maometto II* de Rossini [...] une technique des scènes de souterrain dont Verdi fit magnifiquement son profit. La scène identique d'*Ernani* est vite oubliée auprès de cette sombre introduction, préfigurant l'évocation des bords tortueux du Mincio dans *Rigoletto* : accords lugubres des cuivres aux étranges dissonances, dessin ondulant des basses, roulement de timbales. Cet ensemble soutient le thème lugubre donné par l'orchestre aux cuivres, doublés par le chœur à l'unisson des Chevaliers de la mort.¹⁰⁷

Le successive otto scene si svolgono in interni: dalla terza alla sesta negli «appartamenti nel castello di Rolando», dalla settima alla decima in «una stanza sull'alto della torre» dove è ospitato Arrigo. Dapprima compare Lida: pallida, con sguardo assente, cammina turbata. Imelda le chiede cosa stia succedendo e lei risponde con frasi spezzate e contraddittorie, poi svela la sua preoccupazione per Arrigo e le consegna un biglietto per lui. Verdi musica i versi di Cammarano con notevole sensibilità: «si tratta essenzialmente di una scena di follia senza un'aria al centro. Melodia spianata e recitativo declamato sono combinati in una sintesi che trascende entrambi i generi».¹⁰⁸ Quando Imelda sta per uscire, arriva Rolando che vuole riabbracciare la moglie e il figlio prima di andare a combattere. È una scena toccante, che riporta gli ideali patriottici nell'ambito domestico, congiungendo l'amore per la propria famiglia con la consapevolezza dell'alto rischio di morire in battaglia:

ROLANDO
Digli ch'è sangue italico,
Digli ch'è sangue mio,
Che dei mortali è giudice
La terra no, ma Dio!
E dopo Dio la Patria
Gli apprendi a rispettar.
LIDA
Sperda ogni tristo augurio
La man che temprà il fato;
Non sai che a tanto strazio
Mal regge il cor spezzato;
Che il dì novello un orfano
Potrebbe in lui trovar!
(Serrandosi al petto il fanciullo.)

¹⁰⁶ CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Bari-Roma, 2015, p. 195.

¹⁰⁷ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, pp. 304-305.

¹⁰⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 443.

ROLANDO

(Fa inginocchiare il fanciulletto, ed alzati gli occhi al cielo, stende la destra sul capo di lui.)

Deh! meco benedici

Il figlio mio, Signor!

LIDA

Dall'ire de' nemici

Gli salva il genitor! (III, 4).

I critici esprimono al riguardo giudizi d'apprezzamento: «Nous tenons ici une des scènes les plus originales du jeune Verdi, sorte d'arioso-aria en structures ouvertes et variées [...]. Le contrepoint des deux voix est savant et d'une grande beauté»,¹⁰⁹ «il duetto con Lida (“Digli ch'è sangue italico”) è uno dei pezzi più commoventi di tutta l'opera [...]. Sono appena trentotto battute in tutto: un bell'esempio di *multum in parvo*».¹¹⁰

Nella quinta scena giunge Arrigo e l'intreccio tra amor-passione e amor di patria si complica ulteriormente. Dapprima Rolando ricorda i combattimenti affrontati insieme in passato, con reciproche testimonianze di valore, poi intona la cavatina «Se al nuovo di pugnando», dove chiede all'amico di prendersi cura della moglie e dei figli, qualora gli dovesse succedere di morire in battaglia. La situazione è di nuovo intrisa di pathos, ma assume anche risvolti paradossali: siccome gli spettatori conoscono l'intimo legame tra Lida e Arrigo e l'intento suicida di quest'ultimo, la speranza di Rolando appare alquanto mal riposta. Nel successivo tempo di mezzo «A me lo giura» Arrigo si mostra a disagio, ma abbraccia l'amico accondiscendente prima di allontanarsi. Rolando incontra allora Marcovaldo che gli mostra il biglietto di Lida, da lui intercettato a Imelda. Sentendosi tradito, egli sfoga la sua ira nella cabaletta che segue:

ROLANDO

Mi scoppia il cor.

Ahi! scellerate alme d'inferno,

Sposo ed amico tradir così!

Nè la tua folgore, o Nume eterno,

Le inique teste incenerì?

Ma trema, ah! trema, coppia esecrata...

Se il ciel t'assolve, io punirò!

L'ira tremenda in me destata

Nel reo tuo sangue io spegnerò!

MARCOVALDO

(La tua repulsa, donna ostinata,

In odio atroce l'amor cangiò.) (III, 6).

In uno studio sugli interventi della censura sulle opere di Verdi, Gabriele Moroni scrive che «facendo un confronto tra il libretto proposto e quello a stampa [...] anche nel periodo successivo alla fuga del papa a Gaeta rimasero forme di censura»¹¹¹ e riporta come esempio il succitato verso «Se il ciel t'assolve, io punirò!» che originariamente era «Se dio non punisce, io punirò!»; un altro esempio consiste nei versi d'Arrigo «T'amai qual angelo / Or qual demone ti aborro!» (I, 8), che erano «Qual Dio t'amai, qual demone / Ora infedel ti aborro». Peraltro, quest'ultima similitudine era già stata punita dai censori all'epoca di *Elena da Feltre*. Musicalmente, Budden afferma che questa cabaletta è «di un genere insolito, senza un preludio strumentale, né un ritornello centrale che introduca una

¹⁰⁹ JEAN CABOURG (sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 305.

¹¹⁰ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 444.

¹¹¹ GABRIELE MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, CreateSpace, 2015, pp.74-75.

riesposizione, ma fornita invece di una coda che impegna Rolando a cantare senza respiro fino alla fine». ¹¹²

Con l'ottava scena l'atto volge verso il finale. Dapprima Lida si reca nell'appartamento di Arrigo e lo trova intento a scrivere una lettera d'addio alla madre, poi gli confida d'amarlo e scopre che lui non ha ricevuto il suo biglietto. Improvvisamente arriva Rolando e Lida si nasconde sul verone, ma viene scoperta dal marito. Il ritmo narrativo è incalzante, la musica lo scandisce e la tensione giunge al massimo con il terzetto «Vendetta d'un momento» (III, 10) che costituisce il finale terzo e che nella stretta «Ah! Rolando!... Il ciel ne attesto» si riduce a duetto di Lida e Arrigo. Infine lui si getta dal verone e lei sviene. Per quanto riguarda il libretto, Cammarano traduce precisamente dal dramma di Méry le parole di Gaston: «Je ne vous interroge pas. Pourquoi vous justifiez-vous?» (III, 4) corrispondono a: «Io non v'interrogo, / Perché vi discolpate?» (III, 10). Il sarcasmo che connota le successive parole di Rolando è presente anche nelle insinuazioni di Gaston, dove è anzi ancora più accentuato. Il senso dell'onore e l'amore per la patria proclamati nel secondo atto e all'inizio di questo riemergono nel momento in cui Rolando decide di vendicarsi non uccidendo il presunto rivale, ma impedendogli di andare a combattere e quindi condannandolo all'infamia. L'eroismo e il patriottismo d'Arrigo, tuttavia, trionfano su ogni altro sentimento ed egli si lancia dalla finestra. Musicalmente, Verdi valorizza questo finale terzo. All'inizio della settima scena un oboe suona il tema principale dell'andante dell'ouverture, poi l'orchestra accompagna con discrezione il recitativo, ma interviene decisa nel concertato, enfatizzando l'ira di Rolando con un pulsare di timpani e grancassa. La disperazione di Arrigo nel vedersi impossibilitato ad andare a combattere è accentuata dai tamburi militari che suonano l'adunata; nel momento in cui pensa che sarà considerato un codardo, «la musica si fa tesa fino all'incoerenza, con la marcia delle trombe che si alterna al tremolo degli archi». ¹¹³ Gettandosi dal verone, grida «Viva Italia!», nel silenzio dell'orchestra, che però conclude l'atto dopo poche battute.

Il quarto atto è il più breve e, rispetto alla *Bataille de Toulouse* è stato aggiunto da Cammarano per evitare il pessimistico messaggio politico implicito nel finale salto mortale di Gaston. *La battaglia di Legnano* termina con la vittoria militare della Lega lombarda: dopo aver ucciso Barbarossa, Arrigo è rimasto ferito ma spira inneggiando alla patria, stretto nell'abbraccio di Rolando e Lida. Strutturalmente, l'atto «è considerevolmente più unitario e omogeneo che i precedenti». ¹¹⁴ Inizia con una scena d'insieme, richiesta da Verdi al librettista nella lettera del 24 settembre 1848:

Permettetemi che vi preghi d'un favore sull'ultimo atto: nel principio avanti il tempio di S. Ambrogio vorrei unire insieme due o tre cantilene differenti l'una dall'altra. Vorrei, per esempio, che i preti all'interno, il popolo al di fuori avessero un metro a parte e Lida pure avesse un altro metro per fare un cantabile. Io penserò ad unirli purché la situazione ed i versi non vi si oppongano. Si potrebbe anche (se credete) ai preti mettere dei versetti latini. Fate insomma come credete meglio, ma badate che quel punto deve essere d'effetto. ¹¹⁵

Cammarano segue queste indicazioni e gli invia la quarta parte del libretto insieme ad una dettagliata lettera:

Amico sempre a me caro,
Eccovi l'ultimo Atto. È mio avviso che il Coro interno sia di versi latini: ma questi possono risparmiarsi nel libro, e credo che nel Salmo XIII di Davide vi siano delle Strofe analoghe [...]. I quattro versi di recitativo fra Lida ed Iginia, indispensabili come vedete che vengano chiaramente uditi, vanno detti rapidamente, e parlati, sul ritornello che precederà il Coro interno, e che sarà m'immagino sull'organo, in modo che non debbano

¹¹² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 446.

¹¹³ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 448.

¹¹⁴ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 379.

¹¹⁵ Lettera n. 39 di Verdi a Salvatore Cammarano del 24 settembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 67.

menomamente allungare la frase musicale, e direi quasi esser considerati, per la forma armonica, quali non esistessero. Quella parte dei coristi che avrà cantato nell'interno, verrà in iscena col secondo Console, onde aver tutte le voci ai versi "Dall'Alpi a Cariddi" ec. ec. e quei pochi che dovranno intonare il "Te Deum" entreranno nel Duomo dopo i cennati versi. Mi raccomando perché dal primo grido di vittoria, fino all'esplosione della gioia popolare, tutto sia caldo velocissimo, che quel grido si ripeta, e si avvicini [...]. Lida canterà di unita a tutti; ho aggiunti per essa due soli versi, perché in qualche piega del motivo possa la sua voce udirsi sola, o primeggiare per brevissimi intervalli, senza mai togliere al pezzo l'aspetto dell'insieme [...]. Mostrai la vostra lettera alle due Imprese (non potendo assolutamente farne a meno) e spero che le mie cose vadano presto ad accomodarsi, poiché non lo sono ancora [...]. Pregovi a rammentarvi che saran lettere veramente mie quelle intestate come la presente Amico sempre a me caro.

Salvadore Cammarano¹¹⁶

In effetti, il 4 novembre Cammarano spedisce al compositore una serie di citazioni in latino tratte dai Salmi. Nel frattempo, Verdi gli esprime apprezzamenti per il quarto atto, «bello e grandioso»,¹¹⁷ ma gli chiede anche qualche altra modifica.

È interessante la risposta di Cammarano, che non solo accetta la proposta, ma scrive che lui stesso aveva già pensato ad una simile soluzione: «in proposito delle tre cantilene da riunirsi in fine, è curioso il sapere che anch'io aveva pensato precisamente così».¹¹⁸ La sintonia tra il librettista e il musicista appare sempre più spiccata e l'esito è molto efficace. Fuori dalla chiesa milanese il popolo attende notizie sull'esito del combattimento, mentre dall'interno s'ode una cantilena liturgica, in stile gregoriano: il coro interno «Deus meus, pone illos ut rotam» (IV, 1). Dalla folla radunata nella piazza s'innalza un corale a quattro voci, lento e solenne: la preghiera «O tu che dèsti il fulmine» (IV, 1). A questo duplice sfondo corale s'aggiunge l'invocazione cantilenante di Lida, che concilia i sentimenti collettivi con i propri turbamenti interiori:

LIDA

(Ah se d'Arrigo, se di Rolando

A te la vita io raccomando,

Salvi d'Italia, pietoso Iddio,

Gli eroi più grandi io chieggo a te.

Voto d'un popolo è il voto mio!

Amor di patria favella in me!) (IV, 1).

Pur pregando per la salvezza dell'amante e del marito, Lida aderisce al comune amor di patria. Giustamente Mila afferma: «La breve pagina è un'intuizione riuscita fin dall'assunto iniziale di sovrapporre i tre diversi registri musicali ed espressivi. Si potrebbe pensare al Miserere del *Trovatore* come a un futuro sviluppo di questa tecnica del contrappunto drammatico e dell'amalgama di diverse fonti sonore».¹¹⁹

All'improvviso s'alza in lontananza un grido di vittoria, dapprima confuso, poi più nitido. Inizia così il finale ultimo. I consoli portano la notizia che Arrigo ha disarcionato Barbarossa e invitano tutti ad entrare in chiesa per innalzare un inno di ringraziamento. Per un istante Lida esulta, ma subito s'odono «lugubri squilli di trombe» (IV, 2), poi i commilitoni accompagnano Arrigo ferito. «Non diversamente dal Tancredi ferrarese di Rossini, Arrigo muore baciando la bandiera, confortato dal pensiero d'aver contribuito in misura determinante alla gloria della nazione [...]. A differenza dello sventurato

¹¹⁶ Lettera n. 44 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 29 ottobre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, 2021, p. 86.

¹¹⁷ Lettera n. 46 di Verdi a Salvatore Cammarano del 15 novembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 105.

¹¹⁸ Lettera n. 40 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 9 ottobre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 69.

¹¹⁹ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 379.

Gaston, Arrigo riesce negli ultimi istanti di vita a riabilitare sé stesso e l'amata agli occhi di Rolando, portando così a uno scioglimento fausto [...] entrambe le vicende, la pubblica e la privata, con chiaro capovolgimento dell'esito della tragedia di Méry». ¹²⁰ Si potrebbe aggiungere che anche il personaggio di Lida cambia rispetto ad Isabelle: questa è più sensuale e appassionata, Lida è più remissiva e devota sia al marito che alla patria; oltretutto, nel finale del testo francese la protagonista rivela a Gaston che è lui il padre del bambino: «tu vivras pour ton fils, pour ta mère» (III, 5). La tragedia si conclude con le parole di Isabelle rivolte a Gaston che non l'ascolta più: «Ton enfant pleure et t'appelle» (III, 5). Comprensibilmente, Cammarano elimina drasticamente questa rivelazione e conclude il libretto con un ulteriore riconoscimento della virtù civica e morale dell'eroe protagonista:

ARRIGO

È salva Italia!... io spiro...

E... benedico... il... ciel!...

(Bacia la bandiera e cade morto, stringendone il lembo sul cuore.)

TUTTI

Apri, Signor, l'Empiro

Al tuo guerrier fedel (IV, s.u.).

Musicalmente, il finale è suggestivo e sa fondere finemente le preghiere religiose, i cori d'esultanza, le marce militari e le meste note d'agonia. Come già nel *Corsaro* (1848) e come avverrà in *Luisa Miller*, il finale è affidato a un terzetto. Qui la frase conclusiva di Rolando «Chi muore per la patria / Alma sì rea non ha» (IV, s.u.) racchiude il messaggio cruciale dell'opera: Cammarano ha il merito di averla formulata - sintetica ed efficace -, Verdi di valorizzarla, con una semplice linea melodica, intonata dapprima da Rolando, ripetuta dal coro esterno e poi dal coro interno con un breve intervento dell'organo, infine dall'orchestra con anche le campane. «Sull'esito della prima rappresentazione non ci sono dubbi [...]. Nel teatro Argentina, infuocato come un'arena, l'ultimo atto fu replicato seduta stante [...]. Bandiere e nastri tricolori si sprecavano». ¹²¹ Nel XX secolo *La battaglia di Legnano* è stata poco rappresentata e i critici non l'hanno apprezzata molto. Gilles de Van scrive:

Les résonances antigermaniques et nationalistes du texte sont évidentes et le livret frôle l'imagerie d'Épinal par nombre de ses thèmes : la solidarité nationale, le désir de bouter l'étranger hors des frontières, la nécessité de surmonter les divisions internes, la volonté de combattre jusqu'à la mort, la primauté du devoir politique sur les intérêts privés etc. Verdi, "maître des chœurs", ne rate pas les occasions qui lui sont offertes : un chœur d'entrée, pacte d'unité de tous les Italiens, un serment pour la défense de la patrie, un autre serment des Chevaliers de la mort, un hymne de victoire à la fin, sans parler du vigoureux finale opposant l'empereur Barberousse et les représentants des communes lombardes. Pourtant aucun de ces chœurs ne retrouve l'ardeur patriotique des grands chœurs verdiens. ¹²²

Massimo Mila afferma:

La battaglia di Legnano è un'opera che presenta una specie di doppio argomento: da una parte il rumoroso sfondo patriottico e marziale, e dall'altra l'intimistica storia passionale, di quasi adulterio borghese. Con un certo stupore, ci avverrà di constatare che tutto sommato è il secondo argomento quello che ha dato la resa migliore [...]. Nell'opera si distinguono e si fronteggiano due blocchi di linguaggio musicale, quello collettivo e corale di giuramenti, sfilate, preghiere, cerimonie civiche, militari e religiose; e quello del canto individuale dei personaggi, in parte, ma moderatamente, sfogato in cavatine, romanze e cabalette, spesso foggiate nello stile di nobile e vario declamato drammatico che Verdi viene perfezionando [...]. È il dramma dei personaggi, e non quello della nazione, che ricolloca Verdi sulla via della parola declamata giusta e vera, la via indicata dal

¹²⁰ RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, p. 139.

¹²¹ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 382.

¹²² GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, p. 282.

Macbeth, e che ben presto sarà percorsa trionfalmente, dopo l'avvicinamento di *Stiffelio* e di *Luisa Miller*, nel *Rigoletto*, nel *Trovatore* e nella *Traviata*.¹²³

Gloria Staffieri considera importante quest'opera in una «prospettiva grandoperistica»¹²⁴ poiché, essendo un «frutto si può dire unico di una stagione senza censura [...] è un'opera-chiave per decifrare i messaggi contenuti negli altri lavori composti in precedenza da Verdi in un analogo stile grandioso e spettacolare».¹²⁵ Dal punto di vista della collaborazione tra librettista e compositore, qui più che in tutti i libretti precedenti, appare evidente il fruttuoso scambio di idee e di esperienze tra Verdi e Cammarano che, col passare del tempo, consolidano il rapporto di stima reciproca e raggiungono risultati professionali sempre più importanti.

9.4 *Luisa Miller* (1849): dall'amor di patria all'amor paterno e... all'amicizia fraterna

Il 15 novembre 1848 Verdi scrive una lettera a Cammarano per ringraziarlo del quarto atto della *Battaglia di Legnano* e vi aggiunge un *post scriptum* nel quale già accenna all'opera successiva: «Mi raccomando a voi onde il soggetto che sceglierete per Napoli sia ben drammatico e vivo, che tutto sia interessante come questa *Battaglia di Leg.* e le forme siano nuove. In questo dramma che abbiamo quasi terminato voi vedrete che (ad eccezione delle due arie) tutti i pezzi hanno una forma nuova».¹²⁶ Questa nuova opera sarà *Luisa Miller*, tratta da *Kabale und Liebe* di Schiller e rappresentata al Teatro di San Carlo l'8 Dicembre 1849, con successo di pubblico e di critica:

Luisa Miller was produced at the S. Carlo on 8 December 1849 and remained in the repertory for several years [...]. The libretto – duly praised in «L'omnibus» – is of great interest; apart from anything else, it is one of Cammarano's longest, as if he had learnt from experience that Verdi's style of setting words to music led to excessive brevity and condensation when applied to a libretto of conventional dimensions. It is also free of confusions and loose ends (though the second prima donna role is certainly unsatisfactory), and even though much of Schiller has gone, the story is credible and professionally assembled.¹²⁷

La decisione di rielaborare il dramma schilleriano è frutto di ripetuti scambi di idee tra il librettista e il compositore, che inizialmente propendono per un melodramma dalle forti passioni civiche, tratto dal romanzo storico *L'Assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi: un'opera patriottica, ambientata nel 1530, quando le truppe imperiali di Carlo V d'Asburgo assediano la Repubblica fiorentina. Il 30 gennaio 1849, ovvero tre giorni dopo il debutto della *Battaglia di Legnano*, Verdi scrive a Cammarano: «L'opera è andata benissimo e noi possiamo essere tutti contenti [...]. Parto oggi stesso per Parigi! Dirigete là le vostre lettere. Mandate più presto che potete il programma dell'*Assedio* che godo abbiate scelto a preferenza di *Fieramosca*. Non dubito che su quel soggetto farete una bella cosa come avete fatto ora. Tentate pure cose nuove: vi sia passione e grandiosità, ed io cercherò, se non di fare della bella musica, almeno di non tradire i vostri concetti».¹²⁸ I ritmi di lavoro del compositore continuano ad essere incalzanti; l'intento di tradurre musicalmente in modo adeguato i concetti espressi dal librettista è coerente con la ricerca di una profonda sintonia tra il

¹²³ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, pp. 380-382.

¹²⁴ GLORIA STAFFIERI, *Musicare la storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto Nazionale di studi verdiani, 2017, p. 324.

¹²⁵ GLORIA STAFFIERI, *Musicare la storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, p. 341.

¹²⁶ Lettera n. 46 di Verdi a Salvatore Cammarano del 15 novembre 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 107.

¹²⁷ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 124.

¹²⁸ Lettera n. 52 di Verdi a Salvatore Cammarano del 30 gennaio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 115-116.

compositore ed il poeta. Mentre Cammarano s'impegna a stendere il progetto dell'opera, Verdi si documenta approfonditamente:

Ritornato da pochi giorni a Parigi mi sono subito occupato del nostro argomento leggendo le storie diverse che narrano quel fatto e rileggendo per la terza o quarta volta anche il Romanzo *L'Assedio di Firenze*. Fra le tante scene belle che vi trovo, una particolarmente mi ha fatto una impressione che non vi potrei descrivere [...] Non posso fare a meno di scrivervi d'una mia idea [...]: si tratterebbe d'incominciare l'opera colla riconciliazione dei due *Bondelmonti*. A conclusione della scena il frate Benedetto da Fojano dovrebbe esortare tutti: carità, carità fiorentini: se tutti Cristo col preziosissimo sangue redense perché ricuserete abbracciarvi fratelli? [...] la riconciliazione dei fratelli [...]: per me questa scena è sublime, commoventissima e parlando musicalmente e drammaticamente del tutto nuova [...] Cerchiamo di fare un dramma caldo, di passioni forti e patetiche e non v'inciampino le forme musicali purché vi sia da tentare [...]. Ogni parola, sarei per dire, abbia un significato onde la musica possa avere del colorito e della forza. Servitevi di quel metro che volete, fateli rimati o no: poco importa.¹²⁹

Verdi comunica le sue impressioni di lettura e suggerisce le soluzioni drammatiche che gli sembrano più opportune. Se si pensa agli esiti deludenti delle lotte del Quarantotto nella Penisola, si coglie il valore utopico della scena di fratellanza proposta come apertura dell'opera: il superamento delle divisioni interne è indispensabile per non soccombere agli assediati, agli invasori, agli stranieri. Lo sperimentalismo verdiano è altrettanto spiccato quanto il suo senso civico, il suo amor di patria pare essersi acuito dopo l'ondata reazionaria successiva alla breve parentesi libertaria. Con solerzia, Cammarano invia il programma dell'opera, strutturato in quattro parti, accluso alla lettera del 7 marzo 1849, nella quale esprime perplessità riguardo alla gestione dei teatri reali napoletani: «io diffido dell'impresa».¹³⁰ Il 21 marzo Verdi risponde: «ho letto il programma e lo trovo bellissimo»¹³¹ e il 24 ottobre scrive di nuovo: «eccomi a dirvi tutte le pazzie che mi saltano in testa intorno al nostro dramma [...]. Non abbiate paura che il dramma divenga un po' più lungo del solito, io mi terrò breve [...]. Eccovi come io avrei immaginato quest'ultimo atto [...]. Vi ripeto che v'ho scritto tutte le pazzie che mi sono venute in capo. Voi fate nella vostra saggezza quello che credete... P.S. Al più presto che potete mandatemi della poesia, fosse anche la più piccola poesia».¹³² L'entusiasmo e l'ardore creativo rendono vulcanica la mente del compositore che, tuttavia, s'affida alla sapienza del librettista. Di conseguenza, la sua delusione è cocente, quando, invece di ricevere nuovi versi da musicare, si trova a leggere una triste lettera:

Con mio sommo rammarico sono astretto ad annunziarvi sinistro avvenimento. L'Autorità che soprintende a questi teatri ha domandato il nostro programma [...] e lo ha respinto [...] per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia [...]. Posto in sì dura condizione non so meglio rivolgermi che ad un argomento da voi stesso altra volta proposto *Amore e raggio* di Schiller, ed attendendo vostra risposta ne stenderò un programma per guadagnar tempo: ciò non inferisce che ove sorridesse a voi altro subbietto non dobbiate indicarlo, anzi sarò più che mai zelantissimo nel secondarvi, nulla increscendomi di perdere anche il secondo programma, purché riusciamo col terzo nel nostro intento [...], me ne rimetto interamente a voi. Certo è ch'io raddoppierei di solerzia e di buon volere onde l'Opera vostra abbia quel felice risultato, di cui non può

¹²⁹ Lettera n. 53 di Verdi a Salvatore Cammarano del 14 febbraio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 116-117.

¹³⁰ Lettera n. 54 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 7 marzo 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 119.

¹³¹ Lettera n. 56 di Verdi a Salvatore Cammarano del 21 marzo 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 129.

¹³² Lettera n. 57 di Verdi a Salvatore Cammarano del 24 marzo 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 130-132.

dubitarsi, o pongasi mente all'altezza del vostro ingegno, od alle simpatie che si hanno acquistato sul pubblico napoletano le vostre classiche musiche.¹³³

Rispondendo, Verdi confessa la sua amarezza. Dopo quattro mesi di riflessione, di confronto e di reciproci scambi d'idee, il fervore creativo viene drasticamente bloccato dai censori. Cammarano però ha cercato di attutire il colpo, rilanciando il progetto verdiano di *Kabale und Liebe*. A sua volta, Verdi propone ulteriori alternative:

La vostra lettera mi mette alla desolazione!! [...] Potrei proporvi *Ruy Blas: Le Roy s'amuse: Marion Delorme* tutti tre di Vittor Hugo. Se voi credete che uno fra questi potesse ottenere la permissione per me li trovo tutti musicabili [...]. In ogni modo *Amore e raggiro* sebbene non abbia la pompa ed il lusso che si vorrebbe, è nonostante un bel soggetto, di passione, e di cuore: un soggetto da far piangere, ed ora che tutto piange in questa decrepita Europa piangiamo anche noi in teatro. Abbisognano due prime donne [...]. Tracciate il dramma con tutta la sollecitudine possibile. È inutile dire a voi di trattarlo con cura. Cerchiamo di fare uno sforzo e far bene, e superare le contrarietà.¹³⁴

Verdi, dunque, propende per un testo di Victor Hugo, ma Cammarano opta per Schiller e, il 13 maggio 1849, gli invia il programma di *Luisa Miller*, strutturato in tre atti, concludendo la sua lettera con una dichiarazione di massima disponibilità: «aspetto ansiosamente la risposta, per uniformarmi interamente alla vostra volontà».¹³⁵ Due giorni dopo, un'ulteriore lettera ribadisce gli stessi intenti ed è firmata sia dal librettista che dall'impresario Flauto:

A quest'ora il programma di *Eloisa Miller* dev'esservi arrivato: si è fatto qualche cosa per dar luogo ai cori, e ad un poco di spettacolo; in quanto al carattere dell'altra donna fu prudenza cangiarlo, e sembra che basterebbe all'uopo una comprimaria, evitando così lo scoglio delle convenienze di due prime donne, tanto più che sarebbe impossibile di rendere la parte della rivale importante (almeno drammaticamente) come quella di Eloisa [...]. Aspettando vostro riscontro si comincerà la poesia de' primi pezzi, ne' quali Federica non ha parte. – Siate certo caro maestro che nulla si lascerà d'intentato per fare il meglio che da noi si possa.¹³⁶

A questo punto il soggetto è deciso e il confronto diventa costante per trasporre al meglio il dramma schilleriano, oltre che per evitare gli interventi della censura. Tra le varie modifiche, due personaggi vengono rimodellati: il padre di Luisa e la promessa sposa di Rodolfo. Su quest'ultima, Verdi insiste sin dalla successiva lettera:

Ricevo adesso il programma e vi confesso che avrei amato due prime donne, e mi sarebbe piaciuto in tutta l'estensione del suo carattere la favorita del principe precisamente come l'ha fatta Schiller [...], ma in fine so che non si può fare quello che si vuole e stà *[sic]* bene anche così. – Mi pare per altro che tutto quell'infernale intrigo tra Walter e Wurm che domina come il fato tutto il dramma non abbia qui tutto il colore e tutta la forza che vi è in Schiller. [...] Di queste osservazioni voi ne farete quel caso che vorrete: ciò che mi preme si è di dirvi che nel 1° finale non amerei una stretta o cabaletta finale [...].¹³⁷

Cammarano riflette sulle indicazioni del musicista e assume l'importante ruolo di mediatore tra gli slanci rinnovatori del compositore (che è già il più famoso dell'epoca) e le tendenze conservatrici

¹³³ Lettera n. 58 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 7 marzo 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 133-134.

¹³⁴ Lettera n. 59 di Verdi a Salvatore Cammarano del 24 marzo 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 135.

¹³⁵ Lettera n. 60 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 13 maggio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 142.

¹³⁶ Lettera n. 61 di Vincenzo Flauto e Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi del 15 maggio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 143.

¹³⁷ Lettera n. 62 di Verdi a Salvatore Cammarano del 17 maggio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 146.

dell'ambiente partenopeo. Vent'anni d'assidua esperienza teatrale gli hanno permesso di acquisire una lucida consapevolezza dei margini d'azione entro i quali può osare senza pregiudicare l'intero suo lavoro. L'11 giugno risponde a Verdi:

Il concepimento drammatico di Schiller nella parte di Milady è sublime: io non ho potuto che debolmente ripararne la soppressione, ma è forza piegare alla inesorabile necessità: d'altronde rimasta pure la favorita, ed aumentato il numero de' suoi pezzi, non mai un'altra prima donna (di musica) ne avrebbe assunto la parte, poiché nullo sforzo potrebbe contrapporre sulla bilancia melodrammatica l'effetto di essa, all'effetto prepotente della parte di Luisa. – Che l'intrigo infernale perda alquanto della sua orridezza, è conseguenza inevitabile della soppressa favorita [...], ciò non di meno vi penserò ancora sopra.¹³⁸

Ulteriori confronti di idee si susseguono in una corrispondenza che testimonia la strettissima collaborazione tra il musicista e il librettista, entrambi intenti a trovare le soluzioni drammaturgiche e musicali più efficaci ed originali. Per delineare un quadro sintetico di confronto tra l'ipotesto e l'opera, può essere utile uno schema riassuntivo:

<i>Kabale und Liebe</i> Ein bürgerliches Trauerspiel (1784) FRIEDRICH SCHILLER	<i>Luisa Miller</i> Melodramma tragico (1849) SALVATORE CAMMARANO-GIUSEPPE VERDI
Personaggi	Personaggi
PRÄSIDENT VON WALTER, am Hof eines deutschen Fürsten	IL CONTE DI WALTER, Duca milanese
FERDINAND, sein Sohn, major	RODOLFO, suo figlio
HOFMARSCALL VON KALB	
LADY MILFORD, Favoritin des Fürsten	FEDERICA, Duchessa d'Ostheim, nipote di Walter
WURM, Haussekretär des Präsidenten	WURM, Castellano di Walter
MILLER, Stadtmusikant oder, wie man sie an einigen orten nennt, Kunstpfeifer	MILLER, vecchio soldato in ritiro
Dessen Frau	
LUISE, dessen Tochter	LUISA, sua figlia
SOPHIE, Kammerjungfer der Lady	LAURA, contadina
Ein Kammerdiener des Fürsten	
Verschiedene Nebenpersonen	Damigelle di Federica, Paggi, Familiari, Arcieri, Abitanti del Villaggio
Luogo e tempo	Luogo e tempo
//	L'avvenimento ha luogo nel Tirolo, nella prima metà del secolo XVII
Struttura	Struttura
Drei Akte.	Tre atti (<i>L'amore, L'intrigo, Il veleno</i>).

La prima considerazione riguarda il titolo. Cammarano ha intitolato l'opera *Luisa Miller*, ma ha mantenuto i due termini originali rispettivamente per il secondo atto (*L'intrigo*) e per il primo (*L'amore*), aggiungendo *Il veleno* per il terzo atto. La scelta non sorprende: «La tragedia di Schiller

¹³⁸ Lettera n. 68 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 168.

arriva a Verdi compiendo - nel titolo - un [lungo] percorso [...]. Parte infatti [...] come *Luise* [...] *Millerin* nel 1782. Diventa *Kabale und Liebe* nel 1784. In Italia si trasforma in *Amore e Raggio* con la traduzione di Leoni nel 1817 e di Rusconi nel 1844; torna *Luisa Miller* con il libretto di Salvatore Cammarano nel 1849; *Cabala ed Amore* nella traduzione di Maffei nel 1852».¹³⁹ La seconda considerazione riguarda i personaggi. Complessivamente non ci sono drastiche riduzioni. Viene eliminata la moglie di Miller e quindi Luisa ha solo suo padre come forte affetto familiare, ma questo è comprensibile per varie ragioni: nel dramma la signora Miller è irrilevante, compare solo nei primi due atti, è affettivamente fredda e litiga costantemente col marito che le attribuisce appellativi indelicati o offensivi (mezzana infame, vecchia cornacchia, chiacchierona maledetta); nei libretti di Cammarano accade spesso che le protagoniste siano orfane di madre e/o fortemente legate al padre (*Lucia di Lammermoor*, *La fidanzata corsa*, *Stella di Napoli*...). Inoltre, scompare il Maresciallo von Kalb, aiutante del Presidente Von Walter, ma rimane Wurm, complice di quest'ultimo. Interessante è conoscere il significato dei loro nomi: «Kalb in tedesco significa “vitello”, Wurm “verme”: Schiller non perde occasione per corrodere. Di von Kalb traccia un ritratto molto fine e divertente, il che costituisce motivo di sollievo in una tragedia troppo cupa».¹⁴⁰ Se la riduzione del numero dei personaggi è inevitabile nel passaggio da un testo teatrale a un libretto d'opera, la rinuncia a elementi buffi non è affatto scontata e, in effetti, Verdi chiede esplicitamente a Cammarano di inserire alcuni tratti comici: «Nell'atto secondo vi raccomando il Duetto fra Wurm ed Eloisa. Farà un bel contrasto il terrore e la disperazione di Eloisa colla freddezza infernale di Wurm. Mi pare anzi che se darete al carattere di Wurm un certo non so che di comico la posizione diverrà ancor più terribile! [...]. Non dimenticate di conservare in tutta la parte di quest'ultimo quel certo non so che di comico che servirà a dar maggiore risalto alle sue finezze ed alle sue scelleraggini!».¹⁴¹ Cammarano, però, non intende seguire il principio tipicamente romantico della commistione dei generi e, a parte la scena idillica iniziale, conserva il carattere tragico all'intero libretto e non attribuisce nulla di comico al perfido Wurm. Quanto agli altri personaggi, il figlio del Presidente Von Walter mantiene lo stesso carattere, ma cambia nettamente il nome: da Ferdinand diventa Rodolfo. Questo era però inevitabile a Napoli, dove non era permesso attribuire ad un personaggio teatrale il nome del re. Una modifica assai più significativa viene apportata a Lady Milford, la favorita del Principe, che diventa Federica, Duchessa d'Ostheim, nipote di Walter e cugina di Rodolfo, nonché sua amica d'infanzia con una spiccata simpatia per lui, sposatasi giovane ma rimasta vedova. Verdi avrebbe preferito mantenere il personaggio com'era stato delineato da Schiller, ma «Cammarano portò ragioni indiscutibili, basate sui suoi molti anni di esperienza, sulla sua conoscenza dell'ambiente del San Carlo e soprattutto su considerazioni relative alle “convenienze”». A Napoli nessuna cantante di cartello avrebbe mai sostenuto il ruolo dell'amante di un principe».¹⁴² Un'ultima trasformazione interessante riguarda Miller, il padre di Luisa, che, pur conservando il nome, cambia professione: da musicista diventa soldato in pensione. Un breve accenno a tale decisione si trova in una lettera del librettista: «Il pensiero che Miller abbia nella sua gioventù servito fra l'armi non è cattivo, esso ne rialza il carattere, e gli dà qualche energico slancio, e forma una drammatica antitesi col patetico di cui esso carattere è bello».¹⁴³ Al proposito, Massimo Mila commenta: «Tutti gli studiosi attribuiscono ad una iniziativa di Cammarano averne fatto un soldato in pensione, anziché un vecchio musico in ritiro, com'è nel dramma. Ma veramente la risposta di Cammarano, il 4 giugno, farebbe pensare a un'idea avanzata da

¹³⁹ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, Palermo, L'Epos, 2012, p. 448.

¹⁴⁰ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, p. 448.

¹⁴¹ Lettera n. 62 di Verdi a Salvatore Cammarano del 17 maggio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 146.

¹⁴² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, p. 457.

¹⁴³ Lettera n. 66 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 4 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 160.

Verdi, magari in altra lettera che non possediamo».¹⁴⁴ Carlo Mossa aggiunge che la stessa frase potrebbe essere interpretata «come un tentativo del poeta di anticipare le obiezioni di Verdi».¹⁴⁵ Certamente, un uomo d'armi che dedica la propria vita a combattere per un uomo di potere che infine lo umilia, lo incarcera e lo condanna a morte, graziandolo in extremis, ha un antecedente illustre nei libretti di Cammarano: Belisario.

Oltre ai cambiamenti introdotti su alcuni personaggi, una variazione importante riguarda il luogo e il tempo. Nelle pagine iniziali del libretto viene specificato che «l'avvenimento ha luogo nel Tirolo, nella prima metà del secolo XVII». Nella tragedia, invece, non vengono specificati né il luogo né l'epoca dei fatti: «Schiller, che dopo la fuga da Stoccarda si era autodefinito pubblicamente “cittadino del mondo che non servirà più nessun principe”, lascia da parte le allegorie storiche [...] e rappresenta in *Amore e intrigo* i soprusi di un governo assolutistico, non diverso dai tanti governi locali della Germania settecentesca».¹⁴⁶ A questa osservazione fa eco l'interpretazione di Antonino Titone:

Definita dall'autore tragedia borghese, *Kabale und Liebe* può forse essere capita meglio se la si ridefinisce tragedia mondiale [...]. Ferdinand visto come cittadino dell'universo [...] la tragedia può dirsi la tragedia di quell'universo, giacché ne attraversa tutta la scala sociale. Precipita, come una ghigliottina, dall'innominato olimpo abitato dal Serenissimus fin sul capo della modesta famiglia Miller.

Il Serenissimus, ovvero il Principe, ovvero il duca che quell'universo governa. Mai visto, soltanto citato, invocato, temuto, è invenzione di kafkiana potenza. Come non ha volto, così non ha nome [...]. Né si pensi che Schiller non precisi il nome del personaggio per prudenza: anche se non avrebbe potuto spingersi tanto da portare esplicitamente in scena il detestato Carlo Eugenio, la disinibita e vicina a Stoccarda città di Mannheim, dove la tragedia è per la prima volta applaudita, capisce bene che il Serenissimus è lui. Come sa che Lady Milford è Franziska Theresia contessa di Hohenheim, dal 1772 amante e dal 1785 seconda moglie di Carlo Eugenio [...]. Non avere dato un nome di fantasia al ducato [...], né aver precisato l'epoca, è vero magistero teatrale, perché permette di portare luogo e tempo vicinissimi più che avrebbero potuto farlo minuziose prescrizioni.¹⁴⁷

Lavorando a Napoli, Cammarano opta per un villaggio tirolese seicentesco che pare alludere alla vita semplice e innocente tra la natura (rappresentata scenicamente e musicalmente all'inizio del primo atto con il coro dei contadini ed espressa soprattutto dal personaggio di Luisa), in contrapposizione con la corruzione della vita civile, ossia del sistema di potere. La scelta del dramma schilleriano da parte di Cammarano e Verdi è dettata soprattutto da motivazioni storico-politiche, ovvero di critica sociale: «*Kabale und Liebe* [...] è un amaro ed esauriente atto d'accusa della società sotto un governo assoluto [...] un ritratto spietatamente oggettivo dell'innocenza distrutta dalla corruzione».¹⁴⁸ Nel suo ampio studio sul realismo nella letteratura occidentale, Erich Auerbach dedica un capitolo al dramma di Schiller e afferma tra l'altro:

La condizione di Miller e della sua famiglia viene rappresentata tragicamente, realisticamente e collocata nelle vicende del tempo [...] Si direbbe che ci venga posto innanzi un primo tentativo di far sentire attraverso un destino individuale tutta la realtà contemporanea [...] *Luise Millerin* è ben più assai un'opera politica, anzi demagogica, che un'opera puramente realistica [...]. Il Korff ha scritto a questo proposito alcune pagine eccellenti [...]: quantunque il dramma abbia un legame non necessario, ma soltanto casuale, con l'idea di libertà politica, tuttavia esso, come nessun altro forse, è una pugnalata inferta al cuore dell'assolutismo [...]; i sudditi sono completamente privi di diritti, dipendono dal favore o dal disfavore capricciosi del principe, dei suoi

¹⁴⁴ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 393.

¹⁴⁵ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, nota 4 alla lettera n. 66 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 4 giugno 1849, p. 161.

¹⁴⁶ MARIA DONATELLA PONTI, Nota introduttiva a *Intrigo e amore*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1969, p. 235.

¹⁴⁷ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, pp. 450-452.

¹⁴⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 456.

favoriti e delle sue amanti [...]. Dall'amore prese le mosse, nella *Luise Millerin* di Schiller, il rivoluzionarismo politico e un realismo su basi politiche.¹⁴⁹

Anche Massimo Mila sottolinea il significato politico dell'opera:

La Battaglia di Legnano annuncia la fine degli "anni di galera". È il congedo di Verdi dalla composizione tumultuosa e rapida che aveva caratterizzato la sua attività degli anni risorgimentali. Col 1949 ha inizio una svolta nella sua arte, in concomitanza con le vicende pubbliche e private. La caduta degli entusiasmi quarantotteschi spegne la voga degli argomenti guerrieri, bellicosi e para-patriottici. Nello spirito della nazione subentra una specie di raccoglimento riflessivo. L'epoca della tenacia deve succedere a quella degli scoppi d'entusiasmo. Diventa chiaro che il Risorgimento nazionale sarà frutto di lunghi sforzi organizzati, non d'improvvisate sommosse di piazza [...]. All'epoca di Mazzini sta per succedere quella di Cavour il tessitore, che dell'estremista Verdi farà un liberale moderato [...]. Come un velo di lutto è sceso sulle fiammate teatrali del trascorso decennio. La fine dello spirito quarantottesco segna una recessione nell'entusiasmo teatrale del pubblico, e segna la fine del tipo di opera risorgimentale. La congiuntura storica additava una nuova via: l'approfondimento degli affetti privati e della psicologia individuale.¹⁵⁰

Mila intravede persino un'ascendenza manzoniana nell'atteggiamento di Verdi che, secondo lui, «s'interessa a *Luisa* più che altro in quanto documenta la pravità o la stoltezza degli uomini [...] le bieche trame virili alle quali soggiace il destino della fanciulla. A Schiller egli chiede, come già nei *Masnaderi*, il motivo drammatico che d'ora innanzi sostituirà nelle sue opere l'anelito di libertà nazionale: la polemica manzoniana degli umili contro i potenti. Meglio ancora, dei giusti contro gli ingiusti».¹⁵¹ È vero che Verdi è stato un grande ammiratore di Manzoni, ma dalle sue opere e dalle sue lettere non si evince alcuna fede nella Provvidenza, quanto un drastico pessimismo sull'inesorabilità del destino tragico che incombe su ogni essere vivente. L'interpretazione di Mila, tuttavia, mette ben in luce la trasformazione dello spirito risorgimentale verdiano dopo il 1848. Non è altrettanto evidente se anche in Cammarano ci sia stato un analogo avvicinamento alla politica cavouriana, soprattutto perché la malattia prolungata e la morte precoce gli hanno concesso poco tempo di vita. L'impegno con cui egli predispone il programma di un'opera tratta dall'*Assedio di Firenze* del patriota Francesco Domenico Guerrazzi (amico di Mazzini, estimatore di Garibaldi e avversario di Cavour) induce a pensare che la propensione a contribuire alle lotte per l'unificazione e il riscatto dell'Italia fosse in lui molto forte anche dopo il 1848. Di conseguenza, quando Black afferma che i libretti di Cammarano sono apolitici travisa la realtà:

Schiller's play *Kabale und Liebe* (1783) is a searing condemnation of the absolute corruption of absolute power [...]. Twenty years previously, Bellini had had in mind an opera on this subject, but had not been enthusiastic about it, hoping that Romani might have some other good subjects in his head. Cammarano's synopsis emasculates the whole ideological content of Schiller's play, reducing it to a personal tragedy along the lines of true love never running smooth. It is hard to see what else he could have done, bearing in mind the constraints set upon him by the rejection of *L'assedio di Firenze* and his own strictures to Verdi. The whole ethos of the Schiller play was jettisoned – for instance the deeply interesting figure of Lady Milford, the Prince's mistress, disappears, her place being taken by a young widowed Countess.¹⁵²

Gli sforzi che il librettista compie per rendere rappresentabili sui palcoscenici napoletani anche i testi che maggiormente inneggiano alla libertà sono estremamente coraggiosi e testimoniano un intenso lavoro d'ideazione per preservare gli innovativi messaggi delle fonti. Il rivoluzionario «ethos» di *Kabale und Liebe* non viene spazzato via e banalizzato in una tragedia personale d'amore infelice,

¹⁴⁹ ERICH AUERBACH, *Mimesis Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 204-206.

¹⁵⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, pp. 391-392.

¹⁵¹ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 395.

¹⁵² JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 121.

ma finemente riadattato ad un diverso contesto storico-sociale. Gilles de Van scrive che in *Luisa Miller* s'assiste alla «*émergence de l'intériorité*» che comporta tante novità musicali e drammaturgiche e che contribuirà alla creazione di grandi capolavori:

L'émergence de l'intériorité [...] a comme conséquence essentielle de remplacer le plan unique de l'épopée où événements et sentiments se succèdent dans une même dimension, par une multiplicité de plans, les uns simples et nets, les autres plus riches d'implications. La clarté du déroulement de l'intrigue s'oppose à la complexité des sentiments, la rapidité du tempo de l'action à l'achronie du temps de la conscience. L'intériorité entame peu à peu l'évidence du monde mélodramatique et Verdi est dès lors en mesure d'affronter des personnages complexes ou troubles comme Rigoletto, Azucena, Philippe II ou Otello.¹⁵³

Black riconosce, tuttavia, che Cammarano lavora al libretto con grande impegno: «The libretto as a whole gives the impression that Cammarano lavished a great deal of care on it – whether this was from working with a composer who really was interested in what his librettist was doing, or the inherent dramatic possibilities that Schiller had presented to him, or the fact that it was this opera which had saved him from prison, is now impossible to say; but the correspondence suggests the first of these».¹⁵⁴ Analogamente, Antonino Titone, al termine della sua minuziosa analisi dell'opera, afferma: «Non si loderà mai abbastanza la grandezza dei librettisti verdiani, in particolare Piave e Cammarano, che seppero servire la poesia servendo del pari la musica e l'azione scenica».¹⁵⁵

Per entrare nel merito del «libretto chiaro e dal ritmo pacato»¹⁵⁶ ripetutamente elogiato dai critici, si considera la prima scena. La didascalia è molto precisa: «Ameno villaggio: da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro rustico tempio; in lontananza, ed a traverso degli alberi, le cime del castello di Walter. Un'alba limpidissima di primavera è sull'orizzonte: gli abitanti del villaggio si adunano per festeggiare il dì natalizio di Luisa. - Laura è fra dessi» (I, 1). Due considerazioni innanzitutto: sia il dramma che l'opera seguono l'aristotelica unità di tempo e l'intera vicenda si svolge dall'alba alla notte dello stesso giorno; tuttavia, l'inizio è molto diverso: qui è delineato un quadretto bucolico di serena vita agreste, nel dramma c'è un diverbio tra i coniugi Miller, che discutono sull'opportunità di acconsentire le ripetute visite del figlio del presidente Walter a Luisa. La signora Miller ne è lieta perché auspica l'ascesa sociale della figlia tramite il matrimonio, che sancirebbe il passaggio dal ceto medio-borghese alla nobiltà; al contrario, il marito è disilluso e teme che l'assidua presenza dell'aristocratico rampollo nella loro umile dimora possa disonorare Luisa, che verrà abbandonata non appena l'infatuazione sarà finita. Il dialogo tra marito e moglie rivela caratteri molto diversi tra i due personaggi e ha una costante nota comica (oltre che misogina) che prosegue anche quando sopraggiunge il perfido Wurm. Cammarano elimina tutto ciò e delinea una situazione iniziale gioiosa, di armonia e di festa, tipica dei suoi libretti e che, in particolare, ricorda l'apertura della *Sposa*. È l'alba, Luisa tarda ad alzarsi e i compaesani innalzano un canto in suo onore:

CORO e LAURA

Ti desta o Luisa, regina de' cori;
I monti già lambe un riso di luce:
D'un giorno sì lieto insiem con gli albori
Qui dolce amistade a te ne conduce.
Leggiadra è quest'alba sorgente in Aprile,
Ma come il tuo viso leggiadra non è:
È pura, soave quest'aura gentile,
Pur meno è soave, men pura di te (I, 1).

¹⁵³ GILLES DE VAN, *Verdi. Un Théâtre en music*, Paris, Fayard, 1992, p. 295.

¹⁵⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, p. 124.

¹⁵⁵ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, p. 493.

¹⁵⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 460.

Poeticamente, si tratta di due quartine di doppi senari a rima alternata (ABAB CDCD, con A B C parossitoni e D ossitoni). Tutti i termini afferiscono ad aree semantiche positive; il lessico accosta parole comuni ad altre letterarie («ti desta», «lambe», «albori», «amistade», «leggiadra», «aura», «soave»); abbondano le figure retoriche: metafora («regina de' cori»), sinestesia («riso di luce»), similitudine («come il tuo viso leggiadra non è»), chiasmi («leggiadra è quest'alba [...] il tuo viso leggiadra» e «pura, soave quest'aura gentile, [...] meno è soave, men pura di te»). Il ritmo molto cadenzato ispira a Verdi un dolce e gradevole motivo musicale. Anzi, egli crea anche una suggestiva ouverture per valorizzare l'inizio dell'opera: «L'ouverture è sorprendente, un *tour de force* di scienza musicale [...], in un solo movimento e interamente basata su un solo tema che sarà in seguito collegato alla tristezza di Luisa nell'Atto III [...], resta forse il risultato musicale più notevole di Verdi in questo campo. Quella dei *Vêpres Siciliennes* può essere più grandiosa, quella della *Forza del Destino* può avere più brio, ma in nessuna delle ouverture di Verdi c'è tanto pensiero *musicale* condensato in così poche note».¹⁵⁷ Il coro comincia «con una sorta di *ranz des vaches* affidato al primo clarinetto (che incidentalmente gioca un ruolo importantissimo nell'intera opera, sicuramente perché il clarinetista Sebastiani era un virtuoso dello strumento). Si ha l'impressione che gli abitanti del villaggio entrino in punta di piedi, a uno a uno, mentre archi e legni si alternano in frasi caratterizzate da un agile staccato [...]. Il coro abbonda di ornamentazioni del clarinetto e del flauto alla maniera di Rossini; è uno dei cori più delicati mai musicati dal giovane Verdi».¹⁵⁸

Il primo elemento d'inquietudine è introdotto da Miller (in analogia con il dramma), sospettoso nei confronti del corteggiatore di Luisa, che è per tutti uno sconosciuto (al contrario di quanto avviene nel dramma). Con profondo affetto, il padre mette in guardia la figlia - recitativo «Ecco mia figlia...» (I, 2) - e Luisa, che è ingenuamente convinta della sincerità dell'amato, lo rassicura con una radiosa cavatina:

Lo vidi, e il primo palpito
 Il cor sentì d'amore:
 Mi vide appena, e il core
 Balzò del mio fedel.
 Quaggiù si riconobbero
 Nostr'alme in rincontrarsi
 Formate per amarsi
 Le aveva un nume in ciel! (I, 2).

Luisa è un'ingenua fanciulla di campagna, dal carattere allegro e fiducioso: il suo amore a prima vista e il conseguente esito fatale ricordano soprattutto la vicenda di Gilda, figlia di Rigoletto, ma altre eroine dei libretti di Cammarano vivono con analogo trasporto e con totale dedizione le loro passioni, fino al sacrificio finale. Poeticamente, queste due quartine di settenari con schema delle rime ABBC DEEC presentano A e D proparossitoni, B ed E parossitoni, C ossitoni. Nel successivo tempo di mezzo Luisa dialoga con le amiche - «Luisa, un pegno ingenuo», (I, 3) e poi giunge Rodolfo. La terza scena si conclude con un terzetto di Luisa, Rodolfo e Miller, completati dal coro e Laura:

LUISA e RODOLFO
 T'amo d'amor ch'esprimere
 Mal tenterebbe il detto!...
 Nè gel di morte spegnere
 Può sì cocente affetto:
 Ha i nostri cori un Nume

¹⁵⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, pp. 460-461.

¹⁵⁸ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 462.

Di nodo eterno avvinti,
 E sulla terra estinti
 Noi ci ameremo in ciel!
 MILLER
 (Non so qual voce infausta
 Entro il mio cor favella...
 Misero me, se vittima
 D'un traditor foss'ella!...
 Ah! non volere, o cielo
 Che a tal destin soccomba...
 Mi schiuderia la tomba
 Affanno sì crudel!)

CORO e LAURA
 Un'alma, un sol desio
 Ad ambo avviva il petto!
 Mai non si vide affetto
 Più ardente, più fedel!
 (Odesi la sacra squilla.)
 Udiste? i bronzi squillano:
 Andiam, ne invita il ciel (I, 3).

Il difficile rapporto tra padre e figlio compare nella prima tragedia di Cammarano (*Carlo Magno*) e ritorna in diversi libretti. Nei confronti delle figlie, spesso s'instaurano legami molto forti, protettivi e possessivi, che condizionano le vite delle donne: accade in *Belisario*, in *Eufemio da Messina*, nel *Vascello de Gama*. Qui il librettista affianca due modelli paterni: uno affettuoso e rispettoso dei sentimenti della figlia, l'altro tirannico e intenzionato a pilotare a proprio piacimento l'avvenire del figlio. In quest'ultimo caso la figura paterna è anche un personaggio politicamente forte e i suoi modi dispotici diventano il prototipo del potere assoluto, che nega ogni libertà, ogni diritto ai sudditi. L'esplicita riflessione su questo tema si riscontra in un altro libretto giovanile di Cammarano: *Ines de Castro*. L'esito del conflitto è, in entrambi i casi, tragico per i figli e letale per le loro amate. Verdi è altrettanto sensibile a questa problematica, che ritorna in molte sue opere (*Rigoletto*, *La traviata*, *Aida*...) e, se si confrontano i vari padri, Miller spicca per umanità e dolcezza. Nel dramma di Schiller la contrapposizione tra i due modelli paterni è già nitidamente delineata. Nel libretto, Miller è il primo personaggio ad entrare in scena, ma rivela pienamente sé stesso nella quarta scena, dove si svolge il colloquio tra lui e Wurm ed egli canta la cavatina (tuttora spesso eseguita nei concerti) ch'esprime i suoi principi morali:

MILLER
 Sacra la scelta è d'un consorte,
 Essere appieno libera deve:
 Nodo che sciorre sol può la morte
 Mal dalla forza legge riceve.
 Non son tiranno, padre son io,
 Non si comanda de' figli al cor.
 In terra un padre somiglia Iddio
 Per la bontade, non pel rigor (I, 4).

Nel suo studio sulle opere di Verdi, Abramo Basevi la commenta così: «L'aria del baritono nell'*andante* “*Sacra la scelta è d'un consorte*” ci porge un esempio del far grandioso del Verdi; e quando arrivi alle parole “*Mal dalla forza legge riceve*” incontri uno di quei passi veementi propri alla musica del nostro maestro».¹⁵⁹

¹⁵⁹ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 238.

Wurm, che da tempo desidera sposare Luisa, lo irride immediatamente: «Costarti, o vecchio debole / Caro il tuo cieco affetto / Dovrà, ben caro!» (I, 4); poi gli rivela che Rodolfo è figlio di Walter e allora Miller sfoga il suo dolore nella conclusiva cabaletta:

MILLER

Ah! fu giusto il mio sospetto!...
Ira e duol m'invade il petto!...
D'ogni bene il ben più santo,
Senza macchia io vo' l'onor. –
D'una figlia il don soltanto
Ciel mi festi, e pago io sono...
Ma la figlia, ma il tuo dono
Serba intatto al genitor.
D'ogni bene il ben più santo
Senza macchia io vo' l'onor (I, 4).

Sebbene in questa scena Wurm si presenti per la prima volta, Miller ha il ruolo da protagonista ed esprime i principi che reggono la sua stessa esistenza. Nella scena successiva cambia l'ambientazione (Sala nel castello di Walter) e compare il dispotico Walter, che dialoga con Wurm - recitativo «Che mai narrasti!...» (I, 5) - e poi canta la sua aria d'apertura:

WALTER

Il mio sangue, la vita darei
Per vederlo felice, possente!...
E a' miei voti, ed agli ordini miei
Si opporrebbe quel cor sconoscente? –
Di dolcezze l'affetto paterno
A quest'alma sorgente non è...
Pena atroce, supplizio d'inferno
Fato avverso l'ha reso per me! (I, 5).

Nel dramma il comportamento di Walter è analogo, ma è reso con un tono comico: egli ordina di dare a tutta la città l'annuncio delle imminenti nozze del figlio, ancor prima di comunicarlo al diretto interessato che, appena ne è messo al corrente, s'opponendo deciso. Qui, invece, il confronto tra padre e figlio si svolge con toni seri e si conclude con la perentoria esclamazione di Walter: «Obbedisci!... Son legge i miei voleri!» (I, 6). Nella scena successiva appare Federica. Essendo una duchessa nobile e ricca, non si presenta sola, ma «con seguito di Damigelle: Paggi, Familiari, Arcieri» (I, 7). Un coro festoso la preannuncia, tessendone le lodi:

CORO

Quale un sorriso d'amica sorte
Gentil venite fra queste porte.
È senza orgoglio in voi bellezza,
È senza fasto in voi grandezza.
Ma pur modesta siccome bella
Nacque la rosa ad olezzar,
La pudibonda romita stella
È destinata a sfolgorar (I, 6).

Dalla corrispondenza s'evince che Verdi non ha grande interesse a tale coro che, in effetti, appare convenzionale e celebrativo, molto distante dalle due caustiche scene (II, 1 e II, 2) che nel dramma anticipano l'incontro tra Lady Milford e Ferdinand. Il 1° giugno 1849 egli scrive: «I Cori, che sono d'altronde necessari [...], non aggiungeranno mai [...] grande importanza ed interesse ad un soggetto

come questo. Il vero interesse dipende dal disegnare [*sic*] estesamente e grandiosamente i caratteri principali [...]. Se dico male: fate voi bene. Pensate solo che io desidero d'avere se non un dramma grandioso almeno interessante».¹⁶⁰ Esplicito nel manifestare le sue perplessità, il compositore si rimette infine alla competenza del librettista che, effettivamente, conosce bene l'ambiente napoletano e sa che gli aspri toni di critica sociale adottati da Schiller qui sono improponibili.

Il dialogo tra Federica e Rodolfo inizia con il recitativo «Duchessa tu m'appelli!» (I, 6) e sin dalle prime parole lei confessa il suo antico amore per lui che, invece, vorrebbe confessarle le sue pene e s'inginocchia ai suoi piedi, poi le rivela che il matrimonio gli è imposto dal padre, sebbene egli ami un'altra donna. Budden scrive: «Il primo movimento del loro duetto («Dall'aule raggianti di vano splendore») è un pezzo bellissimo [...] Siamo di fronte a un capolavoro di scrittura drammatica: agli insorgenti sospetti di Federica, la melodia vaga per tonalità più cupe, su un accompagnamento che si fa sempre più agitato, quindi riemerge chiaramente più schubertiana che mai con l'appello di Rodolfo alla pietà, per sciogliersi infine in perentoria declamazione quando Federica conosce la verità».¹⁶¹ La scena è intensa emotivamente e impostata soprattutto sulla psicologia dei due personaggi. Nel dramma, invece, prevalgono gli elementi di critica sociale, che sono davvero graffianti. Lady Milford non è soltanto l'amante del Principe, ma - in un'ottica verdiana - è un'antecedente di Violetta, ovvero è la persona con maggiore dignità ed umanità, entro un contesto di nobili decaduti a miserabili bassezze politiche e morali. Durante il colloquio con Ferdinand (II, 3) ella racconta la storia della sua vita e sconvolge l'interlocutore, inducendolo a scusarsi con lei per gli ingiusti pregiudizi con cui l'ha sempre considerata. Il lessico provocatorio usato da Schiller e il suo ardore retorico rendono tale scena talmente potente che si comprende l'insistenza di Cammarano nel rifiutarsi di ricreare la seconda figura femminile simile a quella originale: la censura napoletana non avrebbe mai autorizzato tale personaggio. Musicalmente, dopo un breve tempo di mezzo - «Che intendo! - Sì vaga, sì eccelsa consorte!» (I, 6) - il duetto si conclude con la stretta «Deh! la parola amara», nella quale le due voci esprimono stati d'animo contrapposti e Federica, «entrata in scena con un'esplosione, ne esce con un piagnisteo»,¹⁶² ovvero esacerbata dalla sconfitta:

DUCHESSA

Duchessa tu m'appelli!

Federica son io... non ho cessato

Per te d'esserla mai!

Se cangiò la fortuna, io non cangiai.

Dall'aule raggianti di vano splendore

Al tetto natio volava il desir...

Là dove sorgea dal vergin mio core

La prima speranza, il primo sospir!

RODOLFO

Degli anni primieri le gioje innocenti

Con me dividesti, divisi con te...

Le pene segrete degli anni più ardenti

Or deggio svelarti, prostrato al tuo piè [...].

Deh! la parola amara

Perdona al labbro mio...

Poss'io condurti all'ara,

Mentir con te poss'io?

Prima d'offrirti un core

Che avvampa ad altro amore,

¹⁶⁰ Lettera n. 65 di Verdi a Salvatore Cammarano del 1° giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 158.

¹⁶¹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 468.

¹⁶² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 469.

La destra mia trafiggerlo
A' piedi tuoi saprà!
DUCHESSA
Arma se vuoi la mano,
In sen mi scaglia il brando...
M'udrai, crudele, insano,
Te perdonar spirando...
Ma da geloso core
Non aspettar favore:
Amor sprezzato è furia
Che perdonar non sa! (I, 7).

Nell'ottava scena cambia l'ambientazione - «Interno della casa di Miller» (I, 8) - e si sente il coro fuori scena dei nobili intenti alla battuta di caccia: «Sciogliete i levrieri... – spronate i destrieri... – / Allegra, gioconda la caccia sarà... – / Si cingan le selve... – snidiamo le belve... – / La preda è sicura, fuggir non potrà...» (I, 8). Nel frattempo, Luisa attende il suo amato che ritarda e suo padre si tormenta sul da farsi. Infine, è lo stesso Conte di Walter a presentarsi a casa dei Miller: dalla nona scena ha inizio il finale primo. Il coro dei cacciatori assume un valore metaforico, dal momento che il Conte va a scovare la sua preda fin nella sua dimora e la spaventa, l'offende - «venduta seduttrice» (I, 11) - e la minaccia - «ambo in ceppi!» (I, 12) -. Rodolfo rassicura i Miller che le sue intenzioni sono serie e che non rinuncerà all'amore sincero di Luisa che, affranta, s'inginocchia ai piedi del potente conte, chiedendo grazia. Tale gesto ridesta in suo padre il senso dell'onore: l'innocenza non deve prostrarsi ad un potente ingiusto e feroce, ma solo a Dio. Miller dà inizio ad un imponente concertato:

MILLER

Prostrata!... No. (Rialzandola.)

Fra i mortali ancora oppressa
Non è tanto l'innocenza
Che si vegga genuflessa
D'un superbo alla presenza.
Solo al ciel ti prostra innante
De' malvagi punitor,
Non a tal, che ha d'uom sembiante,
E di belva in petto il cor.

RODOLFO

Foco d'ira è questo pianto...
Cedi... cedi a un casto amore...
Non voler quel nodo infranto,
O paventa il mio furore!...
Negro vel mi sta sul ciglio!
Ho l'inferno in mezzo al cor!...
Un istante ancor son figlio!
Un istante ho padre ancor!

WALTER

Tu piegarti, tu, non io,
Devi o figlio cieco, ingrato:
Il mio cenno il voler mio
È immutabil come il fato! –
Fra il suo core, e il cor paterno
Frapponeste un turpe amor... (A Miller e Luisa.)
Non può il ciel, non può l'inferno
Involarvi al mio furor!

LUISA

(Alzando al cielo gli occhi lagrimosi.)

Ad immagin tua creata,
 O Signore, anch'io non fui?
 E perchè son calpestata
 Or qual fango da costui?
 Deh! mi salva... deh! m'aita...
 Deh! non m'abbia l'oppressor...
 Il tuo dono, la mia vita
 Pria ripigliati Signor!
 LAURA e CONTADINE
 (Il suo pianto al pianto sforza!...
 Il suo duolo spezza il cor!...)
 ARCIERI
 Obbedirlo a tutti è forza:
 Egli è padre, egli è signor (I, 12).

«A la fin de ce très grandiose *concertato* dont les basses orchestrales se font menaçantes, l'unisson des voix de Rodolfo et Luisa, isolées au sein de l'ensemble, revêtent une valeur très symbolique. La conclusion s'enchaîne, rapide, brève, effective».¹⁶³ La stretta del finale primo è musicalmente veloce e drammaturgicamente molto simile al testo originario: Rodolfo/Ferdinand tenta per tre volte di convincere il padre a non incarcerare Luisa, ma sempre inutilmente; infine, vedendo crescere l'arroganza del conte, minaccia di rivelare a tutti il modo in cui egli è salito al potere. Walter, allora, «sembra colpito da folgore» (I, 12) e dà ordine agli arcieri di lasciare libera Luisa. Il secondo atto inizia con Laura e i contadini che si recano da Luisa per raccontarle una triste vicenda cui hanno assistito:

LAURA e CONTADINI (Accorrendo agitati.)
 Ah! Luisa, Luisa ove sei?...
 LUISA (Uscendo.)
 Chi m'appella?...
 (Notando lo smarrimento che si mostra negli atti, e nel volto di ognuno.)
 Voi certo recate
 Tristo annunzio!
 LAURA
 Pur troppo...
 CORO
 E tu dei,
 Ascoltarlo...
 LUISA
 Parlate... parlate...
 LAURA e CORO
 Al villaggio dai campi tornando
 Della roccia pel ripido calle,
 Un fragor, che veniasi accostando,
 A noi giunse dall'ima convalle:
 Eran passi e minacce di armati,
 Cui d'ambascia una voce frammista;
 Al ciglion della rupe affacciati
 Ne colpi deplorabile vista!...
 Crudi sgherri traenti un vegliardo
 Fra catene!...
 LUISA
 Ah! mio padre!...

¹⁶³ JEAN CABOURG (Sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 355.

LAURA e CORO

Fa cor...

Havvi un Giusto, un Possente che il guardo
Tien rivolto sui miseri ognor! (II, 1).

Titone commenta: «Ottimi decasillabi a rima alternata per uno dei più deliziosi racconti di cori verdiani». ¹⁶⁴ Alle ultime battute del coro, giunge Wurm e la sua malvagità «è ben delineata dall'effetto che la sua presenza provoca negli altri»: ¹⁶⁵ tutti s'allontanano e Luisa rimane sola con lui che l'informa dell'arresto del padre conseguente agli insulti rivolti al conte - recitativo «Il padre tuo... - Finisci» (II, 2) - e le offre la possibilità di salvarlo. Luisa accetta e scrive la lettera che lui le detta. Prima di firmarla, però, rivolge a Dio una patetica preghiera - aria «Tu puniscimi, o Signore» (II, 2) -; Wurm reagisce freddamente al suo turbamento - tempo di mezzo «Qui nulla s'attenta imporre al tuo core» (II, 2) - e infine lei pone la sua firma. Afferrando la lettera, «un sorriso diabolico spunta sul labbro di Wurm» e Luisa prorompe nella cabaletta conclusiva (che «appartiene al genere del rondò-finale», ¹⁶⁶ con pertichini di Wurm nel ritornello e nella coda):

LUISA

A brani, a brani, o perfido
Il cor tu m'hai squarciato!...
Almen t'affretta a rendermi
Il padre sventurato...
Di morte il fero brivido
Tutta m'invade omai...
Mi chiuda almeno i rai
La man del genitor!

WURM

Coraggio: il tempo è farmaco
D'ogni cordoglio umano.
Di stringer la tua mano
Speranza io nudro ancor (II, 2).

Le tre scene successive sono ambientate nel castello di Walter. Nella terza il conte è solo, pensa al figlio che soffre e ribadisce l'intenzione di imporgli il suo piano matrimoniale. Dapprima l'orchestra enuncia il tema dell'aria iniziale «il mio sangue», poi introduce un nuovo tema, che anticipa l'arrivo di Wurm. Dopo il recitativo «Ebben?... - Tutte apprestai» (II, 4), ha inizio il duetto:

WALTER

L'alto retaggio non ho bramato
Di mio cugino, che sol per esso!...
Ad ottenerlo, contaminato
Mi son pur troppo di nero eccesso.

WURM

In punto feci del mio Signore
Nel palesarvi la mente ascosa!
A me, cui sempre fidava il core,
Scovri la scelta ei d'una sposa!...

WALTER

Timori nacquero in me ben tristi...

WURM

Aver quel nodo figli potea!...

¹⁶⁴ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, p. 479.

¹⁶⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 472.

¹⁶⁶ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 474.

WALTER
 Ad acquetarmi tu suggeristi
 Orribil mezzo!...

WURM
 Varcar dovea
 L'irta foresta notturno il Conte!
 Noi l'appostammo, e ...

WALTER
 Non seguir...
 Sento drizzarsi le chiome in fronte...
 Tutto il mio sangue rabbrivir!...

WURM
 È ver, che giova parlar d'evento
 Cui notte eterna tra' suoi misteri
 Ha già sepolto?

WALTER
 Sepolto?

WURM
 Spento
 Il Sire antico da' masnadieri,
 Qual noi spargemmo, tutti han creduto...

WALTER
 Non tutti! (Sorpresa e turbamento di Wurm.)
 Al rombo mio figlio accorse
 Dell'armi nostre ... Non era muto
 Ancor quel labbro!...

WURM
 Che intendo!... Ah! forse?...

WALTER
 In quel supremo, terribil punto
 Walter nomava!...

WURM
 Chi?

WALTER
 Gli assassini!

WURM
 Oh me perduto!

WALTER
 Sol tu? Congiunto
 Non t'ha il misfatto a' miei destini?...
 O meco incolume sarai, lo giuro,
 O sul patibolo verrò con te.

WURM
 (Più questo capo non è sicuro!
 Potria del ceppo cadere a piè!) (II, 4).

Per il recitativo d'apertura Cammarano predispone tre quartine di endecasillabi e settenari parossitoni, a versi liberi, ma con una rima baciata tra il secondo e il terzo verso della prima strofa e un'altra rima baciata tra gli ultimi due versi della terza strofa; per il duetto compone otto quartine di quinari doppi a rima alternata. Tutta la scena è inventata da lui, non ha un preciso corrispettivo in Schiller. Budden commenta: «Nell'impressionante duetto [...] i due uomini si alternano nel racconto seguendo un'ininterrotta linea melodica. Il fatto che entrambi siano dei bassi aumenta la sensazione di trovarsi in presenza di due persone schiave di un tremendo ricordo. Non parlano l'uno all'altro, ma a sè

stessi». ¹⁶⁷ Titone sottolinea i meriti reciproci del librettista e del compositore: «Quella scena è una geniale invenzione di Cammarano. Geniale anche perché dà occasione a Verdi di scrivere una pagina possente». ¹⁶⁸

Nella quinta scena Walter riceve la Duchessa e la rassicura che «di Luisa il core / mai Rodolfo non ebbe» (II, 5). Poi, come ulteriore conferma, «apre una porta segreta, d'onde esce Luisa, accompagnata da Wurm» (II, 6). All'iniziale recitativo - «Vien la duchessa!...» (II, 5) segue il quartetto «Presentarti alla duchessa» (II, 6). Federica ha modi cortesi e rimane positivamente impressionata da Luisa che, seppure angosciata, fornisce tutte le risposte false che Wurm le aveva richiesto.

La settima scena si svolge nel giardino pensile del castello. Rodolfo, sconvolto, si precipita da un contadino per chiedergli come ha ricevuto la lettera firmata da Luisa - recitativo «Il foglio dunque?» (II, 7) -, poi gli getta una borsa di denari e chiama Wurm. Infine s'abbandona al dolore e intona l'aria più famosa di tutta l'opera:

RODOLFO

Quando le sere, al placido
Chiaror d'un ciel stellato,
Meco figgèa nell'etere
Lo sguardo innamorato,
E questa mano stringermi
Dalla sua man sentia...

Ah!... mi tradia!...

Allor, ch'io muto, estatico
Da' labri suoi pendea,
Ed ella in suono angelico
– Amo te sol – dicea,
Tal che sembrò l'empireo
Aprirsi all'alma mia!...

Ah!... mi tradia! (II, 7).

«In momenti simili la musica è superiore alla prosa. Nulla in Schiller può uguagliare la bellezza dell'andante di Rodolfo che ricorda i giorni più felici trascorsi in compagnia di Luisa [...]. Pochi dei primi andanti verdiani hanno una trama orchestrale altrettanto delicata: Parigi e Chopin non erano stati dimenticati». ¹⁶⁹ Al termine, compare Wurm - tempo di mezzo «Di me chiedeste?» (II, 8) -; Rodolfo gli mostra la lettera e due pistole, perché intende sfidarlo a duello. Wurm spara in aria e fugge via; insieme ai cortigiani giunge Walter, che ascolta il resoconto del figlio e gli suggerisce di vendicarsi sposando Federica. Rodolfo è annichilito e non s'opponne più: esprime la sua disperazione nella cabaletta che conclude l'atto:

RODOLFO

L'ara, o l'avello apprestami...
Al fato io m'abbandono...
Non temo... non desidero...
Un disperato io sono!...
Or la mia brama volgere
Nemmeno al ciel potrei,
Che inferno senza lei
Sarebbe il ciel per me!

WALTER

Quell'empio cor dimentica,
Quell'alma ingannatrice...

¹⁶⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 474.

¹⁶⁸ ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, p. 467.

¹⁶⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 475.

Che un dì sarai felice
Promette il padre a te.
CORO
Del genitor propizio
Al senno v'affidate...
Nell'avvenir sperate;
Eterno il duol non è (II, 9).

Il terzo atto è toccante, ancor più del corrispondente quinto atto del dramma. «È indubbiamente il migliore dei tre, nonché il più alto risultato raggiunto da Verdi nel combinare insieme una struttura di ampio respiro con la profondità e l'interiorità del sentire».¹⁷⁰ Verdi scrive a Cammarano non appena ne legge il programma: «Il terzo Atto è bellissimo. Sviluppate bene il Duetto tra padre e figlia; fatene un Duetto da cavare le lacrime. Il Duetto che vien dopo è pur bellissimo e tremendo, e credo anche sia necessario finire con un Terzetto col padre».¹⁷¹ Massimo Mila scrive che in esso «l'opera tocca la grandezza assoluta e l'ammirazione può sciogliersi da ogni riserva. Risuona qui nell'introduzione la melodia affannosa su cui è costruita, con singolare ostinazione monotematica, la [...] sinfonia dell'opera, una di quelle cui non si nega dignità di vigore sinfonico».¹⁷²

L'atto inizia con un preludio, seguito da un coro di contadine - «Come in un giorno solo» (III, 1) -. Laura e le amiche cercano di rincuorare Luisa, che sta scrivendo una lettera: le offrono cibo e bevande, ma lei è già presaga della fine: «(A questo labbro / Più non s'appresserà terreno cibo! / Già col pensier delibo / Le celesti dolcezze!...)» (III, 2). Sia Julian Budden che Roland Mancini (autore del commento a *Luisa Miller* nella monografia verdiana) collegano questa risposta al rifiuto del «cibo mortale» da parte della statua del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart.¹⁷³ Scorgendo la chiesa illuminata, Luisa chiede quale ne sia il motivo e le amiche non osano rivelarle la verità: le imminenti nozze di Rodolfo. Il padre sopraggiunge e i due s'abbracciano. Dapprima conversano, raccontandosi stralci di quanto hanno appena vissuto - recitativo «Pallida... mesta sei!...» (III, 2) - poi decidono di abbandonare insieme la casa e il paese. Tutta la scena è tratta dal dramma di Schiller, ma è resa con maggiore finezza ed intensità emotiva. La cavatina di Luisa «La tomba è un letto sparso di fiori» (III, 2) riassume con delicatezza un discorso piuttosto ampio che Luise tiene al padre per rivelargli il suo desiderio di lasciare l'ingiusta società. Il tempo di mezzo «Il foglio lacero... annullo...» (III, 2) condensa un dialogo assai più aspro e impietoso, durante il quale Miller arriva a porgere alla figlia il coltello per uccidere sé stessa e lui (V, 1). Cammarano rende più pacato e più comprensivo il padre di Luisa e nella conclusione del duetto - «Andrem, raminghi e poveri» (III, 2) - i toni lirici e patetici prevalgono:

LUISA
La tomba è un letto sparso di fiori,
In cui del giusto la spoglia dorme:
Sol pei colpevoli, tremanti cori
Veste la morte orride forme;
Ma per due candide alme fedeli
La sua presenza non ha terror...
È dessa un angelo che schiude i cieli,
Ove in eterno sorride ancor!

¹⁷⁰ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 477.

¹⁷¹ Lettera n. 62 di Verdi a Salvatore Cammarano del 17 maggio 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 147.

¹⁷² MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 393.

¹⁷³ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 478 e JEAN CABOURG (Sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, p. 358.

MILLER

Figlia?... – Compreso d'orrore io sono! –

Figlia... e potresti... contro... te stessa?...

Del reo proposto chiedi perdono...

(Accennando il cielo.)

LUISA

È colpa amore?

MILLER

Cessa... Deh! cessa

(Si allontana raccapricciato, e cade sopra un seggio: quindi prorompe in lagrime, sorge, e stretta la figlia per mano le dice con parole rotte dal singhiozzo.)

Di rughe il volto... mira... ho solcato...

Il crin m'imbianca l'età più greve...

L'amor che un padre ha seminato

Ne' suoi tardi anni raccoglier deve...

Ed apprestarmi crudel tu puoi

Messe di pianto e di dolor?... –

Ah! nella tomba che schiuder vuoi

Fia primo a scendere il genitor! [...]

A DUE

Andrem, ramminghi e poveri

Ove il destin ci porta...

Un pan chiedendo agli uomini

Andrem di porta in porta...

Forse talor le ciglia

Noi bagnerem di pianto,

Ma sempre al padre accanto

La figlia sua starà!...

Quel padre, e quella figlia

Il Ciel benedirà! (III, 2).

La proposta di andarsene lontano, accettando anche di vivere di elemosina pur di rimanere insieme, è già in *Kabale und Liebe*, ma poeticamente rimanda all'analogha scelta di Belisario e Irene, nel primo libretto scritto da Cammarano: «Dunque andiam: de' giorni miei» (II, 4). Al termine della seconda scena Miller si ritira nelle sue stanze, Luisa s'inginocchia a pregare e, alle sue spalle, giunge Rodolfo. Le tre scene successive costituiscono il finale, con il duetto tra Luisa e Rodolfo «Piangi, piangi... il tuo dolore» e la relativa stretta «Maledetto il dì ch'io nacqui... » (III, 3), quindi il terzetto tra Miller, Luisa e Rodolfo «Quai grida intesi?... - Padre... ricevi... l'estremo addio...» (III, 4 e 5). Anche in questa parte Cammarano trae spunto da Schiller, ma introduce alcune modifiche. Ferdinand è più insolente ed offensivo, interroga a lungo Luise e infine avvelena la bevanda dopo che lei gli ha confermato di aver scritto la lettera al maresciallo; nel libretto Rodolfo ha deciso le azioni da compiere ancora prima di arrivare in casa dei Miller, appena entrato osserva silenzioso Luisa mentre prega e nel frattempo versa furtivamente il veleno nella tazza. Dopo un rapido scambio verbale, compie un gesto significativo: «si strappa la ciarpa e la spada, e le getta lungi da sé» (III, 3) e poi, liberatosi da ogni ruolo pubblico - «Addio / Spada su cui difender l'innocente, / E l'oppresso giurai!...» (III, 3) -, affronta Luisa con un iniziale spirito di rivalsa, che cede rapidamente al pianto e alla sincera confessione:

LUISA

Piangi, piangi... il tuo dolore

Più dell'ira è giusto, ah! quanto!...

Oh! discenda sul tuo core

Come balsamo quel pianto...

Se concesso al prego mio
È d'alzarsi fino al Cielo,
Otturrò che men funesto
De' tuoi mali sia l'orror.

RODOLFO

Allo strazio ch'io sopporto
Dio mi lascia in abbandono...
No, di calma, di conforto
Queste lagrime non sono...
Son le stille, il gel che piomba
Dalla volta d'una tomba!...
Gocce son di vivo sangue
Che morendo sparge il cor! (III, 3).

Quando Luisa capisce d'essere prossima alla morte, svela la verità e lui, scoprendo ch'ella è innocente, s'infuria, ma contro l'avverso destino:

RODOLFO

(Cacciandosi le mani fra' capelli, e col grido terribile della disperazione.)
Maledetto il dì ch'io nacqui...
Il mio sangue... il padre mio...
Fui creato = avverso Fato
Nel tremendo tuo furor!...

LUISA

Per l'istante in cui ti piacqui...
Per la morte che s'appressa
D'oltraggiar l'Eterno, ah! cessa...
Mi risparmi un tanto orror... (III, 3)

Al riguardo, Abramo Basevi scrive: «Molto bello è il duetto [...] tra soprano e baritono. L'andantino 3/8 *“La tomba è un letto”*, cantato dal soprano, è molto delicato [...]. L'allegro *“Maladetto il dì che nacqui”* è evidentemente ispirato dalla frase della *Lucia* del Donizzetti [sic] *“Maladetto sia l'istante”* [...]. Il terzetto finale è un bel pezzo, ove il Verdi, da par suo, seppe associare la melodia e l'espressione. Molto espressiva è la parte di Luisa, che signoreggia.¹⁷⁴ Budden afferma, elegantemente, che «il fiorito passo schilleriano [...] non meno dei versi di Cammarano deve aver ispirato a Verdi tali altezze di poesia musicale [...] [nelle quali] il dolore è risolto in bellezza lirica».¹⁷⁵ Nella quarta scena giunge Miller, appena in tempo per abbracciare la figlia l'ultima volta:

LUISA

Padre... ricevi l'estremo... addio...
Mi benedici... o padre mio... –
La man Rodolfo... sento mancarmi...
Più non ti scerno... mi cinge un vel.
Ah! vieni meco... ah! non lasciarmi...
Insieme accogliere... ne deve... il ciel...

RODOLFO

Ah! tu perdona il mio delitto,
E il tuo perdono lassù fia scritto...
Ambo congiunge un sol destino...
Me pure investe di morte il gel...
Sì, teco io vengo, spirto divino...
Insieme accogliere ne deve il ciel.

¹⁷⁴ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 244.

¹⁷⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 481.

MILLER

O figlia, o vita del cor paterno
Ci separiamo dunque in eterno?...
Di mia vecchiezza promesso incauto
Sogno tu fosti, sogno crudel!...
Ah! mio non era un ben cotanto...
Dal ciel discese, ritorna in ciel!... (III, 4)

Nell'ultima, brevissima scena, compaiono Wurm e Walter: Rodolfo afferra la spada e trafigge il «verme», «empio» ideatore dell'intrigo, poi rivolge al padre le sue ultime parole: «La pena tua mira» (III, s.u.). Infine, «cade morto accanto a Luisa» (III, s.u.). Nel dramma il Conte implora ripetutamente il perdono del figlio, che, come ultimo gesto, gli porge la mano.

Complessivamente, *Luisa Miller* è un'opera molto significativa. Basevi afferma: «Nella *seconda maniera*, il *grandioso* diminuisce o cessa al tutto, ed ogni personaggio non rappresenta altri che sé solo. La passione, imperciocchè individuata, non abbisogna di tanta esagerazione; laonde il canto, come che passionato, procede più tranquillo. Le cantilene sono meno larghe, e più leggere; i ritmi più mobili [...], gli effetti di sonorità vennero assai meno adoperati [...]. La *Luisa Miller* è la prima Opera degna di figurare in capo alla nuova maniera del Verdi».¹⁷⁶ Gilles de Van ritiene che con essa Verdi inizi l'esplorazione dell'interiorità dei singoli individui:

Deux perspectives s'ouvrent alors sur le déroulement de l'intrigue : une perspective extérieure qui pose clairement les faits et les motivations essentielles des personnages, une perspective plus intime qui tente, fût-ce brièvement, de suggérer leur bouillonnement intérieur, leurs franges de mystère. Le développement du discours orchestral sert à suggérer ces zones d'ombre car c'est souvent à l'orchestre qu'échoit le rôle de prolonger la parole par une sorte de vibration passionnelle.

Cet dichotomie est frappante dans l'évolution du récitatif : au départ il sert simplement à faire sèchement et énergiquement le point de la situation, en extériorisant complètement intentions et mobiles. Le prétexte d'une révision est souvent l'occasion d'un changement de perspective qui ouvre soudain le personnage sur la scène intérieure [...].

Il me semble que le troisième acte de *Luisa Miller* est le premier exemple d'une utilisation à grande échelle de ce tempo lent, particulièrement dans l'étonnante scène qui précède le duo-trio final. Verdi donne une grande intensité à ce moment par la recherche de rapports tonaux inhabituels, par la simplicité de la ligne vocale, par la raréfaction du commentaire orchestral, par ses plages de silence, par ses contrastes entre des moments d'extrême lenteur et de brusques accélérations.¹⁷⁷

A sua volta, Massimo Mila afferma:

Verdi risale alla scoperta d'un declamato arioso che non sia più né aria né recitativo, là stanno i valori sicuri di *Luisa Miller* [...]. [Come se Verdi] scoprisse l'attitudine della musica non solo a scolpire i caratteri, ma anche a suggerire il luogo dove essi vivono e agiscono, a dipingere il paesaggio che li accoglie e nel quale i loro gesti si debbono inscrivere per acquistare credibilità [...]. Il recitativo è sempre pronto a mutarsi in cantabile. Non di rado l'orchestra svolge un compiuto pensiero musicale, adatto alla situazione, mentre le voci recitano parole indispensabili allo svolgimento dell'azione, ma impossibili ad essere compiutamente musicate [...]. Nel declamato del satanico Wurm s'intravede già qualcosa che un giorno saranno gli accenti strascicati e bavosi di Jago [...]. Nel duetto di Luisa col padre, e ancor più in quello con Rodolfo, si palesa la trasformazione della forma chiusa in "scena" agitata e mutevole [...]. Nei *Due Foscari* e nella *Giovanna d'Arco* [s'intravedono] le «crisalidi da cui sortirà Rigoletto, altro padre destinato a diventare involontario strumento di morte alla figlia per eccesso d'amore e per scarsa chiarezza [...]. In queste ultime pagine si staccano veramente tutti gli ormeggi dalle vecchie convenzioni melodrammatiche, o piuttosto queste stesse convenzioni divampano in un rogo acceso dalla commossa fantasia: nell'incalzare del ritmo affannoso, nelle sciabolate corrusche degli archi, nel perenne trasformarsi del canto in grido, in invocazione o imprecazione, fiammeggia fino allo spasimo

¹⁷⁶ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 234.

¹⁷⁷ GILLES DE VAN, *Verdi. Un Théâtre en music*, pp. 295-297.

l'espressionismo verdiano, che sembra quasi voler scavalcare i mezzi tradizionali dell'arte musicale [...] per giungere a un nocciolo riposto di verità suprema e d'immediato realismo drammatico¹⁷⁸.

Se, concordemente, i critici ritengono che *Luisa Miller* costituisca una tappa importante nella carriera di Verdi, rimane doveroso chiedersi cosa essa rappresenti nella produzione di Cammarano e come si sviluppi il rapporto di collaborazione tra il librettista e il compositore. Innanzitutto, dal 1849 ad oggi l'opera non è mai uscita dal repertorio, a conferma del suo intrinseco valore. Se si legge il libretto, prescindendo dalla (splendida) musica di Verdi, se ne colgono tanti pregi: la logica consequenzialità, la chiarezza strutturale, l'essenzialità, gli equilibrati elementi di critica sociale, la liricità e la raffinatezza linguistica. È «un libretto chiaro e dal ritmo pacato».¹⁷⁹ Se lo si confronta con il dramma di Schiller, si rimane colpiti dalla profonda distanza; il che non significa superiorità dell'uno o dell'altro, ma differenza di stile e di sensibilità tra i due autori. Nel testo tedesco - tipico esempio della ribelle letteratura dello *Sturm und Drang* -, il tragico e il comico si compenetrano, il lessico è talora aulico, talaltra rozzo o addirittura volgare: «Seine Durchleucht haben heute einen *Merde d'Oye-Biber an*»¹⁸⁰ (I, 6); «Du, Bursche? Was du? - Der Notnagel zu sein, wo die Menschen sich rar machen? [...] Ein Register zu führen über die Stuhlgänge deines Herrn, und der Mietgaul seines Witzes zu sein?» (IV, 3); la critica dell'assolutismo è esplicita: «Die Wollust der Großen dieser Welt ist die nimmer satte Hyäne, die sich mit Heißhunger Opfer sucht» (II, 3) e infine:

KAMMERDIENER. Seine Durchleucht der Herzog empfehlen sich Mylady zu Gnaden und schicken Ihnen diese Brillanten zur Hochzeit. Sie kommen soeben erst aus Venedig.

LADY (hat das Kästchen geöffnet und fährt erschrocken zurück).

Mensch! was bezahlt dein Herzog für diese Steine?

KAMMERDIENER (mit finstern Gesicht). Sie kosten ihn keinen Heller!

LADY. Was? Bist du rasend? Nichts? – und (indem sie einen Schritt von ihm weg tritt) du wirfst mir ja einen Blick zu, als wenn du mich durchbohren wolltest – Nichts kosten ihn diese unermeßlich kostbaren Steine?

KAMMERDIENER. Gestern sind siebentausend Landskinder nach Amerika fort – Die zahlen alles.

LADY (setzt den Schmuck plötzlich nieder und geht rasch durch den Saal, nach einer Pause zum Kammerdiener). Mann! Was ist dir? Ich glaube, du weinst?

KAMMERDIENER (wischt sich die Augen, mit schrecklicher Stimm, alle Glieder zitternd). Edelsteine, wie diese da – Ich hab auch ein paar Söhne drunter.

LADY (wendet sich bebend weg, seine Hand fassend). Doch keinen Gezwungenen?

KAMMERDIENER (lacht fürchterlich). O Gott! – Nein – lauter Freiwillige! Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe! – Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster sprützen, und die ganze Armee schrie: Juchhe nach Amerika! –

LADY (fällt mit Entsetzen in den Sofa). Gott! Gott! - Und ich hörte nichts? Und ich merkte nichts?

KAMMERDIENER. Ja, gnädige Frau – Warum mußtet Ihr denn mit unserm Herrn gerade auf die Bärenhatz reiten, als man den Lärm zum Aufbruch schlug? – Die Herrlichkeit hättet Ihr doch nicht versäumen sollen, wie uns die gellenden Trommeln verkündigten, es ist Zeit, und heulende Waisen dort einen lebendigen Vater verfolgten, und hier eine wütende Mutter lief, ihr saugendes Kind an Bajonetten zu speißen, und wie man Bräutigam und Braut mit Säbelhieben auseinanderriß, und wir Graubärte verzweiflungsvoll dastanden und den Burschen auch zuletzt die Krücken noch nachwarfen in die neue Welt – Oh, und mitunter das polternde Wirbelschlagen, damit der Allwissende uns nicht sollte beten hören – (II, 2).

Al contrario, il libretto non presenta nessuno di questi eccessi e la viltà dei potenti è resa soprattutto mediante la sobria narrazione delle pene da loro inflitte agli umili, che stoicamente affrontano gli

¹⁷⁸ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, pp. 396-399.

¹⁷⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 460.

¹⁸⁰ Tutte le citazioni sono tratte da FRIEDRICH SCHILLER, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Berlin, Verlag der Nation, 1969.

intrighi e i soprusi. In *Luisa Miller* Cammarano rivela, ancora una volta, il suo stile e la sua personalità artistica. Tipicamente romantica è la forza della passione, l'avversità del fato, l'eroismo tragico dei giovani protagonisti, lo scintillio delle stelle nel ricordo nostalgico dei passati momenti d'affetto. La poesia è lirica ed equilibrata, leopordianamente misurata. Le principali tematiche affrontate sono: l'affetto tra padre e figlia, le conseguenze nefaste dei matrimoni imposti per motivi d'interesse, il conforto della fede nelle situazioni di estrema disperazione, le ingiustizie di chi detiene il potere. Al di là di tutto ciò, un'altra caratteristica contraddistingue la personalità del librettista: la capacità di confrontarsi minuziosamente con il musicista. Donizetti l'aveva molto apprezzato negli anni trascorsi a Napoli e l'aveva rimpianto in seguito, quando viaggiava tra Parigi e Vienna. I successivi musicisti collaboratori non hanno lasciato epistolari o testimonianze significative al riguardo. Verdi, invece, ha mantenuto con Cammarano un'intensa corrispondenza epistolare e, pur vivendo principalmente a Parigi (o a Busseto) nel 1849, s'è costantemente confrontato con lui in un dialogo alla pari, senza mai assumere modi impositivi, ma con grande stima e fiducia, affrontando i tanti aspetti che contribuiscono alla riuscita di un melodramma: la scelta del soggetto, le tematiche da ridurre o da potenziare rispetto al testo originale, i limiti imposti dalla censura, i ruoli vocali in rapporto alla disponibilità dei cantanti, la struttura drammaturgica dell'opera, le difficili mediazioni con gli impresari. Una lettera di Cammarano esprime magnificamente la loro fraterna amicizia:

Egregio amico,

[...] Se non temessi la taccia di utopista, sarei tentato a dire che per ottenere la possibile perfezione di un'Opera musicale dovrebbe una mente sola essere autrice dei versi e delle note [...]: due essendo gli autori, è d'uopo almeno che essi fraternizzino, e che se la Poesia esser non deve serva della Musica, non deve nemmeno esserne tiranna. Convinto di questa massima, ho sempre operato in conformità di essa, ed i maestri co' quali ho diviso il lavoro furono sempre da me stesso interpellati all'oggetto. Ho però attentamente esaminato la vostra lettera in 17 Maggio ed a quella rispondo.

In quanto al primo finale la pensammo ad un modo, e già quel pezzo vi fu mandato. – Anche nel 3° Atto le nostre idee collimano. Rimane il secondo [...]. La vostra lettera del 17 maggio partì da voi prima che vi giungesse la mia distribuzione dei pezzi: dopo quella, siete voi rimasto nella sentenza vostra, o siete venuto nella mia? È per me indispensabile la soluzione di questo dubbio, e però mi attendo prontissimo riscontro, nel quale porrete, ne son certo, a calcolo le ragioni ancora della presente.¹⁸¹

Budden commenta: «Ecco lo spirito della collaborazione tra Verdi e Cammarano, e in *Luisa Miller* essa funzionò assai bene».¹⁸² Da parte sua, Verdi risponde a quella lettera con garbata gentilezza e con schiettezza intellettuale:

Sono d'accordo con voi quasi in tutto quello che mi dite [...]. Quanto al secondo atto fate pure il Coro e l'aria d'Eloisa come avete concepito. Così pure il quartetto e l'aria coi cori [...]. Voi vedete che in ciò siamo d'accordo; solo io resto della mia opinione sulla parte di Walter. Se Walter non è una parte primaria, importante credo che tutto il dramma ne soffrirà [...]. Se trovate che il Solo di Walter non stia bene nella posizione che vi ho indicata fatelo ove volete che per me è indifferente [...]. Accertate Flauto che io lavoro a tutt'uomo e che quasi certamente alla fine di Settembre l'opera sarà terminata.¹⁸³

Successivamente: «Con un'amico [*sic*] come voi non c'è bisogno di raccomandazioni, nonostante vi dico che è cosa che mi preme immensamente».¹⁸⁴ E ancora: «Ho troppa stima del vostro carattere e

¹⁸¹ Lettera n. 68 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 168-169.

¹⁸² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, p. 459.

¹⁸³ Lettera n. 71 di Verdi a Salvatore Cammarano del 22 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 180.

¹⁸⁴ Lettera n. 77 di Verdi a Salvatore Cammarano del 13 ottobre 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 207.

troppa confidenza in voi per non approfittare de' vostri consigli». ¹⁸⁵ Infine, dopo il successo di pubblico e di critica di *Luisa Miller*, pur essendo «disgustato dell'indegno modo di procedere dell'Impresa e Direzione», ¹⁸⁶ Verdi comincia a confrontarsi con Cammarano per una nuova collaborazione che dapprima pare essere *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, poi *Re Lear* di William Shakespeare e infine è *Il trovatore* da *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez.

9.5 *Il trovatore* (1853): tra brividi funesti, un incandescente amore materno

Il trovatore è un'opera estremamente popolare, tra le più famose al mondo. Sin dal debutto, il 19 gennaio 1853 al Teatro Apollo di Roma, è un trionfo: «la scena finale fu bissata per intero». ¹⁸⁷ Nonostante i giudizi contrastanti espressi dai critici, i teatri lo richiedono e il successo si ripete rapidamente in Italia e all'estero. Un'ampia letteratura critica è disponibile e permette di approfondirne gli aspetti musicali, drammaturgici, storici... Pertanto, in questa sede non si riportano dettagliatamente le singole, celeberrime arie, ma si procede considerando dapprima l'evolversi del rapporto collaborativo tra il musicista e il librettista, per soffermarsi poi sul confronto tra il libretto dell'opera e l'originario dramma spagnolo *El trovador* di Antonio García Gutiérrez. Il principale punto di riferimento per la prima parte è l'ampio carteggio Verdi-Cammarano, per la seconda parte è *Tre drammi spagnoli per Verdi* di Felice Todde, sebbene sia certo che Cammarano non ha mai avuto a disposizione un originale in lingua, ma soltanto la traduzione in italiano svolta da Giuseppina Strepponi e inviata per lettera dallo stesso Verdi.

«Tra la fine di ottobre e la metà di dicembre 1849», ¹⁸⁸ mentre soggiorna a Napoli per l'allestimento di *Luisa Miller*, Verdi discute con Cammarano sulla possibilità di trarre un'opera dalla tragedia di Shakespeare *Re Lear*. Infatti, il tema principale delle lettere successive alla sua partenza per Busseto è la realizzabilità di tale trasposizione. Il 28 febbraio 1850 spedisce un programma da lui stesso abbozzato, accompagnandolo con alcuni interrogativi e suggerimenti:

Il *Re Lear* si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un Melodramma: però ben esaminatolo parmi che le difficoltà senza dubbio grandi, non sieno [*sic*] insuperabili. Voi sapete che non bisogna far del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta [...]. Voi dite che il pretesto per diseredare Cordelia è un po' infantile pei nostri tempi? - Certe scene bisogna assolutamente levarle [...] voi sapete meglio di me. ¹⁸⁹

Il desiderio di musicare il *Re Lear* accompagnerà Verdi per tutta la vita, ma non sarà mai realizzato. Cammarano è il poeta che maggiormente s'impegna per scriverne il libretto. Per alcuni mesi i due si confrontano, rielaborando schemi e predisponendo una selva. I suggerimenti di Verdi di non attenersi alle consuetudini teatrali, ma di osare soluzioni innovative sono coerenti con la sua personalità e anche con la libertà dai vincoli posti solitamente dagli impresari, dal momento che non esiste un contratto firmato con alcun teatro. Cammarano è l'interlocutore privilegiato, il librettista che - a giudizio dell'intransigente compositore - è più adatto a tentare la difficile impresa. Come negli scambi

¹⁸⁵ Lettera n. 80 di Verdi a Salvatore Cammarano del 19 ottobre 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 212.

¹⁸⁶ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 31 gennaio 1850, citata nella nota n. 4 alla Lettera n. 81 di Verdi a Salvatore Cammarano del 22 ottobre 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 215.

¹⁸⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, p. 71.

¹⁸⁸ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, commento alla lettera n. 82 di Cammarano a Giuseppe Verdi del gennaio-febbraio 1850, p. 216.

¹⁸⁹ Lettera n. 85 di Verdi a Salvatore Cammarano del 28 febbraio 1850, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 218.

epistolari per le precedenti opere, anche in questo periodo le lettere del musicista testimoniano contemporaneamente modestia e audacia, oltre che stima e rispetto per il poeta. Il 2 marzo scrive:

Eccovi le mie idee: fatene quell'uso che volete: gettate sul fuoco se non trovate niente di buono. Senza che io ve lo dica voi comprenderete che vi sono tante cose da aggiungere onde si possa capire il dramma [...]. Che facciamo del buffone? Volete farlo sparire prima della battaglia, oppure tenerlo in scena fino alla fine [?] – Fate come volete. Queste sono forse difficoltà superabili: quello che spaventa si è la differenza che passa fra questa immensa vastissima tragedia di Shakespeare a questo miserabile sbozzo. Là tutto è grande, qui tutto è meschino. Chi sa che voi non facciate miracoli coi vostri versi. Coraggio addunque: una volta combinata l'andatura, e resa più grande che si può noi si [*sic*] metteremo a tutt'uomo voi a fare dei versi ed io delle note, e staremo più in alto che potremo.¹⁹⁰

Il 3 marzo Cammarano non ha ancora ricevuto quest'ultima lettera e ne scrive una dove allude ad un diverso testo caro a Verdi: «Ho riletto [...] *Le roi s'amuse*, ma ... le Censure! Per altro sono ansioso di pormi al lavoro. La *Luisa Miller* ha piaciuto immensamente a Roma: ne godo per voi e per me alla barba degli insetti teatrali».¹⁹¹ Il librettista, quindi, è compiacente ma realista e insiste innanzitutto sui limiti imposti dai censori. Una successiva lettera di Cammarano è andata smarrita e il 12 aprile Verdi risponde citando un nuovo soggetto: *Le Comte Hermann* di Alexandre Dumas padre, anche se il primo foglio di tale lettera non è reperibile: «lo conosco, ma se voi lo trovate musicabile mandatemi addirittura il programma: mi fido di voi. Badate che con questo non intendo assolvervi dal *Re Lear*. No no: io mi sono ficcato in capo di fare non un capo d'opera ma il mio capo d'opera. Facendo ora il *Conte Herman* [faremo] più tardi il *Re Lear*, e forse sarebbe meglio anche per me perché aver maggiore spazio di tempo onde meditare e studiar bene un opera [*sic*] di tanta importanza»¹⁹². In una successiva lettera, al momento smarrita, Cammarano invia il programma del *Folco d'Arles*, tratto da *Ruy Blas* di Victor Hugo. Il 6 maggio Verdi risponde citando diversi titoli: «Tutto quanto scrivete voi stà [*sic*] bene, ma quello che abbisogna a me si è un libretto... un libretto! Capite? E subito! [...] Questo vostro ritardo mi mette alla disperazione. L'*Hermann* è poca cosa: *Vanina* non amerei troppo. Il *D. Carlos* mi piacerebbe lasciando in tutta la sua integrità e sublimità il carattere del Posa, e la scena dell'Inquisitore con Filippo. Tutto ciò è impossibile per la censura, poi è soggetto troppo vecchio [...]. Il meglio che avvi a fare si è di mettersi corpo ed anima al *Re Lear*».¹⁹³ Sono trascorsi cinque mesi dal debutto di *Luisa Miller*, ma ancora non è chiaro quale sarà il titolo della nuova opera: le oscillazioni pro o contro *Re Lear* proseguono finché, il 2 gennaio 1851, Verdi suggerisce un titolo nuovo: «L'argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnolo di Guttierrez [*sic*]. A me sembra bellissimo; immaginoso e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale è la Gitana carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria. Fate voi che siete quell'ometto che siete... ma fate presto. Credo non sarà difficile trovare il dramma spagnuolo... a Napoli».¹⁹⁴ Verdi pensa che nella capitale del regno borbonico il testo tradotto sia reperibile, ma non è così. «Non è mai stata ritrovata nessuna traduzione italiana del dramma di Garcia Gutiérrez e rimane perciò un mistero come Verdi sia riuscito a venirne a conoscenza, anche se Madrid faceva parte del circuito operistico internazionale ed era abbastanza

¹⁹⁰ Lettera n. 86 di Verdi a Salvatore Cammarano del 2 marzo 1850, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 223.

¹⁹¹ Lettera n. 87 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 3 marzo 1850, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 225.

¹⁹² Lettera n. 88 di Verdi a Salvatore Cammarano del 12 aprile 1850, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 227.

¹⁹³ Lettera n. 90 di Verdi a Salvatore Cammarano del 6 maggio 1850, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 231.

¹⁹⁴ Lettera n. 98 di Verdi a Salvatore Cammarano del 2 gennaio 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 240.

comune che i cantanti amici del compositore gli inviassero dai paesi stranieri nuovi drammi e libretti. Una volta che il dramma fu venuto in possesso di Verdi sembra che Giuseppina Strepponi glielo abbia tradotto».¹⁹⁵ In realtà, *El Trovador* «da una quindicina d'anni [...] godeva in Spagna d'immensa popolarità»¹⁹⁶ e la sua fama aveva oltrepassato i confini iberici. D'altra parte, «nell'Archivio storico Ricordi è conservata una lettera del musicista dove, a dicembre 1850, egli chiedeva all'editore che gli recuperasse e gli spedisse il più presto possibile “un piccolo dizionario Italiano-Spagnuolo”». In una successiva lettera dell'11 febbraio Verdi scrive a Cammarano: «Eccovi il resto del *Trovatore*. Voi vedrete che i nomi sono spagnuoli ma li ridurrete come vi piacerà. Vi ripeto che questo dramma è piuttosto indovinato che tradotto. Se fossi certo che la censura non ritenesse il mio libretto originale (in spagnolo) ve lo manderei. Scrivetemi a Venezia e ditemi se questo dramma piace a voi come piace a me. Se vi piace mandatemi al più presto la selva onde io la possa studiare e di mano in mano mandatemi dei versi [...]. Soprattutto non perdetevi tempo».¹⁹⁷ Come al solito, il compositore è incalzante e desideroso di conoscere le impressioni del librettista. Questi, però, risponde con estrema cautela. Alcune sue lettere sono irreperibili, ma si deduce dalle risposte di Verdi che egli s'è messo al lavoro:

Ricevo la carissima vostra 27 marzo ed ho capito quanto intendete fare [...]. Voi non mi dite una parola se questo dramma vi piace. Io ve l'ho proposto perché parevami presentasse bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di singolare di originale nell'insieme. Se voi non eravate del mio parere perché non mi avete suggerito altro argomento? Per questo genere di cose è bene che poeta e maestro sentano all'unisono!

In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia da potersi mettere in musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento. Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali [...] troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere cominciano con un Coro) e la cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto nei due primi, sarebbe bene [...]. Se lo potete fatelo [...] Fate quanto stimate bene. Quando si ha un Cammarano non si può che far bene.¹⁹⁸

La sintonia tra musicista e librettista, che Cammarano aveva auspicato durante la creazione di *Luisa Miller*, viene ora ribadita da Verdi. Tra loro la collaborazione è intensa e, per quanto possibile, «all'unisono». In un interessante studio sulla storia della lingua italiana, Luca Serianni afferma: «Quasi tutti i librettisti verdiani si rassegnarono a “un ruolo subalterno e capitale”, rinunciando a “un'originalità sul piano della creazione drammatica” e puntando a “indovinare quello che un musicista riesce a esprimere solo in modo approssimativo”».¹⁹⁹ Cammarano è l'eccezione che conferma l'esattezza del «quasi», poiché Verdi chiede i suoi pareri e si confronta con lui su tante questioni, riflettendo meticolosamente sulle sue risposte:

Ho letto il vostro programma, e voi uomo di talento e di carattere tanto superiore non vi offenderete se io meschinissimo mi prendo la libertà di dirvi che se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnolo è meglio rinziarvi. Parmi, o m'inganno, che diverse situazioni non abbiano la forza, e l'originalità di prima, e che soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo: parmi che le due grandi passioni di questa donna Amor filiale, e amor materno non vi siano più in tutta la loro potenza [...] Non mi piacerebbe che Azucena facesse il racconto ai [sic] zingari e [...] non

¹⁹⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 64.

¹⁹⁶ FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Alvaro ad Alvaro*, Varese, Zecchini, 2022, pag. 9.

¹⁹⁷ Lettera n. 100 di Verdi a Salvatore Cammarano dell'11 febbraio 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 242.

¹⁹⁸ Lettera n. 104 di Verdi a Salvatore Cammarano del 4 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 250-251.

¹⁹⁹ LUCA SERIANNI, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, p. 113. Le citazioni interne sono tratte da GILLES DE VAN, *Verdi: un théâtre en musique*.

la vorrei pazza in ultimo [...]. Per esprimere meglio il mio pensiero vi stenderò più dettagliatamente come io sento intorno questo soggetto [...]. Vi prego di perdonarmi l'ardire: io avrò torto certamente ma non potevo a meno di non dirvi tutto quello che sentivo. Del resto il mio primo sospetto che questo dramma non vi piacesse è forse vero. Se ciò è, siamo ancora a tempo a rimediare piuttosto che far cosa che non vi piace. Io tengo pronto un altro soggetto semplice, affettuoso e che, si può dire, quasi fatto: se voi lo volete io ve lo spedisco e non pensiamo più al *Trovatore*. Scrivetemi una parola in proposito. E voi, se avete un soggetto ditemelo.²⁰⁰

A sua volta, Cammarano illustra dettagliatamente i suoi intenti artistici, dialogando alla pari. Anzi, come già era successo con Giovanni Pacini per *Saffo*, è lui che incoraggia il musicista, assicurandolo sulla validità del soggetto scelto e convincendolo a proseguire:

Amico pregiatissimo,

Le vostre osservazioni lungi dall'offendermi giungono sempre a me gratissime: l'arte è difficile, e dov'è l'ingegno tanto superiore da porre in non curanza gli avvisi d'un vostro pari? Quanto sarei piccolo, se avessi la stoltezza di credermi così grande!

Il vostro sospetto che il *Trovatore* non mi piaccia è mal fondato, anzi ingiusto; non avrei tradito voi e me stesso coll'imprendere a trattarlo [...]. Quando Azucena non ragiona, ragiona meglio il *Dramma* [...]. Son d'avviso che il mio programma schiva le Sirti delle Censure, serve alle condizioni del Melodramma, e toglie alcuni nei all'originale, serbandone la forza e bizzarria dei caratteri, la potenza delle situazioni, e tutta quanta la fisionomia del *Dramma* [...]. Non posso dissimularvi che il *Trovatore* richiede molto travaglio [...]. Mi rimetto a voi interamente, ma protesto che stimerei vera perdita il non servirsi o tosto o tardi del *Trovatore*. Attendo con ansietà vostro riscontro, e questa volta son io che raccomando la sollecitudine. Credetemi per la vita

Vostro amico affezionatissimo²⁰¹

Tuttavia, il 1° settembre Verdi è di nuovo assalito dai dubbi e dallo sconforto: «Se non si poteva fare come nell'originale era forse meglio rinunciare a questo *Trovatore*. [...] Io non intendo di dare un giudizio (Dio me ne guardi!). Io non intendo che di dire la mia opinione».²⁰² Fortunatamente, Cammarano è tenace e prosegue nel rielaborare un dramma di per sé impegnativo:

Temo che il racconto vi sembri lungo, eppure l'ho rifatto abbreviandolo; notate che ho variato i metri per isfuggire la monotonia [...]. Forse dopo la morte di mio padre, e di altre disavventure la mia mente non è più quella di prima, ed io non rendo appieno i miei pensieri, ma intendetemi voi. È in me brama ardentissima di scrivere in modo non indegno di voi, e vorrei abbattere interamente ogni ostacolo che veggo frapporsi al mio desiderio.

Addio il più grande de' miei amici²⁰³

Infine, Verdi si convince e si dedica all'opera con solerzia: «Lasciamo da parte ogni complimento, ogni operazione e continuate il *Trovatore* come avete fatto nell'Introduzione ed io mi chiamo immensamente contento. Siccome voi lo dovete essere quanto e più di me, così questa frase perderà quell'apparenza d'orgoglio che potrebbe presentare a prima vista... Mandatemi continuamente della poesia».²⁰⁴ Tuttavia, dall'estate 1851 all'entusiasmo creativo succede un duro periodo di tensioni e di avversità: la morte della madre, Luigia Uttini, «l'amministrazione della proprietà di Sant'Agata appena acquistata, i debiti e le richieste di denaro del padre (che ormai comunicava col figlio soltanto

²⁰⁰ Lettera n. 105 di Verdi a Salvatore Cammarano del 9 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 252-254.

²⁰¹ Lettera n. 107 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 26 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 258-262.

²⁰² Lettera n. 119 di Verdi a Salvatore Cammarano del 1° settembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 291-292.

²⁰³ Lettera n. 110 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 10 giugno 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 268.

²⁰⁴ Lettera n. 111 di Verdi a Salvatore Cammarano del 25 giugno 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 269.

attraverso un avvocato) e l'ostilità dei bussetani nei confronti di Giuseppina Strepponi, moglie del compositore in tutto eccetto che nel nome». ²⁰⁵ Ne accenna lui stesso in una lettera, cercando in Cammarano un sostegno per i contatti con l'impresa teatrale napoletana: «Un cumulo di disgrazie e gravi! m'hanno fin qui distolto dal pensare al *Trovatore*. Mi rivolgo a voi perché delicatissimo per carattere, Amico mio, ed estraneo in quest'affare, lo saprete trattare in modo che la mia dignità d'uomo e d'artista non abbi ad essere offesa per nulla. Date addunque un'occhiata alla compagnia, e, se credete, trattatene». ²⁰⁶ In verità, per Cammarano le difficoltà erano iniziate ancora prima, ma nelle sue lettere se ne trovano ben poche tracce: l'8 ottobre 1850 era morto suo padre Giuseppe, per tutto il 1851 lui stesso deve affrontare problemi di salute che, invece di risolversi, si aggraveranno e gli causeranno una morte precoce. L'opera, che sarà accusata da taluni critici di mettere in scena troppe morti, viene dunque composta in un periodo davvero funesto sia per il librettista che per il musicista. Gli scambi epistolari rimangono abbastanza intensi, ma diverse lettere di Cammarano sono ad oggi irreperibili. Alcuni disguidi postali causano ritardi nella ricezione di Verdi del secondo e del terzo atto. Il 1° ottobre egli sollecita: «vi raccomando con tutta l'anima di terminare al più presto questo *Trovatore* [...]. Credetemi per la vita vostro G. Verdi». ²⁰⁷ Non sospetta minimamente che la vita del suo caro amico si concluderà dopo alcuni mesi. Il 3 novembre invia un'altra lettera: «io non ho scritto ancora una nota di questo *Trovatore* perché così a sbalzi come me lo mandate non posso formare nella mia idea un quadro, e distribuire i colori onde non cadere in monotonia». ²⁰⁸ Il 4 novembre Cammarano risponde, ribadendo il suo zelo e confessando qualche timore d'interventi della censura sulla scena della monacazione di Leonora. Quindi aggiunge: «se fatalmente si giungesse a sparger voce d'una proibizione in Roma del *Trovatore* che fareste di questo mio povero lavoro, che pur mi costa sì lunghi stenti? Pensateci!». ²⁰⁹ Significative le parole del congedo: «l'invariabile vostro amico», ²¹⁰ a dimostrazione che i disaccordi teorici non comportano incrinature nel rapporto umano. Il 18 novembre 1851 l'impresario Jacovacci comunica al librettista che i censori romani hanno autorizzato il programma dell'opera, ma pretendono diverse modifiche. Cammarano ne informa Verdi, rivelando una certa amarezza e scrivendo infine: «ho la testa così confusa, che mal saprei se vi ho detto tutto quello che avrei voluto». ²¹¹ Nella stessa data, Verdi gli scrive:

So che il *Trovatore* non ha trovato pienamente grazia a Roma, e che vi sono state proposte delle correzioni: di più di evitare parole sacre nei cori interni, lasciando però a me la facoltà di fare *quel genere di musica che voglio*. Sono gratissimo a tanta degnazione, ma siccome io ho rinunciato affatto di scrivere per Roma, così voi mi farete il piacere di ritirare il vostro programma e di finire al più presto il libretto per me, e, non dubitate, io troverò il sito per farlo rappresentare. Non ho tempo di scrivere più a lungo, e vi stringo le mani di cuore. ²¹²

²⁰⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 67.

²⁰⁶ Lettera n. 113 di Verdi a Salvatore Cammarano del 21 luglio 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 274.

²⁰⁷ Lettera n. 122 di Verdi a Salvatore Cammarano del 1° ottobre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 297.

²⁰⁸ Lettera n. 126 di Verdi a Salvatore Cammarano del 3 novembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 310.

²⁰⁹ Lettera n. 127 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 4 novembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 312.

²¹⁰ Lettera n. 127 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 4 novembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 312.

²¹¹ Lettera n. 129 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 25 novembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 316.

²¹² Lettera n. 130 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 25 novembre 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 324.

Successive lettere di Cammarano non sono documentabili, ma per lui sta iniziando il periodo del totale allettamento e dei consulti medici poco incoraggianti. Il 20 febbraio 1852 Verdi risponde ad una sua missiva:

Mi duole al sommo sapervi ammalato: mi duole ancor più vedervi così abbattuto di spirito. Se la vostra salute è momentaneamente alterata, non v'è ragione di avvilitarsi come fate fino a propormi di fare terminare il libretto da altri. Questa proposizione mi offende e mi affligge! Io non permetterò mai che un vostro lavoro sia profanato da mano straniera, e voi che mi conoscete, non avreste mai dovuto propormelo, nemmeno scherzando. Ma vi perdono perché il vostro morale è ammalato più del fisico – Su via coraggio e speranza. Io conto pranzar con voi al *Hôtel de Rome* al più presto, e ridere come in altri tempi.
Addio addunque. Bando alle malinconie e credetemi per la vita

Vost. Aff.
G. Verdi²¹³

Il compositore non si rende conto della gravità delle condizioni dell'amico e lo esorta a reagire alla malinconia, che non è certo il suo problema principale. Nei mesi seguenti si tiene in contatto con Cesare De Santis, che lo informa a grandi linee della situazione e lui rimane fiducioso: «Quanto inaspettata altrettanto dolorosa mi è giunta la notizia della malattia di Cammarano. Più che alle parole del nostro amico, confido nelle vostre e spero con voi che l'aria della campagna lo rimetterà ben presto».²¹⁴ Il 7 marzo ribadisce l'ottimismo: «Nessuna nuova, buone nuove! Spero perciò che il nostro amico sarà meglio poiché voi non mi avete date notizie».²¹⁵ Similmente, due mesi dopo: «Non m'avete più scritto di Cammarano: io penso perciò sia del tutto ristabilito. Sollecitatelo a mandarmi il più presto possibile il resto del libretto, e dategli che, finito questo, s'Egli vuole farne un'altro [*sic*] per me, io sarò beato [...]. Un abbraccio di cuore a Cammarano».²¹⁶ Tra giugno e luglio, il compositore sollecita ripetutamente De Santis per ricevere la parte conclusiva del *Trovatore*, finché, il 19 luglio, trasecola:

La vostra lettera mi annienta!! Ma dunque Cammarano è ammalato seriamente, ben seriamente?! In verità non so esprimervene il dispiacere mio grandissimo. Scrivetemi di frequente e tenetemi a giorno di quanto succede – Io non faccio che adempiere ad un dovere mandando a Cammarano l'importo del libretto: e però oggi stesso do ordine a Ricordi di spedire colà una cambiale pagabile a vista per cui potete calcolare che circa due giorni dopo ricevuta questa Cammarano avrà la cambiale. [...] Non trascurate di darmi conto frequentemente della salute del nostro amatissimo amico.²¹⁷

Tuttavia, la stessa data del 19 luglio compare anche sull'ultima lettera indirizzata da Verdi a Cammarano:

Ho ricevuto il resto del *Trovatore*. Leggo, e rileggo con crescente piacere questi vostri versi pieni di novità, di vita, di passione. Coraggio mio caro Cammarano - Noi dobbiamo fare il *Re Lear* che sarà il nostro capo d'opera. Io spero coi vostri medici, e coi vostri amici che presto lascerete [*sic*] quel letto di dolore, per riprendere le vostre occupazioni, e consolare tutti quelli che vi vogliono bene, fra i quali, spero, vorrete contar me pure che vi amo, e stimo moltissimo. Per guarire presto conviene dar bando al cattivo umore e dire a voi stesso: *Ho bisogno e voglio guarir presto*. Il coraggio morale fa [*sic*] più dei medici, e delle medicine. Voi dovete averlo

²¹³ Lettera n. 133 di Verdi a Salvatore Cammarano del 20 febbraio 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 326.

²¹⁴ Lettera di Verdi a Cesare De Santis del 20 febbraio 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 20, punto 4, p. 501.

²¹⁵ Lettera di Verdi a Cesare De Santis del 7 marzo 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 20, punto 5, p. 502.

²¹⁶ Lettera di Verdi a Cesare De Santis del 3 maggio 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 20, punto 6, p. 503.

²¹⁷ Lettera di Verdi a Cesare De Santis del 19 luglio 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 20, punto 9, p. 506.

questo coraggio, e quindi aspetto da De-Santis quanto prima una lettera, che mi annunzi che voi siete in piena convalescenza. Quel giorno farò festa in casa mia, per poi farla con voi quando avrò la consolazione di abbracciarvi. Forse a Roma quest'Inverno... Addio mio carissimo Cammarano! Coraggio Coraggio! Abbiatemi sempre per vostro ammiratore appassionato, e sincerissimo amico

G. Verdi²¹⁸

Il curatore del carteggio, Carlo Matteo Mossa, commenta così queste parole: «Tanto più toccante risulta la lettura di quest'ultima lettera di Verdi a Cammarano, se si considera che questi era morto due giorni prima, e proprio il 19 luglio a Napoli se ne svolgevano i funerali».²¹⁹ Il 5 agosto Verdi contatta nuovamente De Santis:

Io fui colpito come da un fulmine alla triste notizia della morte del nostro Cammarano. È impossibile ve ne descriva il mio profondo dolore! Io lessi questa morte non in una lettera amica, ma in uno stupido giornale teatrale! Voi che lo amavate quanto me, voi capirete tutto quello che non vi posso dire. Povero Cammarano!! Quale perdita!!... [...] Se la Censura lo permetterà il *Trovatore* si farà a Roma. Ho la testa così confusa che non ve ne posso parlare distesamente, ma [...] se la Censura esigesse qualche piccolo cambiamento [...] a chi rivolgersi? [...] Sarà bene che i brani di poesia del *Trovatore* siano gelosamente custoditi, e che l'erede, o gli eredi nel fare la ricevuta della cambiale, mi facciano [*sic*] anche una cessione della proprietà del *Trovatore*.²²⁰

Colui che è stato definito il creatore del «teatro del dolore»²²¹ non sa descrivere il suo dolore per l'inatteso lutto. La scomparsa di Cammarano «non fu soltanto una mina per i suoi piani, ma una grave perdita personale».²²² In una successiva lettera «De Santis suggerì il nome di Emmanuele Bardare e Verdi accettò la scelta, anche se sembra che abbia comunicato con il nuovo librettista soltanto attraverso De Santis [...]. Un'occhiata al libretto di Cammarano conservato a Villa Sant'Agata rivelerà che esso era sostanzialmente completo e che avrebbe sicuramente potuto essere musicato così com'era».²²³ Nel 2019 Fabrizio Della Seta ha reso nota «una nuova fonte per il libretto [...], la cui ubicazione attuale è sconosciuta e del quale [...] ho potuto visionare una riproduzione fotografica quasi interamente di mano di Giuseppina Strepponi, che lo copiò con grande precisione direttamente dal [...] manoscritto autografo di Cammarano e Bardare, inviato a Verdi in più mandate tra il 12 aprile 1851 e il 10 luglio 1852, con interventi successivi del compositore».²²⁴ Quindi, dopo la scomparsa di Cammarano, il testo da lui scritto viene soltanto lievemente modificato. Per cercare di comprendere l'accurato lavoro svolto in rapporto alla fonte, è opportuno confrontare il dramma di Antonio García Gutiérrez con il libretto, iniziando con uno schema essenziale:

<i>El trovador</i> Drama caballeresco en cinco jornadas en prosa y versos (1836) ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ	<i>Il trovatore</i> Dramma in quattro parti (1853) SALVATORE CAMMARANO-GIUSEPPE VERDI

²¹⁸ Lettera n. 136 di Verdi a Salvatore Cammarano del 19 luglio 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 337.

²¹⁹ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, nota n. 1 alla lettera n. 136 di Verdi a Salvatore Cammarano del 19 luglio 1852, p. 338.

²²⁰ Lettera di Verdi a Cesare De Santis del 5 agosto 1852, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 20, punto 10, pp. 506-507.

²²¹ MARIO DAL BELLO, *Verdi. Il teatro del dolore*, Chieti, Solfanelli, 2013.

²²² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 68.

²²³ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 68.

²²⁴ FABRIZIO DELLA SETA, *Una nuova fonte per il libretto del "Trovatore"*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI ED EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-74.

Personaggi	Personaggi
DON NUÑO DE ARTAL, Conde de Luna	IL CONTE DI LUNA
DON MANRIQUE	MANRICO
DON GUILLÉN DE SESÉ	
DON LOPE DE URREA	
DOÑA LEONOR DE SESÉ	LEONORA
DOÑA JIMENA	INES
AZUCENA	AZUCENA
GUZMAN, JIMENO e FERRANDO, criados del Conde de Luna	FERRANDO
RUIZ, criado del Conde de Luna	RUIZ
Un soldado	Un messo
	Un vecchio zingaro
Soldados, Sacerdotes, Religiosas	Famigliari del Conte, Uomini d'arme, Zingari, Damigelle
Luogo e tempo	Luogo e tempo
Non precisati, ma Saragozza e zone limitrofe, nel XV secolo	L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona. Epoca dell'azione 1409.
Struttura	Struttura
Cinco jornadas (<i>El duelo</i> , <i>El convento</i> , <i>La gitana</i> , <i>La revelación</i> , <i>El Supplicio</i>).	Quattro parti (<i>Il duello</i> , <i>La gitana</i> , <i>Il figlio della zingara</i> , <i>Il supplizio</i>).

Innanzitutto, il titolo. È tradotto letteralmente, anche se all'inizio Verdi aveva espresso l'intenzione di intitolare l'opera *La Gitana*. La struttura cambia leggermente e da cinque giornate si passa a quattro parti, con titoli abbastanza sovrapponibili: *Il duello*, *La gitana* e *Il supplizio* sono tradotti fedelmente, *El convento* viene eliminato per non incappare nella censura, *La revelación* è trasformato nel suo corrispettivo oggettivo (*Il figlio della zingara*), probabilmente per gli stessi timori censori. Ovviamente, la suddivisione in giornate sottintende la rinuncia all'unità di tempo; d'altra parte, la specificazione dei vari luoghi in cui si svolge la vicenda ribadisce che anche il principio dell'unità di luogo non viene rispettato. Quanto ai personaggi, scompare Don Guillén de Sesé, fratello di Leonor, che nel dramma è colui che difende l'onore di famiglia e tratta tirannicamente la sorella, insistendo perché sposi il Conte di Luna e costringendola a scegliere tra tale sposo o il ritiro in convento. Scompare anche il nobile Don Lope de Urrea e inoltre Cammarano, memore di *Poliuto*, elimina le comparse di ecclesiastici («Sacerdotes» e «Religiosas»). Infine, i tre servitori del Conte sono ridotti ad uno: Ferrando. L'epoca dell'azione non viene specificata nel dramma, ma nella prima scena viene ricordato l'anno 1390 e, complessivamente, si tratta della fine del XIV secolo e dell'inizio del XV; nel libretto è indicato l'anno 1409.

Da parte sua, Cammarano scrive in una lunga lettera a Verdi di aver apportato alcuni cambiamenti, pur mantenendosi fedele all'originale:

Notai qualche stranezza o non chiaro sviluppo di taluni elementi del Drame, e che mi lusingava di esser giunto ad emendare, senza manomettere il Drame istesso, lo che mi costò molto, giusto perché fosse poco [...]. I cangiamenti da me portati sono lievi, ed eccoli. 1. Manrique ferito in duello non in guerra. – 2. Le nozze vicine a compiersi prima che Manrique sia costretto, per salvar la madre, ad uscire di Castellor. – 3. Il veleno sorbito da Leonora più tardi. (Discorrerò da ultimo sul conto di Azucena) 1. Manrique ferito in duello annoda meglio la seconda Parte alla prima, e non astringe a cercare altre cagioni ed altri schiarimenti per motivare la supposta morte di lui: il valore sta nella magnanimità e nel coraggio, né egli sarà men valoroso perché un colpo di spada (che pur viene da un cavaliere) gli giunge al petto, fra le ombre della notte [...]. 2. Soppressa per fatto di Censura la scena della fuga dal Monistero [...], Leonora non essendo più la donna perduta per amore, aveva in Castellor una fisionomia ambigua; le nozze preparate oltre di riparare a ciò, rendono più viva la situazione di Manrique, astretto, per difendere la madre, ad uscire da Castellor. Ho tolto il racconto del sogno di Manrique perché superfluo, e perché abbiám già i racconti di Ferrando e di Azucena. 3. Leonora si avvelena (nel dramma di Gottierez [*sic*]) prima di presentarsi a De Luna. Or come è certa che costui vorrà donarle la vita di Manrique,

come può calcolare che il veleno le dia il tempo di parlare anche a Manrique per indurlo a salvarsi? Sembra più verisimile avvelenarsi allorché ha guadagnato De Luna, e per non cadere in poter suo dopo la fuga di Manrique [...]. In vero non mai ho scritto seguendo più da vicino le orme d'un qualche originale.²²⁵

Per avere un'idea più chiara delle corrispondenze e delle differenze tra il dramma e il libretto, può essere utile un ulteriore schema più dettagliato:

<i>El trovador</i> ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ	<i>Il trovatore</i> SALVATORE CAMMARANO-GIUSEPPE VERDI
Prima giornata (<i>Il duello</i>)	Parte prima (<i>Il duello</i>)
(Saragozza, palazzo dell'Aljafería. Piccola sala: 1; camera di Leonora: 2-5)	(Saragozza, palazzo dell'Aljafería. Atrio: 1; giardini: 2-5)
1-FERRANDO racconta a due servitori l'episodio della zingara; poi parlano dell'audacia di Manrique e del duello tra il Conde e Manrique.	1-FERRANDO racconta ai servitori l'episodio della zingara.
2-DON GUILLÉN esige da sua sorella il matrimonio con il Conde de Luna, ma lei s'opponne e risponde che, piuttosto, preferisce entrare in convento.	2- LEONORA racconta a Ines il primo incontro con Manrico, a un torneo.
3-LEONOR racconta a Jimena l'incontro notturno con Manrique e il Conde; teme che l'amato Manrique non le perdoni l'errore d'aver abbracciato il rivale	3-IL CONTE osserva Leonora poco distante; si sente un liuto e un canto; Leonora avanza nel buio.
4-MANRIQUE raggiunge Leonor e i due si rappacificano.	4-LEONORA abbraccia il Conte per errore e Manrico l'accusa d'infedeltà.
5-IL CONDE si reca da Leonor e incontra Manrique; questo lo sfida a duello, ma lui rifiuta; allora Manrique gli dice che lo attende sul campo di battaglia e poi se ne va.	5-LEONORA giura a Manrico d'amarlo e i due rivali si sfidano a duello.
Seconda giornata (<i>Il convento</i>)	
(Camera del Conde: 1-5; convento: 6-8)	
1-DON GUILLEN va dal Conde per informarlo che l'arcivescovo è stato assassinato. Il Conde gli dice che è trascorso un anno da quando è stato ferito ed ora è guarito. Chiede se Leonor accetta la sua mano e Don Guillen risponde che è entrata in convento, convinta che Manrique sia morto. Lui giura di rapirla.	
2-IL CONDE ordina a Guzman di rapire Leonor, gli promette una ricompensa e lo rassicura che - essendo lui diventato giudice di stato - lo difenderà e non ha nulla da temere.	
3-DON LOPE invita il Conde ad andare dal Re, preoccupato perché Manrique guida un gruppo di ribelli che avanzano verso la città.	
4-IL CONDE è incredulo e furioso riguardo al ritorno di Manrique e dice che è un inganno diabolico.	
5-DON LOPE riflette tra sé sull'esercito nemico: sono uomini e non fantasmi!	
6-LEONOR s'appresta a giurare fedeltà a Dio, ma confida a Jimena di sentirsi colpevole di un giuramento malvagio, poiché pensa costantemente a Manrique.	
7-MANRIQUE arriva in convento insieme a Ruiz, vede Leonor in lacrime all'altare ed esita sul da farsi.	
8-LEONOR esce dalla chiesa seguita da una lunga processione, vede Manrique e sviene ai suoi piedi. Guzman e Ferrando riconoscono Manrique e fuggono.	
Terza giornata (<i>La gitana</i>)	Parte seconda (<i>La gitana</i>)

²²⁵ Lettera n. 107 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 26 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, pp. 258-262.

(Una capanna: 1-3; cella di convento: 4-5; strada: 6-8)	(Una capanna: 1-2; luogo di ritiro: 3-5)
1-AZUCENA e MANRIQUE siedono accanto a un fuoco, entro una capanna, e parlano. Lei gli racconta l'episodio della vecchia zingara e, involontariamente, gli dice di aver bruciato suo figlio; lui chiede spiegazioni e lei dice di essersi espressa male.	1-AZUCENA e MANRICO siedono accanto a un fuoco, con altri zingari. Lei racconta l'episodio della vecchia zingara e, involontariamente, dice di aver bruciato suo figlio; Manrico chiede spiegazioni e lei dice di essersi espressa male, poi si raccomanda di non avere pietà del Conte e di vendicarsi.
2-RUIZ sopraggiunge e Manrique parte con lui.	2-MANRICO viene informato da un messo che Leonora sta per prendere i voti e parte in gran fretta con lui.
3-AZUCENA è dispiaciuta per la partenza frettolosa di Manrique e si ripromette di non svelargli mai che non è davvero suo figlio, per non perderlo.	3-IL CONTE E I SUOI SERVI vanno a Castellor per rapire Leonora.
4-LEONOR prega e chiede perdono a Dio per il suo giuramento insincero: il suo pensiero va costantemente a Manrique. A un tratto sente il suo liuto e la sua voce che canta, implorando il suo nome.	4-LEONORA è prossima al giuramento e consola le amiche. Arriva il Conte e poco dopo Manrico.
5-MANRIQUE s'avvicina a Leonor e le chiede di fuggire con lui. Le ribadisce che l'ama ma non osa fuggire: sviene tra le sue braccia e lui la porta fuori dal convento.	5-RUIZ e i soldati bloccano il Conte, mentre Manrico fugge con Leonora.
6-RUIZ attende Manrique, un soldato gli si avvicina e gli comunica che il Re ha lasciato la città.	
7-MANRIQUE e LEONOR arrivano, salvi, da Ruiz.	
8-IL CONDE, DON GUILLEN e diversi soldati compaiono all'improvviso ed inizia uno scontro armato.	
Quarta giornata (La rivelazione)	Parte terza (Il figlio della zingara)
(Accampamento con soldati: 1-4; Castellar: 5-9)	(Accampamento: 1-4; sala in Castellor: 5-6)
1-DON GUILLEN riferisce al Conde che i ribelli, guidati da Manrique, attendono l'assalto a Castellar. Il Conde gli promette di liberare presto Leonor, che è con Manrique.	1-IL CONTE prepara l'attacco a Castellor.
2-GUZMAN li raggiunge e riferisce che è stata presa una zingara nei pressi del campo di battaglia.	2-IL CONTE freme di gelosia per Leonora, che è insieme a Manrico.
3-AZUCENA, incatenata e percossa, è condotta dal Conde. Invoca piano suo figlio Manrique e il Conde, insospettito, ordina di tenerla prigioniera.	3-FERRANDO consegna al Conte una zingara catturata nel campo.
4-IL CONDE riflette su Manrique, figlio di una gitana. Poi ordina di levare le tende e recarsi a Castellar.	4-IL CONTE interroga la zingara e capisce che è Azucena.
5-LEONOR, in lacrime, invoca Dio e pensa di essere una «amante criminale».	5-MANRICO e LEONORA stanno per sposarsi.
6-MANRIQUE racconta a Leonor di aver sognato che uno spettro gliela rapiva. Lei lo rassicura.	6-MANRICO e LEONORA si dichiarano reciproco amore.
7-RUIZ annuncia che il Conde avanza con i soldati e che una gitana è loro prigioniera.	7-RUIZ annuncia che il Conte ha arrestato una zingara. Manrico rivela che quella è sua madre e fugge a salvarla.
8-MANRIQUE rivela a Leonor che la gitana è sua madre e vuole salvarla. Leonor vorrebbe andare con lui, ma lo vede fuggire rapidissimo.	
9-LEONOR, sola, teme che anche Manrique venga ucciso e invoca Dio.	
Quinta giornata (Il supplizio)	Parte quarta (Il supplizio)
(Dintorni di Saragozza: 1-5, nelle carceri: 6-9)	(Ala del palazzo dell'Aljafería: 1-2, nelle carceri: 3-4)
1-LEONOR va con Ruiz nei pressi delle prigioni; beve una fiala di veleno e chiede a Ruiz di lasciarla sola.	1- LEONORA va con Ruiz nei pressi delle prigioni.
2-LEONOR sente il liuto e il canto triste di Manrique che la invoca. Decide di sfidare il Conde, «tiranno crudele».	
3-IL CONDE parla con Don Guillen della sfacciataggine di Manrique e confida l'intenzione di giustiziarlo.	
4-DON LOPE annuncia al Conde l'arrivo di una signora.	
5-LEONOR convince il Conde a liberare Manrique e gli promette che in cambio avrà il suo amore.	2- LEONORA convince il Conte a liberare Manrico e promette sé stessa in cambio; poi beve il veleno.
6-MANRIQUE cerca di rassicurare Azucena, Lei racconta di	3- MANRICO cerca di rassicurare Azucena. Lei ha visioni

nuovo la scena del rogo di sua madre, poi s'addormenta.	del rogo di sua madre, poi s'addormenta.
7-LEONOR si presenta a Manrique e lo sollecita a fuggire; lui l'accusa di essersi venduta al Conde e l'offende. Lei gli rivela d'essere morente, lui le chiede perdono e la stringe tra le braccia mentre spira. 8-IL CONDE s'avvicina, chiama Leonor e ordina di giustiziare Manrique. 9-AZUCENA si sveglia e cerca Manrique. Il Conde le dice che lo vedrà morire; lei gli svela che era suo fratello e poi s'accascia offrendo a sua madre la compiuta vendetta.	4- LEONORA si presenta a Manrico e lo sollecita a fuggire; lui l'accusa di essersi venduta al Conte e l'offende. Lei gli rivela d'essere morente, lui le chiede perdono e la stringe tra le braccia mentre spira. Giunge il Conte e condanna a morte Manrico. Azucena si sveglia e svela al Conte che Manrico era suo fratello, poi s'accascia offrendo a sua madre la compiuta vendetta.

Il librettista svolge un immane lavoro di riduzione e di ricostruzione, come del resto confida a Verdi: «Non posso dissimularvi che il *Trovatore* richiede molto travaglio».²²⁶ I rischi principali riguardano la censura, in riferimento a tematiche sia religiose che politiche, e la struttura narrativa - che è piuttosto insolita e complessa -. «Antonio García Gutiérrez era andaluso [...], nato nel 1813 (lo stesso anno di Verdi). I fatti degli anni Trenta lo videro, giovanissimo, simpatizzante dei liberali, e liberale rimase durante la sua vita, seppur facendosi moderato».²²⁷ Il suo dramma è infarcito di esclamazioni che inneggiano alla libertà e criticano la tirannia. Risponde Leonora al fratello: «me dio mi madre en vos en vez de amigo un tirano [...]». Nunca seré del Conde» (I, 2) e in seguito, pensando a Manrico prigioniero, ella giura a sé stessa: «¡No! No morirás; yo iré / a salvarte: del tirano / feroz la sangrienta mano / con mi llanto bañaré» (V, 2). Per Azucena la libertà è irrinunciabile: «Yo soy feliz: [...] / Yo, no ambiciono alcázares dorados; tengo bastante con mi libertad y con las montañas donde vivieron siempre nuestros padres» (III, 1). Infine, poco prima di morire, Manrico deplora: «¡Ay, juventud malograda, / por tiranos perseguida!» (V, 7). Con toni più spiccatamente politici, Gutiérrez descrive le ingiustizie commesse dai potenti contro gli umili. Il Conte, per esempio, ordina il rapimento della monaca Leonora e rassicura i suoi servitori che nessuno potrà accusarli di nulla, dal momento che lui è stato nominato giudice supremo dal re: «Nada te sucederá: / yo te lo prometo. El rey / me hace justicia mayor / de Aragón; por tanto... [...] Contra ti no habrá justicia [...]. / Supongo que no encontrarás / resistencia; si la hallares, haz uso de la espada [...] en cualquier parte» (II, 3). Persino il servitore si sorprende, ricevendo tale comando di usare la spada in chiesa per sequestrare una monaca! Cammarano, ovviamente, deve autocensurarsi per poter continuare a svolgere la professione di librettista a Napoli: o elimina o riduce o accenna soltanto a tali espressioni.

Quanto alla sfera religiosa, i tagli sono ancora più drastici: oltre ai due titoli *El convento* e *La révélation*, scompaiono pressoché tutti i termini inerenti ai luoghi di culto e alcune situazioni assolutamente improponibili, come il «perfido giuramento a Dio» di Leonor e la convivenza *more uxorio* di lei - monaca - con Manrique:

LEONOR
Sí, tiemblo
porque a ofender voy a Dios
con pérfido juramento.
JIMENA
¿Qué decís?
LEONOR
¡Ay! Todavía
delante de mí le tengo,
y Dios, y el altar y el mundo

²²⁶ Lettera n. 107 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 26 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 262.

²²⁷ FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Álvaro ad Alvaro*, p. 1.

olvido cuando le veo.
Y siempre viéndole estoy
amante, dichoso y tierno...
Mas no existe; es ilusión
que imagina mi deseo (II, 6).

LEONOR
Ya el sacrificio que odié
mi labio trémulo y frío
consumó; perdón, Dios mío,
perdona si te ultrajé.
Llorar triste y suspirar
sólo puedo: ¡ay! Señor! no...
Tuya no debo ser yo,
recházame de tu altar.
Los votos que allí te hiciera
fueron votos de dolor
arrancados al temor
de una alma tierna y sincera.
Cuando en el ara fatal
eterna fe te juraba,
mi mente, ¡ay Dios!, se extasiaba
en la imagen de un mortal.
Imagen que vive en mí
hermosa, pura y constante...
No, tu poder no es bastante
a separarla de aquí.
Perdona, Dios de bondad,
perdona, sé que te ofendo:
vibra tu rayo tremendo
y confunde mi impiedad.
Mas no puedo en mi inquietud
arrancar del corazón
esta violenta pasión
que es mayor que mi virtud (III, 4).

Nonostante queste precauzioni, nell'estate del 1852 il progetto presentato alla censura romana non viene autorizzato *in toto*, ma vengono richieste ulteriori modifiche. Gabriele Moroni ha messo a confronto il primo testo di Cammarano e quello censurato ed ha evidenziato i seguenti cambiamenti (riportati in corsivo):

Autografo di Cammarano	Interventi della censura
Stride la vampa, il popolo	<i>Presta è la scure, il popolo</i>
Che al rogo si conduce	<i>Che al palco si conduce</i>
Della sinistra luce	<i>D'una sinistra luce</i>
Conte di malefizio onde asseria	<i>Conte di veneficio onde asseria</i>
Colto un bambin suo figlio... Essa bruciata	<i>Spento un bambin suo figlio... ed essa appesa</i>
Che fra bestemmie oscene, pungendola coi ferri	<i>Che fra i più duri oltraggi, pungendola coi ferri</i>
Al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!	<i>A morte la cacciavano gli scellerati sgherri!</i>
Non parlò del cielo il detto!	<i>Non parlò del ciel l'accento!</i>
A pagnar col maledetto...	<i>Contro il crudo, in dubbio evento,</i>
Compi o figlio, qual di un Dio, Compi allora il cenno mio!	<i>Compi, o figlio, il cenno mio; Spegni, ah spegni allor quel rio!...</i>

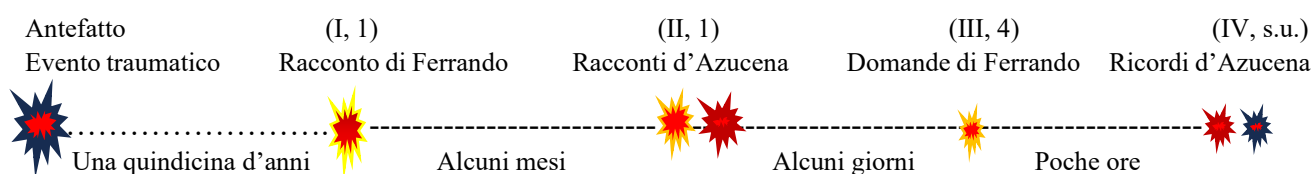
Di vendetta giusta brama	Di vendetta <i>ultima</i> brama
Vestibulo interno di un Cenobio; ingresso da un lato, dall'altro la Porta della Chiesa; due grandi pilastri sostengono la volta; il fondo è attraversato da un muro che separa il Vestibulo dal Giardino del Cenobio	Vestibulo interno di un <i>antico edificio</i> ; ingresso da un lato, dall'altro la Porta <i>che mette nell'interno</i> ; due grandi pilastri sostengono la volta; il fondo è attraversato da un muro che separa il Vestibulo dal Giardino <i>dell'edificio</i> . ²²⁸

Più complesse, ma molto importanti, sono le rielaborazioni strutturali del testo in riferimento al registro narrativo, visto che Gutiérrez costruisce il suo dramma oscillando continuamente tra il presente dell'azione (in un tempo storico imprecisato) e un passato lontano (1390), che non passa mai definitivamente e che, dopo tanti anni, continua ad incidere profondamente sui gesti, sui pensieri e sui sentimenti dei vari personaggi. Psicologicamente, si tratta di traumi che condizionano drasticamente le loro vite; drammaturgicamente, corrispondono a nuclei tematici che complicano la trama perché, sovrapponendo i ricordi all'esperienza presente, danno luogo a dei cortocircuiti emotivi e a dei comportamenti irrazionali, del tutto imprevedibili e perturbanti. Oltretutto, sia il drammaturgo che il librettista e il musicista sono talmente abili da costruire delle coincidenze visive-sonore che fondono il passato e il presente, coinvolgendo gli spettatori in un vortice drammatico.

Il principale evento traumatico è il fulcro stesso dell'opera, motore della vicenda dall'inizio alla fine: una zingara viene sorpresa nella camera del figlio del Conte di Luna, è accusata di stregoneria e condannata al rogo. Da questa drammatica scintilla si scatena l'incendio della complessiva tragedia: la figlia assiste alla morte della madre, ne rimane sconvolta e condizionata a vita, perché le ultime parole della zingara implorano/ordinano vendetta. La malcapitata, adolescente ma già ragazza-madre con un figlioletto tra le braccia, è perseguitata dalla visione del rogo e cerca di esaudire l'ultimo desiderio della madre: ruba il figlio del Conte con l'intenzione di buttarlo sullo stesso fuoco, ma all'ultimo istante, senza rendersene conto, getta tra le fiamme il suo bambino. Il dolore del lutto, quindi, per lei raddoppia: persi tragicamente sia la madre che il figlio infante, il piccolo sopravvissuto diventa l'unica sua ancora affettiva e il legame ch'ella instaura con lui assume aspetti totalizzanti. Col trascorrere degli anni, il bambino cresce nella comunità degli zingari, ignaro delle sue veri origini. Il melodramma e il dramma iniziano quando lui ha circa la stessa età che aveva la presunta madre all'epoca dell'evento traumatico: ha poco più di quindici anni, vorrebbe vivere la sua vita, ma è continuamente ostacolato dai vincoli impostigli dalla possessività di lei. Ciò che costituisce l'antefatto della vicenda si ripresenta in ogni momento cruciale e assume i tratti di un'ossessione inquietante, in primo luogo per la zingara, poi per il figlio e, in minor misura, per i vari componenti delle comunità circostanti. Narrativamente, il ritorno del trauma originario viene reso con il ripetuto racconto dell'evento da parte di vari personaggi a diversi interlocutori e secondo diversi punti di vista. Appena si apre il sipario, Ferrando racconta l'episodio ai servitori del conte, che gli chiedono di intrattenerli per non addormentarsi. Loro vorrebbero conoscere «la vera storia» (I, 1), ma un alone favolistico-leggendario aleggia sul complessivo contesto. La partecipazione emotiva di tutti si riassume nel grido finale: «Ah! Donna perversa!... orrore mortal!», oggi noto nella versione successiva: «Ah! sia maledetta la strega infernal!» (I, 1). In seguito, nella prima scena della seconda parte, è la zingara che racconta - dapprima a tutta la «banda di zingari» e poi al figlio che le siede accanto - il trauma del rogo; e qui le reazioni emotive degli ascoltatori sono diverse: il gruppo ritiene troppo «mesta» (II, 1) quella canzone e parte rapidamente per «procacciar[si] un pan» (II, 1), il ragazzo è coinvolto e sostiene la madre. Infine, nella terza scena della quarta parte, la visione del rogo torna a perseguitare la zingara, che viene rassicurata dal figlio e s'addormenta; quando si sveglia è sola, il Conte di Luna le mostra il figlio che sta per essere giustiziato e lei gli svela che egli era suo fratello, accasciandosi

²²⁸ GABRIELE MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, pp. 78-79.

e pronunciando in forma assertiva «il noto grido» (II, 1) della madre morente: «sei vendicata, o madre!» (IV, s.u.): una sostanziale circolarità ricongiunge il trauma iniziale con l'esito tragico finale. Approssimativamente, questa è la struttura narrativa in rapporto al trascorrere del tempo:



A questi improvvisi balzi all'indietro relativi al trauma fondamentale, se ne aggiungono altri. Nella prima parte, Leonora racconta a Ines come ha incontrato il trovatore, ovvero ad un torneo svoltosi una «lunga stagione» prima (e qui la misura del tempo è del tutto soggettiva: l'aggettivo allude alla lentezza del tempo dell'attesa e il sostantivo lascia indefinito l'effettivo periodo). Di per sé, la seconda scena si svolge quasi contemporaneamente al racconto di Ferrando, ma i ricordi della protagonista si dilatano e, musicalmente, corrispondono alla sua cavatina e cabaletta. L'azione vera e propria inizia nella terza scena e prosegue nelle due successive, fino al terzetto del finale primo. Nel dramma, anche questo incontro notturno dei tre personaggi non rientra nell'azione, ma viene narrato dapprima dai tre servitori (I, 1) e poi da Leonora a Jimena (I, 3); inoltre, nella quinta scena della quarta giornata, Manrique racconta all'amata un suo sogno inquietante: Cammarano giustifica a Verdi l'eliminazione del sogno e la trasformazione dell'incontro in azione come un tentativo di ridurre i racconti, già molto numerosi. Inoltre, nel libretto, sempre nella prima scena della seconda parte, subito dopo i racconti della zingara, c'è un'altra lunga narrazione quando Manrico evoca il duello con il Conte di Luna, ridestando così l'impulso vendicativo della madre (duetto «Mal reggendo all'aspro assalto»); l'azione riprende nella seconda scena con il tempo di mezzo «L'usato messo Ruiz m'invia!» e nella cabaletta «Perigliarti ancor languente», che conclude la scena. Infine, per potenziare l'effetto della compenetrazione di passato e presente, sia Cammarano che Gutiérrez ricorrono spesso all'ipotiposi, cioè a descrizioni dettagliate degli avvenimenti, che alternano i tempi verbali dall'imperfetto al presente al passato remoto e viceversa: «Fida nutrice del secondo nato / Dormia presso la cuna. / Sul romper dell'aurora un bel mattino / Ella dischiude i rai» (I, 1), oppure «Stride la vampa [...] La incolpò superbo / Conte [...]. Apparve / La vision feroce di spaventose larve [...] / Il noto grido ascolto» (II, 1). Un ulteriore stratagemma geniale consiste nel far coincidere ciò che è appena stato ricordato con ciò che accade, come nella conclusione della prima scena, quando Ferrando racconta che «mezzanotte appunto suonava» e la campana suona in quell'istante la stessa ora, scatenando il panico tra i servitori (e un soprassalto tra gli spettatori).

Questo complesso procedimento narrativo dà origine ad una molteplicità di punti di vista. Quando Ferrando racconta, gli ascoltatori condannano la «abietta zingara, fosca vegliarda», attribuendole appellativi offensivi: «insana vecchia», «scellerata», «donna infame», «maledetta strega infernal» (I, 1). Quando il trovatore ascolta il racconto della zingara, solidarizza con lei: il Conte diventa «empio» e «rio», la «vittima» (II, 1) meritevole di vendetta. Oltretutto, il nome stesso della zingara, che compare nell'elenco dei personaggi ma non è mai usato nel testo effettivo (visto che la comunità dei gitani si riferisce alla «zingarella», Manrico usa il termine «madre» e gli altri si servono del generico «zingara»), ha una doppia valenza. Infatti, in spagnolo «azucena» significa giglio, ovvero designa il fiore simbolo di purezza; di conseguenza, in riferimento alla mentalità dei popolani e dei nobili Di Luna esso ha valore antifrastico ma, al contrario, nella comunità gitana esso ha valore metaforico e corrisponde all'innocenza delle vittime ingiustamente perseguitate. Infine, nel testo spagnolo vi sono momenti che alleggeriscono la tensione e inducono gli spettatori/lettori al sorriso: oltre alla codardia dei servitori, nell'ottava scena della quarta giornata, quando Manrique dice a Leonor di essere figlio

della zingara, lei esclama: «¡Eso me faltaba!» (IV, 8). Cammarano, come spesso accade nei suoi libretti, mantiene costantemente toni seri e Verdi condivide quest'impostazione (Alfred Einstein scrive che «in no other of Verdi's operas does one find even the slightest inclination toward humor»),²²⁹ ma riesce a creare una musica dal ritmo veloce, ricca di melodie, che coinvolge potentemente gli spettatori. I debutti del *Trovador* e del *Trovatore* sono altrettanto folgoranti: García Gutiérrez «morì assai onorato nel 1884 [...]. Nonostante fosse autore di liriche, saggi, commedie e tanti drammi, egli restava innanzitutto l'autore del *Trovador*»,²³⁰ «il successo enorme del *Trovatore* non fu solo italiano ma internazionale». ²³¹ In entrambi i casi, il pubblico è entusiasta; i critici musicali, invece, esprimono giudizi discordi sull'opera di Verdi e spesso sottolineano che la trama è troppo intricata, quasi inenarrabile: «un giudizio fortemente negativo sul libretto, confrontato col dramma spagnolo, fu pronunciato da Andrea Della Corte»;²³² «che la vicenda del *Trovatore* non si lasci quasi ricapitolare è l'esperienza, banale, di chiunque [...] abbia provato a riferirla. Il che è oggetto tipico d'ilarità [...]. Si deve all'attore e commediografo napoletano Pasquale Altavilla [...] una commedia dal titolo *Na famiglia ntusiasmata per la bella museca de lo Trovatore* (1860). La burla si regge sul fatto che i convenuti, infervorati dallo spettacolo del San Carlo, si cimentano nel raccontare [...] ma i fraintendimenti sono esilaranti». ²³³ Il critico Gabriele Baldini scrive: «di nessun'altra opera di Verdi, com'è noto, si può dire come del *Trovatore* che il libretto non si riesce a raccontare». ²³⁴ Pierluigi Petrobelli concorda e ne conclude che «la coerenza e la forza avvincente dell'opera si devono ricercare pertanto solo ed esclusivamente nella musica». ²³⁵ Analogamente, Bruno Barilli sostiene che «il *Trovatore* si fa tutto al disopra del libretto, per evaporazione lirica. Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola». ²³⁶ Si tratta di una tesi del tutto inverosimile, non solo perché la corrispondenza tra musica e poesia, tra note e parole è straordinaria, ma anche perché il compositore, com'è testimoniato dal carteggio, collabora strettamente con il librettista, discutendo sin dall'inizio ogni minimo aspetto della realizzazione e procedendo in sintonia. Più propriamente, Budden scrive:

Non che il libretto di Cammarano meriti tutti gli insulti di cui viene di solito coperto; è vero che è pieno di narrazioni complesse, ma questo avveniva già nel lavoro di Gutiérrez [...]. *Il Trovatore* ci dà tutti i fatti rilevanti in forma leggibile, anche se non proprio udibile. L'eliminazione dei personaggi marginali, come quello di Don Gullen, fratello di Leonora e custode dell'onore di famiglia, e dei due pettegoli *criados* le cui funzioni sono incorporate in Ferrando, viene effettuata da parte del poeta con la sua solita abilità. Il linguaggio è sempre appropriato alle situazioni drammatiche, anche se il libretto nel suo insieme rimane inserito in uno stampo vecchio stile, basato com'è sulla staticità del numero [...]. *Il Trovatore* è un dramma di momenti di effusione.²³⁷

Emanuele d'Angelo afferma: «il testo del *Trovatore* è tra i migliori di Cammarano, sia per funzionalità scenica sia per qualità letteraria. L'abilità di artefice di congegni melodrammatici è evidente, e qui forse più che altrove: la materia della fonte è vasta e complessa e il librettista la manipola

²²⁹ ALFRED EINSTEIN, *Essays on Music*, New York, Norton, 1962, p. 87.

²³⁰ FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Álvaro ad Alvaro*, p. 9.

²³¹ FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Álvaro ad Alvaro*, p. 49.

²³² LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 212.

²³³ LORENZO BIANCONI, «Il trovatore» di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Verdi e le letterature europee*, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, Quaderni, 25, p. 114.

²³⁴ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, p. 235.

²³⁵ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, p. 109.

²³⁶ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000, p. 118.

²³⁷ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 71.

ricomponendone i principali tasselli in una struttura snella, efficace e attentamente equilibrata».²³⁸ D'Angelo evidenzia il ruolo centrale assunto da Azucena nella vicenda (definendola dal punto di vista medico «un caso di psicosi con sintomatologia psicotica», ma rispetto al ruolo narrativo essa appare il personaggio onnisciente che conserva quanto più le è possibile il mistero su ciò che le è accaduto in gioventù, vivendo «come un'estranea ed isolandosi»²³⁹ anche nel gruppo degli zingari). Infine egli sottolinea la raffinatezza poetica del libretto, che «brilla per estrema ricchezza di allusioni e reminiscenze letterarie» - da Tasso ad Ariosto, da Dante a Petrarca, da Alfieri a Leopardi - e conclude con calorosi elogi: Cammarano «dimostrava - sulla scia di Zeno, Metastasio, Calzabigi, Da Ponte e dello stesso Romani - che il libretto, pur restando il pre-testo del melodramma, poteva essere ben più di un artigianale [*sic*] e stereotipata scrittura di consumo e di scarse pretese artistiche, anzi un testo da leggere e perfino da declamare in teatro».²⁴⁰

A questo punto può essere significativo confrontare la prima scena del dramma con la corrispettiva del libretto. Il testo di Gutiérrez si apre con i tre servitori del Conte di Luna seduti in una piccola sala del palazzo della Aljafería. Queste le prime parole:

JIMENO

Nadie mejor que yo puede saber esa historia, como que hace muy cerca de cuarenta años que estoy al servicio de los Condes de Luna.

FERRANDO

Siempre me lo han contado de diverso modo.

GUZMÁN

Y como se abultan tanto las cosas...

JIMENO

Yo os lo contaré tal como ello pasó por los años de 1390 [...]. Una noche entró en la casa del Conde una de esas vagamundas, una gitana con ribetes de bruja [...].

FERRANDO

¿Vieja y gitana? Bruja sin duda [...].

JIMENO

Y aun su aya aseguró que en el silencio de la noche había oído varias veces que andaba alguien en su habitación, y que una legione de brujas jugaban con el niño a la pelota, sacudiéndole furiosas contra la pared.

FERRANDO

¡Que horror! Yo me hubiera muerto de miedo.

JIMENO

[...] La gitana [...] otro día fue quemada públicamente para escarmiento de viejas.

GUZMÁN

¡Cuanto me alegro! ¿Y el chico?

JIMENO

Empezó a engordar inmediatamente.

FERRANDO

Eso era natural.

JIMENO

Y, a guiarse por mis consejos, hubiera sido también tostada la hija, la hija de la hechicera.

FERRANDO

¡Pues por supuesto! Dime con quién andas...

JIMENO

[...] Desapareció el niño, que estabaya tan rollizo que dava gusto verle; se le buscó por todas partes; y ¿sabéis lo que se encontró? Una hoguera apagada en el sito donde murió la hechichera, y el esqueleto achicharrado del niño.²⁴¹

²³⁸ EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, p. 78.

²³⁹ EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, p. 84.

²⁴⁰ EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, p. 101.

²⁴¹ FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Álvaro ad Alvaro*, pp. 77-78.

L'inizio del libretto è abbastanza simile:

Ferrando, e molti Famigliari del Conte, che giacciono presso la porta: alcuni Uomini d'arme che passeggiano in fondo.

FERRANDO (Parla ai famigliari vicino ad assopirsi.)

All'erta, all'erta: il Conte

N'è d'uopo attender vigilando; ed egli

Talor presso i veroni

Della sua vaga, intere

Passa le notti.

FAMIGLIARI

Gelosia le fiere

Serpi gli avventa in petto.

FERRANDO

Nel Trovator, che dai giardini muove

Notturmo il canto, d'un rivale a dritto

Ei teme.

FAMIGLIARI

Dalle gravi

Palpebre il sonno a discacciar, la vera

Storia ci narra di Garzia, germano

Al nostro Conte.

FERRANDO

La dirò: venite

Intorno a me (I famigliari eseguono.)

ARMIGERI

Noi pure... (Accostandosi pur essi.)

FAMIGLIARI

Udite, udite.

FERRANDO

Di due figli vivea, padre beato,

Il buon Conte di Luna:

Fida nutrice del secondo nato

Dormia presso la cuna.

Sul romper dell'aurora un bel mattino

Ella dischiude i rai,

E chi trova d'accanto a quel bambino?

CORO

Chi?... Favella... chi mai?

FERRANDO

Abbietta zingara, fosca vegliarda!...

Mostrava al tremito l'alma bugiarda;

E sul fanciullo, con viso arcigno,

L'occhio affigeva torvo, sanguigno!...

D'orror compresa è la nutrice...

Acuto un grido all'aura scioglie,

Ed ecco, in meno che il labbro il dice,

I servi accorrono in quelle soglie;

E fra minacce, urti e percosse

La rea discacciano, ch'entrarvi osò.

CORO

Giusto quei petti sdegno commosse;

L'insana vecchia lo provocò.

FERRANDO

Asserì che tirar dal fanciullino

L'oroscopo volea...

Bugiarda!... lenta febbre del meschino
 La salute struggea!
 Coerto di pallor, languido, affranto
 Ei tremava la sera,
 Il dì traeva in lamentevol pianto...
 Avvelenato egli era (Il coro inorridisce.)
 La delinquente perseguitata
 Fu presa, e al rogo fu condannata:
 Ma rimane la maledetta
 Figlia, ministra di ria vendetta!...
 Compì quest'empia nefando eccesso!...
 Sparve il bambino... e si rinvenne
 Mal spenta brace, nel sito stesso
 Ove la zingara arsa un dì venne!...
 E d'un fanciullo... ohimè!... l'ossame
 Bruciato a mezzo, fumante ancor!
 CORO
 Oh scellerata!... oh donna infame!...
 Del par m'investe ira ed orror! (I, 1).

Entrambe le scene si svolgono nel palazzo dell'Aljafería, ma mentre nel dramma compaiono tre servitori in una piccola sala, nel libretto sono presenti molti Familiari del Conte che dialogano e camminano nell'atrio. Cammarano, cioè, predispone una scena corale, secondo le convenzioni del melodramma. Budden scrive: «poiché Verdi originariamente aveva in progetto di cominciare con quella che è oggi la seconda scena, è presumibile che l'introduzione sia stata un'idea di Cammarano. Un'idea ingenua, certo, come se un grande di Spagna del calibro del Conte di Luna avesse potuto tollerare dei familiari così deboli e pieni di paura. Tuttavia Cammarano segue una tradizione che Gutierrez avrebbe certamente capito, quella in cui gli inferiori erano codardi e vagamente comici».²⁴² Propriamente, Cammarano s'attiene alla fonte, fedelmente e creativamente. Le caratteristiche della conversazione rimangono le stesse: un elemento fiabesco pervade le narrazioni di un evento che, passando di bocca in bocca innumerevoli volte, è stato mutato e ingigantito a tal punto che è difficile distinguere quanto in esso vi sia di immaginato e di accaduto. Inoltre, nel libretto è specificato che il racconto serve per rimanere svegli nelle tarde ore notturne in cui il conte, innamorato, esce dal palazzo. Questa duplice dimensione sospesa tra l'onirico e il fiabesco contraddistingue sia il dramma che l'opera nella loro interezza. Gutiérrez delinea i tre interlocutori soprattutto come dei popolani superstiziosi e creduloni, che s'esprimono per lo più con esclamazioni di spavento, con modi di dire e proverbi. Il libretto sintetizza ma rimane coerente e Budden afferma, inoltre, che «Verdi tradusse lo schema di Cammarano in una brillante soluzione, servendosi in modo ingegnoso e originale della narrazione di Ferrando per presentarci musicalmente Azucena prima che compaia in scena».²⁴³ Se è vero che l'allegretto della «Abbieta zingara» si fissa facilmente nella memoria degli ascoltatori (con le inscindibili connotazioni negative), un merito del librettista consiste nell'aver presentato subito - citandoli nella prima scena - tutti i protagonisti, caratterizzandoli con attributi essenziali: dapprima il Conte geloso, poi la sua amata (che è senza nome e, del resto, rimane sempre irraggiungibile per lui), quindi il Trovatore rivale ed infine Azucena (che compare per ultima, ma viene descritta in modo più ampio, attraverso lo strettissimo legame con sua madre). Dal punto di vista linguistico, qui e in seguito, Cammarano adotta uno stile consona a un libretto d'opera di metà Ottocento, con costruzioni sintattiche abbastanza complesse e frequenti anastrofi, oltre che con un lessico più ricercato rispetto al registro adottato da Gutierrez. In particolare, è opportuno segnalare la delicatezza con cui

²⁴² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 77.

²⁴³ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 77.

sostituisce «esqueleto achicharrato» con «l'ossame / Bruciato a mezzo»: immagine altrettanto forte emotivamente, ma meno macabra. Poeticamente, l'impegno di Cammarano è notevole. I versi sono di varia lunghezza: dagli iniziali settenari ed endecasillabi liberi (tipici di un recitativo), alle prime due quartine di Ferrando a rima alternata e con un endecasillabo sempre seguito da un settenario (musicalmente reso come andante mosso), ai ritmati doppi quinari dell'allegretto (strutturato con tre quartine a rima dapprima baciata e poi alternata - AABB CDCD EFEF -, con tutti versi parossitoni tranne l'ultimo, ossitono). Questo schema viene ripetuto una seconda volta, con interventi del coro soprattutto nel finale. Verdi crea qui splendide melodie, ma la complessa struttura poetica è una creazione originale di Cammarano, a partire dal testo in prosa di Gutiérrez.

Sia nel dramma che nel libretto, la prima scena prosegue con la narrazione degli sviluppi della vicenda: il padre muore stroncato dal dolore, raccomandandosi con l'altro figlio di continuare a cercare il bambino che lui ritiene essere ancora vivo, Ferrando è convinto di poter riconoscere la figlia della zingara, seppure sia passato tanto tempo (nel libretto viene specificato che sono trascorsi tre lustri). Per mettere in evidenza la codardia e la credulità dei servitori vengono elencati vari uccelli di malaugurio, ritenuti reincarnazioni dell'anima della strega ancora vagante sulla terra:

GUZMÁN

¿La habéis visto?

FERRANDO

Más de una vez.

GUZMÁN

¿A la gitana?

FERRANDO

No, ¡qué disparate!, no...; al alma de la gitana : unas veces bajo la figura de un cuervo negro; de noche regularmente en búho. Ultimamente, noches pasadas, se trasformò en lechuza.

GUZMÁN

¡Cáspita!

JIMENO

Adelante.

FERRANDO

Y se entró en mi cuarto a sorberse el aceite de mi lámpara: yo empecé a rezar un Padre nuestro en voz baja..., ni por esas: apagó la luz y me empezó a mirár ¡con unos ojos tan relucientes!, se me erizó el cabello : tenía un no sé qué de diabólico y de infernal aquel espantoso animalejo! Ultimamente, empezó a revoltar por la alcoba..., yo sentí en mi boca el frío beso de un labio inmundo, dí un grito de terror, exclamando ¡Jesus!, y la bruya, espantada, lenzó un prolongado chillido, precipitándose furiosa por la ventana. (I, 1)

Cammarano mantiene gli stessi tre animali e ne aggiunge altri due: «upupa» e «strige». Mentre i primi sono popolari, questi ultimi sono più colti e letterari. L'upupa è un volatile diurno e, di per sé, il nome è onomatopeico; il termine «strige» deriva dal latino «strix», indica un uccello immaginario-vampiresco e presenta la radice etimologica dell'italiano «strega»:

ALCUNI

Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!

In upupa o strige talora si muta!

ALTRI

In corvo tal altra: più spesso in civetta,

Sull'alba fuggente al par di saetta!

FERRANDO

Morì di paura un servo del Conte,

Che avea della zingara percossa la fronte!

(Tutti si pingono di superstizioso terrore.)

Apparve a costui d'un gufo in sembianza,

Nell'alta quiete di tacita stanza!

Con occhi lucenti guardava... guardava,
Il Cielo attristando con urlo feral!
Allor mezza notte appunto suonava... (Suona mezza notte.)

TUTTI

Ah! Donna perversa!... orrore mortal!

(Con subito soprassalto; odonsi alcuni tocchi di tamburo. Gli uomini d'armi accorrono in fondo; i famigliari tengonsi verso la porta.) (I, 1).

La prima scena del libretto termina qui, mentre quella del dramma prosegue con il dialogo dei tre servi sul conte «péridamente enamorado de doña Leonora de Sesé» (I, 1) e sui suoi sfortunati tentativi notturni di seduzione, vale a dire quell'incontro notturno tra il Conte, Leonora e il Trovatore che Cammarano rappresenta nella seconda scena e che Verdi impreziosisce con la splendida cavatina di Leonora «Tacea la notte placida», seguita dal tempo di mezzo «Quanto narrasti di turbamento» e poi dalla cabaletta «Amor che non può dirsi», oggi resa come «Di tale amor, che dirsi». Al riguardo, Budden afferma: «La musica di Leonora è puramente lirica; quando descrive il suo primo incontro con Manrico gli eventi della storia che racconta non hanno la minima importanza: ciò che conta, è che veniamo informati del fiorire di un amore trascendentale. Quando invece Azucena racconta come la madre sia stata condotta al rogo, l'orrore vivido di ciascun evento viene impresso in noi con ogni possibile mezzo, compresa la reminiscenza tematica».²⁴⁴ Per l'intero dramma e per l'intera opera Manrico è calamitato da questi due poli opposti d'un amore appassionato e d'un totalizzante amore materno. La giovane Leonora è disposta al sacrificio di sé stessa per salvare lui, l'ossessiva Azucena lo riconduce sempre a sé, incapace di staccarsi da lui. In scena, Leonora ed Azucena non s'incontrano mai, soltanto nell'ultima scena compaiono entrambe, ma quando Leonora entra, Azucena è addormentata e quando questa si sveglia Leonora è già morta. Il mondo del melodramma è popolato da molti padri ma da ben poche madri, quasi che l'affetto materno conservasse un alone di mistero e d'indicibilità. *Il trovatore* è imperniato su una figura di madre inquietante ed enigmatica, mossa da passioni furiose e causa essa stessa di azioni estreme. Confrontando *Il trovatore* con *Rigoletto*, opera verdiana immediatamente precedente, Budden afferma: «mentre Rigoletto, il Duca, Gilda e Sparafucile sono tutti personaggi che hanno un loro carattere specifico, Leonora, Manrico e il Conte di Luna sono dei meri archetipi vocali; e Ferrando, per il quale Verdi aveva prescritto un "basso piuttosto baritono", non è neppure quello. Un solo personaggio è scolpito in profondità: quello di Azucena, una figura completamente nuova nella galleria dei personaggi femminili verdiani».²⁴⁵ Ma anche la complessa personalità d'Azucena è costruita soprattutto attraverso delle narrazioni, non tanto con azioni in presa diretta: dapprima c'è il racconto di Ferrando (apparentemente oggettivo, ma in realtà impostato dal punto di vista dei nobili e del popolo), poi c'è quello che lei stessa evoca agli zingari e a Manrico - con un coinvolgimento emotivo sempre più forte -. Musicalmente si tratta della canzone «Stride la vampa» (Allegretto) e del successivo racconto «Condotta ella era in ceppi» (andante mosso), entrambi nella prima scena della seconda parte. Al riguardo, la musicologa Elisa Grossato osserva:

La struttura musicale [...] è molto complessa e di dimensioni piuttosto ampie. Certamente si tratta della narrazione verdiana più elaborata che racconta un'esperienza a dir poco agghiacciante [...]. Subito nell'esordio [...] la zingara mette immediatamente in luce la sua ossessione psicologica [...]. Lo spettatore è tutto preso dalla figura di Azucena e ha l'impressione che lei stia rivivendone momento per momento, nel trascorrere delle immagini narrate, l'atroce esperienza [...]. Verdi riesce a colpire l'ascoltatore fino alla fine, riuscendo a far apparire reali personaggi o situazioni che fuori dal teatro suonerebbero falsi o incredibili.²⁴⁶

²⁴⁴ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 74.

²⁴⁵ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 72.

²⁴⁶ ELISA GROSSATO, *La forza drammaturgica del racconto in alcuni brani de "Il trovatore"*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *La vera storia ci narra. Verdi narrateur/Verdi narratore*, Lucca, LIM, 2014, pp. 200-205.

Se il genio di Verdi ha reso musicalmente un capolavoro, *Il trovatore*, Cammarano lo ha aiutato e sostenuto. A conferma del valore poetico del libretto, Gilberto Lonardi ha dedicato un intero volume alla «fruizione montaliana del *Trovatore*»,²⁴⁷ affermando tra l'altro: «Lo spettatore-ascoltatore potrà sì dimenticare molto o moltissimo del libretto, ma non potrà non ricordare le parole che gli sferza in faccia, con una fisicità [...] fin qui ignota al melodramma, la cabaletta “Di quella pira...”: parole come “pira” appunto, come “l’orrendo foco”, o lampi verbali come “arse, avvampò”. Ebbene, è questa pulsazione di parole-immagini che già nel *Trovatore* emerge dal e per il canto dei quattro protagonisti».²⁴⁸ La sapiente corrispondenza tra poesia e musica ha contribuito al successo dell'opera, ovvero alla popolarità di «uno dei fenomeni più strani e più potenti del mondo dell'opera italiana».²⁴⁹

9.6 Cammarano e Verdi: fraternizzare musica e poesia

Cammarano ha sempre preferito collaborare con i musicisti lavorando “a quattro mani” e “a quattr’occhi”, cioè confrontandosi frequentemente per discutere le varie questioni. Con Verdi questo non è possibile, perché tra il 1845 e il 1852 né il librettista intende allontanarsi da Napoli né il compositore può rinunciare ai continui spostamenti tra Busseto, Parigi, Venezia e tante altre città. Entrambi sono famosi: Salvatore, più anziano, in dieci anni d'attività ha raggiunto un'apprezzabile autorevolezza; Giuseppe è il nuovo astro della lirica. Vivendo a distanza, il loro carteggio (138 lettere: non tutte, ma un congruo numero) è illuminante per comprendere il tipo di collaborazione che s'instaura tra loro e per coglierne l'evoluzione. Alle quattro opere realizzate insieme corrispondono altrettante tappe nel rapporto professionale ed umano.

Alzira è frutto del primo approccio: entrambi sono reciprocamente disponibili, ma ognuno sembra intimidito dalla grandezza dell'altro. Cammarano dà consigli, che Verdi accetta con gratitudine e chiede lui stesso suggerimenti su questioni drammaturgiche e musicali, nella consapevolezza che il librettista conosce bene i gusti del pubblico napoletano, esigente e tradizionalista. Un esempio significativo della cortesia reverenziale del musicista nei confronti del librettista è contenuto nella lettera del 25 marzo 1845. Alla proposta di Cammarano di far entrare in scena Zamoro, Gusmano e Alzira nelle prime scene, attribuendo ad ognuno un'aria di sortita strutturata secondo il classico schema di cavatina, tempo di mezzo e cabaletta, Verdi - che desidera forme nuove - risponde elogiando l'aria di Alzira («Straordinariamente belli questi versi della Cavatina d'Alzira»)²⁵⁰ ed esprimendo i suoi dubbi soltanto alla fine, in un *post scriptum* che inizia e termina chiedendo perdono: «P.S. Perdonatemi un'osservazione: Non vi sembrano troppe tre cavatine di seguito? Perdonatemi vi prego».²⁵¹ Come compromesso, le tre arie saranno distanziate: quella di Zamoro si trova ora nella seconda scena del prologo (cavatina «Un Inca... eccesso orribile!», tempo di mezzo «Col genitor la misera» e cabaletta «Risorto fra le tenebre» con la stretta del prologo «Nume dell'armi, i tuoi furori»); quella di Gusmano è nella seconda scena del primo atto (cavatina «Eterna la memoria», tempo di mezzo «Persisti, e vincerai», cabaletta «Quanto un mortal può chiedere»); quella di Alzira è nella

²⁴⁷ GILBERTO LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico ed altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 220.

²⁴⁸ GILBERTO LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico ed altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, p. 221.

²⁴⁹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, II, p. 71.

²⁵⁰ Lettera n. 9 di Verdi a Cammarano del 25 marzo 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 10.

²⁵¹ Lettera n. 9 di Verdi a Cammarano del 25 marzo 1845, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 11.

terza scena del primo atto (cavatina «Da Gusman, su fragil barca», tempo di mezzo «Alta pietade ogn'anima» e cabaletta «Nell'astro che più fulgido»). Sorge spontanea una domanda: il tono accentuatamente formale è di circostanza o è una testimonianza di sincera stima, unita a modestia ed umiltà? Vari elementi inducono a propendere per quest'ultima ipotesi. In molte occasioni Verdi esprime apprezzamenti per il lavoro di Cammarano; inoltre, la sua enorme fiducia in lui è comprovata dal fatto che il carteggio inizia e finisce con la proposta di affrontare insieme il *Re Lear* di Shakespeare: «Noi dobbiamo fare il *Re Lear* che sarà il nostro capo d'opera».²⁵² Com'è noto, questo sogno rimarrà irrealizzato. Infine, scorrendo l'epistolario verdiano, s'incontrano ulteriori testimonianze di cortese deferenza rivolta da Verdi a vari personaggi. Nel 1863 Sir James Hudson, per anni ambasciatore del Regno Unito presso il Regno di Sardegna e poi presso il Regno d'Italia, invia a Verdi come regalo «una copia ottocentesca della Venere di Tiziano (ora a Milano, Casa di Riposo per Musicisti)»²⁵³ e lui risponde così: «Sono confuso, meravigliato, desolato... ed esultante! La Venere è qui appesa in una stanza colle pareti ancor rozze e senza mobili. Eppure è sempre bella! Forse ancor più bella che in mezzo allo splendido Salone da cui fù [*sic*] tolta. Farò di questa modesta stanza una specie di santuario. Che bel quadro! È un presente da Re! ed io povero artista arrossisco d'avere l'oggetto di sì regale munificenza. Sono tanto commosso che forse ringrazierò V.E. in modo goffo e scapigliato».²⁵⁴ Nel 1867 Giuseppina Streponi va a Milano e, insieme alla contessa Clara Maffei, si reca in visita da Alessandro Manzoni, pensando di organizzare un successivo incontro tra il grande scrittore e il marito. Quando Verdi ne è messo a conoscenza, scrive all'amica milanese:

Car.^{ma} Clarina,

Sono ancora a bocca aperta al racconto della Peppina di quanto è successo fra Voi, e con Voi [...] Quant'invidia mia moglie, di aver visto quel Grande! Ma io non so, se, anche venendo a Milano, avrò il coraggio di presentarmi a Lui. Voi ben sapete, quanta e quale sia la mia venerazione per quell'uomo, che, secondo me, ha scritto non solo il più gran libro dell'epoca nostra, ma uno dei più gran libri che sieno [*sic*] sortiti da cervello umano. E non è solo un libro, ma una consolazione per l'umanità. [...] Vi mando una mia fotografia per LUI. M'era venuta l'idea d'accompagnarla con due righe, ma il coraggio m'è mancato, e mi pareva d'altronde una pretensione, che io non posso avere. Se lo vedete, ringraziatelo del suo ritrattino, che col suo nome, diventa per me la più preziosa delle cose. Ditegli, quanto sia grande il mio amore e il mio rispetto per Lui; che io lo stimo e venero, quanto si può stimare e venerare su questa terra e come uomo, e come altissimo e vero onore di questa nostra sempre travagliata patria.²⁵⁵

Oggi, è difficile immaginare Verdi incapace d'esprimersi! Colui che «diede una voce alle speranze e ai lutti / pianse ed amò per tutti»,²⁵⁶ nonché colui che ha lasciato un epistolario d'un migliaio di lettere, non riesce a trovare parole per una dedica? E proprio lui non si sente all'altezza di presentarsi a Manzoni? Successivamente, però, ritrova il coraggio di osare e l'incontro tra quei due geni dell'Ottocento italiano avviene. Quando Manzoni muore, Verdi non se la sente di partecipare al funerale, ma un anno dopo dirige lui stesso la *Messa da Requiem* composta in sua memoria. Anche nei confronti di Cammarano, l'iniziale umiltà di Verdi è autentica, ma si stempera progressivamente fino a sfociare in una profonda intesa, umanamente gratificante e artisticamente proficua. Da gennaio

²⁵² Lettera n. 136 di Verdi a Salvatore Cammarano del 19 luglio 1852, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 337.

²⁵³ Nota n. 1 alla lettera n. 277 di Verdi a James Hudson dell'8 settembre 1863, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 450.

²⁵⁴ Lettera n. 277 di Verdi a James Hudson dell'8 settembre 1863, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 450.

²⁵⁵ Lettera n. 315 di Verdi a Clara Maffei del 24 maggio 1867, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 511.

²⁵⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Per la morte di Giuseppe Verdi*, in *Elettra*, in ANNAMARIA ANDREOLI e NIVA LORENZINI (a cura di), *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1984, vv. 73-74, p. 324.

ad aprile del 1848 gli scambi epistolari s'interrompono poiché «la musica del Cannone»²⁵⁷ s'impone su ogni altra, ma non appena gli eventi politici evolvono, essi si ritrovano a condividere gli slanci patriottici. Verdi (che non aveva imbracciato le armi per problemi di salute, ma s'era assunto il ruolo di «tribuno»²⁵⁸) propone di creare un'opera a partire dal romanzo storico *Cola di Rienzi* di E. G. Bulwer-Lytton, pubblicato nel 1835, tradotto l'anno successivo in italiano con il titolo *Rienzi, l'ultimo dei tribuni* e messo in scena da Wagner a Dresda nel 1842. Cammarano si sente «costretto a spendere molto tempo»²⁵⁹ nell'analisi del testo, spiega dettagliatamente i motivi per cui non lo ritiene una buona scelta e propone in alternativa *La battaglia di Tolosa* di Méry, evidenziando meticolosamente i nuclei drammatici da valorizzare. Verdi s'entusiasma e *La battaglia di Legnano* è la testimonianza della comune sensibilità per le problematiche storiche e civili, nonché della condivisione di ideali patriottico-risorgimentali. In quest'occasione, Cammarano risulta «un interlocutore di intelligenza straordinaria, espertissimo non solo di cose relative all'ambiente napoletano, ma soprattutto dotato di sensibilità e capacità non comuni nell'esercizio del mestiere che era chiamato a svolgere. Forse un po' restio a gettarsi oltre l'ostacolo delle convenzioni che Verdi insistentemente gli chiedeva di scavalcare di slancio, ma utilissimo al Maestro se non altro come stimolo all'approfondimento e al chiarimento delle proprie idee».²⁶⁰ Non ancora placatasi l'esultanza del pubblico per *La battaglia di Legnano*, Verdi progetta una nuova opera da realizzare insieme: superata la timidezza, prorompe il fervore creativo. Contemporaneamente, gli impresari teatrali napoletani si rivelano poco onesti e, per farvi fronte, il librettista e il compositore si coalizzano, condividendo non solo le prospettive future, ma anche dei necessari segreti professionali. In una lettera, Cammarano esprime con una metafora il rapporto che deve instaurarsi tra il librettista e il musicista di un dramma lirico: «due essendo gli autori, è d'uopo almeno che essi fraternizzino».²⁶¹ Verdi non obietta e i loro ultimi due successi, *Luisa Miller* e *Il trovatore*, sono il frutto di questa stretta collaborazione. I critici musicali che apprezzano le ampie melodie del *Trovatore* ma ne disprezzano l'astruso libretto non considerano che la struttura delineata da Cammarano è quanto mai fedele al dramma originario, che è ancora più complesso, ma molto apprezzato da Verdi. Inoltre, il dialogo tra il musicista e il librettista è costante, non perché l'uno voglia imporsi all'altro, ma per trovare le soluzioni migliori per valorizzare l'opera. Per la suggestiva scena della quarta parte, dove l'aria di Leonora si erge sullo sfondo del «*Miserere*» e s'intreccia con la romanza di Manrico «Ah! Che la morte ognora», il librettista dà precise indicazioni: «ho scritto per quest'ultima [la preghiera del *Miserere*] versi endecasillabi e senza tronchi, come quelli che meglio si adattano ad una musicale recitazione, mentre parmi che il Coro debba più tosto recitare che cantare, onde avere un contrapposto con la melodia del *Trovatore*, e incutere maggior tetraggine con quella specie di convocio sordo, cupo, direi quasi prosaico».²⁶² Ovviamente, non sempre c'è convergenza di vedute, ma le reciproche argomentazioni portano a raffinate e meditate soluzioni. Per esempio, inizialmente Verdi propone che Leonora sia un personaggio secondario rispetto ad Azucena: fortunatamente per noi, Cammarano lo convince ad attribuirle un ruolo da primadonna e così oggi possiamo ascoltare le splendide arie «Tacea la notte placida» e «D'amor sull'ali rosee». Similmente, il personaggio di Azucena è, fin dall'inizio, interpretato in modo diverso

²⁵⁷ Lettera n. 113 di Verdi a Giuseppe Mazzini del 18 ottobre 1848, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 199.

²⁵⁸ Lettera n. 109 di Verdi a Francesco Maria Piave del 21 aprile 1848, in EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, p. 192.

²⁵⁹ Lettera n. 26 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 20 aprile 1848, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 278.

²⁶⁰ CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852, Introduzione*, p. XV.

²⁶¹ Lettera n. 68 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 168.

²⁶² Lettera n. 116 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 9 agosto 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 278.

e questo emerge soprattutto nel finale: secondo Verdi «la Gitana non salva sé e Manrique perché sua madre sul rogo le aveva gridato “vendicami” [...]. L’ultima parola del dramma è “Sei vendicata” [...]. Per Cammarano, qui obiettivamente più vicino alla fonte, Azucena non salva Manrico solo perché non ne ha il tempo, il suo amore per lui essendo stato sempre più forte dell’istinto vendicativo, e difatti nel libretto autografo l’ultima battuta della zingara è “Tarda vendetta, ma quanto fiera / avesti o madre!”, una frase amara, disperata e accusatoria, tutt’altro che compiaciuta».²⁶³ Ma al di là delle discrepanze, il personaggio di Azucena è delineato con grande forza drammatica. Per Verdi si tratta dell’unica figura materna che assume un’importanza fondamentale in una sua opera, per Cammarano è la terza, dopo le inquietanti Medea e Merope. Quanto a donne accusate di stregoneria, il librettista aveva già delineato Marta in *Stella di Napoli* e Meg nel *Reggente*. Verdi avrebbe riproposto Meg nel 1859, nel *Ballo in maschera*, composto su libretto di Antonio Somma e tratto dallo stesso *Gustave III, ou Le Bal masqué* di Eugène Scribe che era stato la fonte per l’opera di Mercadante. Purtroppo, Cammarano s’è spento prematuramente. Per Verdi è stato un valido collaboratore, un interlocutore colto e leale, un saggio consigliere: un amico fraterno.

²⁶³ EMANUELE D’ANGELO, *Dalla parte dei librettisti*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI ed EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, p. 164.

Conclusioni

Salvatore Cammarano: fraternizzare musica e poesia

«È bene che poeta e maestro sentano all'unissono»¹

Dalla precedente trattazione risulta che Salvatore Cammarano è un autore estremamente interessante, sia da un punto di vista poetico-letterario che musicologico-teatrale. Nato e cresciuto in un contesto familiare culturalmente ricco, seppure economicamente piuttosto povero, la sua personalità artistica è poliedrica e sfaccettata, con le varie componenti che collaborano tra loro in modo proficuo ed originale.

Il nonno Vincenzo Cammarano era nato a Sciacca, in provincia di Agrigento, nel 1720 e s'era trasferito a Napoli all'età di quarantaquattro anni, dove aveva recitato in teatro per quasi quarant'anni, dando vita a Pulcinella Giancola fino al 1802, quando si era ritirato dalle scene per problemi di salute. Le sue due figlie avevano intrapreso entrambe una carriera teatrale di successo come cantanti e attrici, e suo figlio Filippo aveva preso il suo posto nella stessa compagnia teatrale, lavorando dapprima come attore e diventando poi drammaturgo, autore di numerose commedie in dialetto napoletano: in quanto zio di Salvatore, egli esercitò un notevole influsso sul nipote, fin da quando era bambino. Un altro figlio di Vincenzo era Giuseppe (futuro padre di Salvatore), che recitò in giovanissima età, ma seguì poi la passione per il disegno, diventando un apprezzato insegnante e vicedirettore della Real Accademia di Belle Arti, oltre che un affermato pittore, esponente di spicco del neoclassicismo napoletano. Nei confronti dei figli e dei nipoti, Giuseppe assunse il ruolo di educatore, seguendoli personalmente ed insegnando loro a disegnare e a scrivere. Inoltre, l'iniziale formazione teatrale che Giuseppe aveva ricevuto da suo padre Vincenzo si trasformò in autentica passione: egli recitava da dilettante (interpretando il ruolo di Pulcinella) e, insieme al fratello Antonio, componeva e cantava dei duetti che suo figlio Luigi musicava e che presentavano in occasione di feste, matrimoni e iniziative pubbliche.

Il contesto familiare fu determinante per la formazione di Salvatore. Fino all'età di otto anni ebbe accanto il nonno Vincenzo, che esercitò tra le mura domestiche il fascino istrionico di Pulcinella Giancola; in seguito, lo zio Filippo l'avvicinò all'arte drammatica e il padre Giuseppe gli impartì l'educazione di base, sperando che l'innegabile talento pittorico del bambino avesse la meglio su quello teatrale, manifestatosi successivamente. Salvatore fu un allievo promettente, si dedicò per un certo periodo alla pittura e vinse persino dei premi, ma infine decise di seguire la sua autentica vocazione: la poesia teatrale.

Perché soffermarsi su tutto ciò? Per due ragioni fondamentali. In primo luogo perché in un'epoca in cui non esisteva la scuola pubblica e il tasso d'analfabetismo era molto alto, nascere in una famiglia colta e artisticamente creativa ampliava enormemente gli orizzonti di vita. In secondo luogo perché la poliedricità che contraddistinguerà il valente librettista affonda le sue radici nell'originale formazione e in quello «spirito di famiglia» che comportava - fin da piccoli - la ricerca dell'eccellenza attraverso lo studio intenso e costante in vari ambiti: letterari, pittorici, teatrali... Recependo costanti stimoli culturali e vivendo quotidianamente in un ambiente artisticamente collaborativo, egli affina la sua esperienza, ampliandone gli orizzonti: lettore appassionato e poeta accorto, diventa un esperto uomo di teatro, capace di rapportarsi in modo pacato e costruttivo sia con i compositori che con gli

¹ Lettera n. 104 di Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano del 4 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021, p. 250.

impresari, mediando attentamente persino con i severi censori borbonici. La sua pacata e perseverante difesa della creatività artistica, in un'epoca e in un contesto civile in cui la libertà era fortemente minacciata, caratterizzano la sua personalità.

Pur essendo invitato e sollecitato a lasciare Napoli per trasferirsi altrove, in città o paesi più liberali, egli non volle mai abbandonare la sua città natale che, tra '700 ed '800, costituiva un centro d'attrazione per l'Europa intera. Già nella seconda metà del '700, Napoli era la città più importante e più popolosa di tutta la penisola, con un'intensa attività portuale ed economica. Inoltre, era un vivace centro culturale e musicale, che attirava persone da tutti i paesi: insieme a Venezia, Firenze e Roma, era una delle principali mete del Gran Tour di intellettuali, artisti e nobili che, pubblicando i loro resoconti di viaggio, ne avevano amplificato il fascino.

Dal 1830 al 1859 Ferdinando II favorì il progresso economico e sociale, dando inizio alla costruzione di importanti infrastrutture: il primo impianto d'illuminazione a gas e i primi ponti in ferro sui fiumi (1832), la prima linea ferroviaria (la Napoli-Portici del 1839). Inoltre favorì la vita culturale (il VII congresso degli scienziati italiani e l'inaugurazione dell'Osservatorio Vesuviano nel 1845) e l'attività teatrale. A Napoli c'erano moltissimi teatri, cinque riservati alle opere liriche (il Real Teatro di San Carlo e il Real Teatro del Fondo, il Nuovo, La Fenice e il Partenope), altri per le opere in prosa, per le farse in dialetto napoletano, per le "pulcinellate" e per i pupi. Negli anni Trenta dell'Ottocento, si svolgevano mediamente in un anno 700 spettacoli di 150 opere, comprese quelle nuove e quelle in repertorio. Musicalmente e teatralmente, Napoli era all'avanguardia in Europa. Dal 1809 al 1840 i due teatri reali vennero gestiti dall'impresario Domenico Barbaja, un uomo d'affari talmente abile che per alcuni anni riuscì a coordinare le attività liriche a Napoli, a Vienna e a Milano, spostandosi in diligenza ed impiegando una settimana per arrivare a Vienna. Questo vivace ambiente era ideale per Salvatore, ma non mancava di insidie: la censura borbonica era molto rigida e gli impresari assumevano talora atteggiamenti impositivi o persino poco onesti. Salvatore sapeva bene tutto ciò, perché sia il nonno Giancola, sia il padre Giuseppe, sia gli zii avevano dovuto rapportarsi con il mondo della corte e con il suo regime poliziesco.

Dall'autobiografia di Michele Cammarano emergono atteggiamenti diversi da parte dei suoi antenati nei confronti delle vicende politiche dell'Ottocento. Re Ferdinando preferiva la comicità di Pulcinella Giancola ai melodrammi allestiti al Teatro di San Carlo e in certe serate assisteva agli spettacoli, scambiava battute a scena aperta con l'abile attore oppure i due conversavano insieme al termine dello spettacolo. L'autorevole pittore e professore Giuseppe (padre di Salvatore) e suo fratello Antonio (lui pure pittore) erano «due sviscerati Realisti», che oltretutto dipinsero per la corte ritratti, quadri e affreschi.² Al contrario, la sorella minore di Salvatore, Rosina, aveva preso le distanze dalle idee paterne e propendeva per gli ideali liberali, analogamente a suo fratello Luigi, musicista, che s'impegnò assiduamente nella lotta politica, partecipò alla Guardia Civica e venne arrestato durante i moti del 1848. Michele traccia un profilo liberale anche per il padre Salvatore, ma ciò che emerge maggiormente nel suo atteggiamento è la cautela: prudente, taciturno e pacato, egli cercava di evitare rischi e pericoli sia per sé che per la famiglia. Questo induce ad alcune considerazioni.

Avendo deciso di svolgere la professione di librettista rimanendo a Napoli e avendo una numerosa famiglia da mantenere (sei figli), non sarebbe stato ragionevole esporsi temerariamente, rischiando di rimanere privo di ogni fonte di reddito. Nella sua monografia, John Black scrive che Cammarano è apolitico nei suoi libretti e che, rispetto alle fonti, elimina sempre le situazioni e le affermazioni più critiche verso il potere costituito o esplicitamente inneggianti alla libertà e all'indipendenza nazionale. Questo giudizio ricompare in successivi testi critici, ma viene indirettamente smentito da Mariasilvia Tatti e da Francesco Cento, che sottolineano gli ideali risorgimentali espressi dal librettista in varie

² MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Firenze, Nerbini International, 2018, p. 82.

sue opere. Come Verdi, anche Cammarano non s'arruola volontario né va a costruire le barricate nel 1848, tuttavia sono proprio loro due che creano l'opera più ardentemente patriottica del mondo del melodramma: *La battaglia di Legnano* (1849). Di sé, Verdi scrive in una lettera a Piave che non può permettersi di imbracciare le armi per problemi di salute, ma che, in compenso, s'assume il ruolo di tribuno. Creando *La battaglia di Legnano*, lui e il librettista danno voce agli ideali di libertà e d'indipendenza che erano alla base della Repubblica Romana, nata il 9 febbraio 1849 e conclusasi il 4 luglio 1849 a causa dell'intervento militare di Luigi Napoleone Bonaparte, il futuro Napoleone III. O si pensa che entrambi abbiano agito per opportunismo, semplicemente per soddisfare le richieste dei committenti (l'opera debuttò il 27 gennaio 1849 al Teatro Argentina di Roma), oppure si prende atto che, potendo esprimersi senza dover "schiva[re] le sirti delle Censure",³ l'apoliticità è drasticamente abbandonata.

Probabilmente già dal 1832, ma ufficialmente dal 1834, Salvatore svolge il ruolo di maestro concertatore (oggi si direbbe direttore di palcoscenico) al Real Teatro di San Carlo e lo mantiene per tutta la vita; dal 1834 egli è anche «poeta drammatico e concertatore de' Reali Teatri».⁴ Di fatto, l'unica entrata mensile certa proveniva da questi impieghi presso la corte borbonica: cercare dei compromessi era vitale, cioè, alla lettera, garanzia di sopravvivenza.

La volontà di mediare, ossia di evitare il più possibile gli scontri con i censori, comportò uno sforzo costante, ma necessario, da parte di Cammarano, per poter proseguire la sua attività creativa. In effetti, non sempre riuscì ad ottenere l'autorizzazione alla messa in scena delle sue opere: *Poliuto*, con musica di Donizetti, venne drasticamente vietato dal sovrano in persona nel 1838 e fu rappresentato a Napoli soltanto dieci anni più tardi, nel 1848; *Virginia*, con musica di Mercadante, venne bloccata nel 1850 e andò in scena soltanto nel 1866, cioè cinque anni dopo l'Unità d'Italia e quasi quattordici anni dopo la scomparsa di Salvatore; *Elena da Feltre*, prima opera realizzata insieme a Mercadante, poté debuttare, ma comportò un richiamo del librettista da parte dei censori, che gli imposero di cambiare due versi - «Qui m'atterro a' piedi tuoi / Qual mi prostro innanzi a Dio» (III, 2) - e di pagare una multa. Sul momento Salvatore accondiscese e nell'attuale versione del libretto il secondo verso non compare. Tuttavia, sembra che il cantante abbia ripetuto in scena gli stessi due versi incriminati e, certamente, il combattivo librettista introdusse nuovamente in successivi libretti l'immagine d'un amore terreno talmente forte da rivaleggiare con l'amore divino.

D'altra parte, *Elena da Feltre* - come molti altri melodrammi scritti da Cammarano - non è opera d'intrattenimento, ma ha valore civile, morale e religioso, offrendo l'esempio di una donna rimasta vittima di soggetti potenti e scellerati, ma pronta a sacrificarsi in nome degli affetti familiari e di valori ideali. Cammarano si serve spesso d'una scrittura reticente che allude, più che esprimere apertamente, perché vi è costretto dall'oppressivo contesto borbonico. Questo non può essere spiegato come conseguenza della sua apoliticità, ma come un'abilità ulteriore nel predisporre testi poeticamente raffinati, intrisi di tematiche politiche, religiose e sociali di forte attualità, ma resi accettabili anche per la severa polizia borbonica.

Un ulteriore elemento che smentisce l'apoliticità di Cammarano è il suo forte interesse per la storia. Folco Portinari ha affermato che «il vero autore del melodramma storico romantico è Salvatore Cammarano, soprattutto e innanzitutto il Cammarano di Donizetti».⁵ Non c'è dubbio che la maggior parte delle opere che questa affiatata coppia realizza è a carattere storico, a partire da *Lucia di*

³ Lettera n. 261 di Cammarano a Giuseppe Verdi del 26 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 261.

⁴ JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984, p. 16.

⁵ FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 101.

Lammermoor, tratta dal romanzo storico di Walter Scott *The bride of Lammermoor*, proseguendo con *Belisario* (che Cammarano aveva già scritto autonomamente un paio di anni prima, ispirandosi al generale bizantino che combatté per Giustiniano e che è considerato uno dei più grandi condottieri dell'Impero romano d'Oriente), poi con *L'assedio di Calais* (ispirato all'avvenimento del 1346, che diede inizio a quella che sarebbe stata chiamata la guerra dei cent'anni) e con *Roberto Devereux* (conclusione ideale della cosiddetta trilogia della corte inglese, insieme ad *Anna Bolena* e *Maria Stuarda*) e terminando con *Poliuto* (tratto dalla tragedia *Polyeucte* di Pierre Corneille, che narra il martirio del magistrato romano convertitosi al Cristianesimo nel terzo secolo). Tuttavia, è vero anche che Cammarano ha composto molti altri libretti a sfondo storico, per tanti compositori. Ed è altrettanto vero che i diversi contesti storici da lui scelti sono sempre apparsi più verosimili che veri e hanno sempre rappresentato, indirettamente, delle metafore del presente. La stessa *Battaglia di Legnano* è un'opera storica, ma la lotta contro Barbarossa assume il valore di un inno al patriottismo. Analogamente, la scena finale di *Virginia*, quando il padre abbraccia la figlia amata e la pugnala per impedire che cada nelle mani degli uomini di potere corrotti ed assassini, ha una potenza simbolica che travalica il momento contingente per ergersi a grido estremo contro i tiranni di ogni epoca. Manzoni aveva scelto il Seicento come sfondo per i *Promessi Sposi* e se n'era servito per denunciare i soprusi della società ottocentesca; analogamente, Cammarano ha ambientato i suoi libretti in contesti storici che gli permettessero di far emergere problematiche di forte attualità, che non avrebbe potuto proporre in quanto tali direttamente a teatro.

Cammarano era un appassionato lettore e apprezzava i due principali letterati italiani dell'Ottocento: Alessandro Manzoni e Giacomo Leopardi. Intorno al 1820 aveva scritto una tragedia dal titolo di chiara ascendenza manzoniana: *Carlo Magno*; fin dal suo primo libretto (*Belisario*), aveva aderito ai nuovi principi di poetica esposti da Manzoni nella *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, pubblicata a Parigi nel 1823, e l'unità di tempo e luogo per lo più non si riscontra nei libretti successivi. Nel *Vascello de Gama* (altra opera a sfondo storico, con musica di Mercadante) tra il prologo e il primo atto c'è uno stacco di quindici anni (dal 1565 al 1580) e nel corso dell'opera l'ambientazione varia da un atto all'altro (passando dal mare portoghese, alla città di Coimbra, all'Oceano Atlantico, fino alle coste della Mauritania); nel *Trovatore* la vicenda procede con molti balzi narrativi all'indietro di diversi anni (talora di quindici) e i frequenti flash back complicano strutturalmente una vicenda già di per sé complessa, rendendola però ancora più avvincente e carica di suspense. Inoltre, Cammarano condivide con Manzoni sia la sensibilità religiosa, sia l'attenzione per gli umili. La moralità cristiana, la speranza in una Giustizia ultraterrena, la fede in una Provvidenza che compensi le ingiustizie terrene sono tematiche presenti in molti suoi libretti e, in verità, in tante opere dell'Ottocento. Dal punto di vista personale, è legittimo supporre che Salvatore fosse un uomo di autentica fede, dal momento che Michele racconta nell'autobiografia che egli si congedò laconicamente dai figli: «vi dico una sola parola e ricordatevela, frequentate i Sacramenti».⁶ Peraltro, dal punto di vista letterario, la decisione di rinunciare alle tre unità aristoteliche e di restituire dignità agli umili, agli emarginati e a coloro che subivano maggiormente i soprusi dei potenti era già stata teorizzata da Victor Hugo in due occasioni fondamentali: nella prefazione al dramma storico *Cromwell* (1827), in seguito considerato il manifesto delle nuove teorie romantiche, e nel dramma *Hernani* (1830), scintilla della *querelle* francese tra antichi e moderni nota come *bataille d'Hernani*. Pur vivendo stabilmente a Napoli, Cammarano leggeva moltissimo e aveva recepito gli stimoli innovatori dei principali esponenti del Romanticismo italiano ed europeo. Riguardo a Leopardi, vanno considerati diversi elementi. Egli visse a Napoli negli ultimi anni di vita, dal 1833 al 1837, quando già era un intellettuale noto e apprezzato; la seconda edizione dei *Canti*,

⁶ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 122.

accresciuta e corretta dall'autore, venne pubblicata a Napoli nel 1835; Donizetti musicò nove versi leopardiani tratti dall'idillio *Il sogno*,⁷ e questo avvenne probabilmente nel 1837, in un periodo in cui il compositore e il librettista collaboravano assiduamente. L'atmosfera notturna di certe arie e cori, strutturati con un linguaggio fortemente lirico e molto precisi nelle descrizioni, assomiglia a quella di tanti idilli leopardiani: per esempio «Regnava nel silenzio» in *Lucia di Lammermoor* (I, 4), «Tacea la notte placida» nel *Trovatore* (I, 2), «Ha steso la notte il negro suo velo» nel *Proscritto* (II, 3), «Posa la terra, già si mostra in cielo» in *Cristina di Svezia* (II, 4). Il tema della rimembranza intrisa di nostalgia e d'affettività è importante nella poetica leopardiana e ritorna spessissimo nei libretti di Cammarano: da «Verranno a te sull'aure» in *Lucia di Lammermoor* (I, 5) a «Seminato è il ciel di stelle» nel *Vascello de Gama* (II, 1) a «Là, della madre innanzi all'urna» in *Virginia* (I, 5). La dolente solitudine di tanti personaggi che Cammarano delinea come oppressi da un malessere esistenziale indicibile, si ritrova in vari eroi romantici, oltre che in diversi passi del poeta recanatese: sono tali Sara in *Roberto Devereux* - «Geme!... pallor funereo» (I, 1) -, Ubaldo in *Elena da Feltre* - «Ti scuoti Ubaldo, e svelane» (I, 1) - Pia de' Tolomei nell'omonima opera - «Qui posa il fianco. È vivida» (I, 6), Selene in *Eufemio da Messina* - «Nel sacro orror di queste ascose volte» - e molti altri.⁸

In una dettagliata analisi testuale dei libretti di *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*, Emanuele d'Angelo evidenzia in essi le reminiscenze non solo di Leopardi e Manzoni, ma anche di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Marino, Dottori, Metastasio, Goldoni, Cesarotti, Pellico e Alfieri.⁸ Nell'autobiografia, Michele afferma che Salvatore era un instancabile lettore, che già a quattordici anni «i soldi che riceveva dal padre per la merenda preferiva metterli da parte per comprarsi dei libri; con tali risparmi comprò il Tasso, poi il Dante, [...] più tardi la sua biblioteca si arricchì di volumi ed era studiosissimo e lettore accanito».⁹ Se lo stimolante ambiente familiare poteva avere contribuito al consolidarsi di questa passione per la lettura, uno sguardo al contesto letterario d'inizio Ottocento permette di comprendere molto altro ancora.

Nel 1816 era stato pubblicato sul primo numero della «Biblioteca Italiana» l'articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, nel quale l'autrice invitava gli Italiani a svecchiarsi, leggendo le opere letterarie europee e prendendo in considerazione le innovazioni introdotte dagli autori inglesi e tedeschi. Da quell'intervento era scaturita la polemica tra classicisti e romantici, ovvero un animato dibattito tra gli intellettuali della penisola che aveva visto contrapporsi i difensori della tradizione nazionale e i sostenitori di una più ampia visione letteraria e culturale. Non esistono testimonianze di un intervento del giovane Cammarano al riguardo, ma certamente le sue letture, da quel momento, s'estesero notevolmente, comprendendo autori europei e contemporanei, oltre agli amati classici. Nell'archivio della Biblioteca Nazionale di Napoli, nella sezione Lucchesi-Palli, sono consultabili i suoi quaderni di appunti manoscritti e ce n'è uno che comprende un lungo elenco di opere letterarie e teatrali da lui lette con, accanto ad ogni titolo, le caratteristiche principali e le annotazioni sulle possibilità di trasposizione in libretto d'opera. I titoli e gli autori sono tanti e di diversa nazionalità. D'altra parte, si giunge alla stessa constatazione analizzando le fonti degli effettivi libretti realizzati: gli autori sono solo in minima parte italiani, spesso sono francesi, inglesi, spagnoli, tedeschi o austriaci. Questo non significa che Cammarano leggesse agevolmente le rispettive lingue, ma testimonia la sua apertura mentale, la sua curiosità, il suo rimanere ancorato ai classici, pur essendo attento alle evoluzioni del presente storico-culturale. Talvolta le traduzioni italiane delle opere europee di grande successo potevano essere reperibili a Napoli o recuperabili in altre città tramite amici. In altri casi da esse venivano tratti dei balli o degli spettacoli in prosa che

⁷ Cfr. FRANCO ABBIATI, *Donizetti musicò nove versi di Leopardi*, «Corriere della sera», 11 settembre 1957, p. 3.

⁸ EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, pp. 21-101.

⁹ MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, p. 295.

permettevano di conoscerne a grandi linee la trama. Un pregevole attore-drammaturgo che svolse a Napoli una lodevole attività di divulgatore teatrale (soprattutto di opere francesi) fu Luigi Marchionni, che mise in scena diversi spettacoli in prosa che Cammarano (con ogni probabilità) vide ed apprezzò a teatro, per cui ne trasse successivamente dei libretti: *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Luigi Rolla* (detto per inciso: lo stesso Marchionni, appartenente ad una famiglia d'artisti teatrali e per lo più trascurato negli ultimi due secoli, meriterebbe uno specifico studio per comprenderne l'importante lavoro svolto). Cammarano, quindi, seppe recepire e rielaborare in modo originale gli stimoli nuovi provenienti da olttralpe e riuscì ad eccellere come librettista dei più famosi compositori del suo tempo. Da alcuni decenni Salvatore viene considerato il principale librettista romantico, ma, al riguardo, è doveroso riflettere sul significato dei tanti libretti dal titolo decisamente o tendenzialmente classico: *Belisario*, *Eufemio da Messina*, *Poliuto*, *Saffo*, *La Vestale*, *Ester d'Engaddi*, *Orazi e Curiazi*, *Merope*, *Virginia*, *Medea*.

In primo luogo, la compresenza di elementi classici e romantici si constata anche in Leopardi, che è ritenuto il maggior poeta romantico italiano, ma che scrisse importanti opere in prosa e che, per sua stessa ammissione, prese a modello lo stile satirico di Luciano di Samosata (120-circa 190) per le sue *Operette morali* (che hanno spesso come protagonisti personalità dell'età antica). Oltretutto, egli era intervenuto nella polemica tra classicisti e romantici, esprimendo motivate critiche per entrambi e non riconoscendosi completamente né negli uni né negli altri. Per Cammarano, invece, non esistono esplicite prese di posizione al riguardo, ma un'analisi specifica dei libretti risulta molto significativa. Il suo primo libretto, scelto autonomamente e senza alcun collaboratore musicista, fu *Belisario*: un soggetto classico, più volte riproposto in opere letterarie, teatrali e pittoriche, sia in età antica che medievale e moderna. Sul finire del XVIII secolo Jean-François Pierre Peyron, François-André Vincent, François Gérard e Jacques-Louis David (per citare solo i nomi più famosi) avevano dedicato tele suggestive al valoroso generale, per celebrarne il coraggio e l'onestà, oltre alla sorte avversa di un giusto perseguitato dai rappresentanti del potere politico. Questa tematica è fondamentale nel libretto di Cammarano e si riscontra anche nei successivi suoi lavori d'impronta neoclassica, spesso congiunta alla critica del potere teocratico e alla denuncia dell'immoralità dei rappresentanti delle istituzioni religiose, come accade in *Eufemio da Messina*, *Poliuto*, *La Vestale* ed *Ester d'Engaddi*.

La maggior parte delle opere a sfondo classico è stata creata da Cammarano insieme a Mercadante (*La vestale* nel 1840, *Gli Orazi e i Curiazi* nel 1846, *Virginia* nel 1850 e *Medea* nel 1851), in un periodo in cui entrambi vivevano stabilmente a Napoli. Mercadante aveva viaggiato per l'Europa in gioventù, ma dal 1840 era rientrato nella sua patria d'adozione (era nato ad Altamura) ed era stato nominato direttore del Conservatorio partenopeo dove s'era formato. Entrambi conoscevano bene il contesto culturale cittadino: la trasposizione in ambito melodrammatico di soggetti inerenti alla storia greca e romana si può giustificare come un tentativo di assecondare i gusti del pubblico. Artisticamente, infatti, il gusto neoclassico perdurò alla corte dei Borboni ancor più che negli altri stati della penisola. La reggia di Caserta (iniziata nel 1752) venne conclusa nel 1845 ed è tuttora un gioiello del neoclassicismo; alcuni dipinti e affreschi che l'abbelliscono sono stati eseguiti da Giuseppe Cammarano, padre di Salvatore e massimo esponente dello stile neoclassico napoletano. Al di là di ciò, l'ambientazione in epoche molto lontane permetteva maggiore libertà espressiva, come già è stato osservato in merito al rapporto con la storia. Cammarano, quindi, recuperò sia soggetti d'epoca greco-romana, sia d'epoca medievale e moderna, li rielaborò in modo originale, senza sottolineare contrapposizioni tra gli antichi modelli e i nuovi principi estetici ottocenteschi: il suo Romanticismo è pervaso della passione per i classici.

La curiosità intellettuale e l'apertura mentale che Salvatore dimostra leggendo autori di epoche e paesi diversi ha un positivo riscontro nel suo atteggiamento di disponibilità al dialogo e al proficuo lavoro di collaborazione con una decina di musicisti, provenienti da contesti socio-culturali

estremamente diversi. All'epoca l'Italia era divisa in una decina di piccoli stati, con governi, tradizioni e lingue autonomi; oltre al divario tra il meridione e il settentrione, la realtà delle attuali Puglia, Calabria e Sicilia aveva ben poche affinità con quella di Napoli, capitale del Regno delle due Sicilie che all'epoca comprendeva tutto il sud della Penisola; allo stesso tempo, nel Regno Lombardo-Veneto, controllato dall'Impero Austriaco, l'apparato organizzativo-burocratico statale e il sistema di controllo poliziesco non erano interscambiabili né con quelli del piccolo Ducato di Parma e Piacenza né con quelli dell'attuale Piemonte, che allora era la sede del governo dei Savoia sul Regno di Sardegna e rappresentava il centro propulsivo del liberalismo e del neoguelfismo. Cammarano seppe operare in sinergia con dieci musicisti formati un po' ovunque.

Il suo primo libretto che poté andare in scena fu *La Sposa*, rappresentato il 3 novembre 1834 al teatro del Fondo, con musica del tredicenne Egisto Vignozzi: un promettente compositore formatosi al conservatorio di Napoli ed entrato poi all'Accademia di Bologna. Entrambi agli inizi della carriera, i due si sostennero a vicenda. L'anno successivo vennero rappresentate ben tre opere con libretto di Cammarano: *Ines de Castro*, *Un matrimonio per ragione* e *Lucia di Lammermoor* ed i loro compositori erano più o meno giovani: Giuseppe Persiani, Giuseppe Staffa e Gaetano Donizetti. Persiani era nato a Recanati ed aveva studiato a Roma, poi a Napoli e in seguito a Firenze, nel 1835 era già abbastanza affermato, nel 1836 avrebbe collaborato ancora con Salvatore per *Eufemio da Messina* e nel 1837 si sarebbe trasferito a Parigi. Staffa s'era formato al conservatorio partenopeo e a Napoli avrebbe svolto la sua attività di direttore d'orchestra, critico musicale e docente di musica; Donizetti, invece, era nato a Bergamo, dove aveva iniziato gli studi sotto la guida di Giovanni Simone Mayr (musicista d'origine tedesca, buon conoscitore della musica di Haydn, di Mozart e di Gluck), s'era poi trasferito a Bologna e successivamente a Roma; a Napoli era approdato nel 1822, assunto dall'impresario Barbaja (che a sua volta era giunto a Napoli dopo aver dimostrato un eccezionale spirito d'iniziativa a Milano). Sebbene nel Settecento e nell'Ottocento gli spostamenti da una città all'altra (talora anche molto distanti) fossero una prassi abituale per i musicisti, gli impresari e gli artisti, non mancavano i pregiudizi e i favoritismi campanilistici. Quando il direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella Nicola Antonio Zingarelli morì, nel 1837, suo successore avrebbe dovuto diventare Donizetti, che già da anni ne svolgeva effettivamente le funzioni; invece prevalsero le pressioni per espellerlo, perché considerato un «forestiero»:¹⁰ infine, venne nominato Mercadante. Cammarano fu un collaboratore amico e rispettoso sia di Gaetano che di Saverio che degli altri musicisti. Consultando gli epistolari, i testi autobiografici e i saggi critici, non si riscontrano mai testimonianze di scorrettezze da lui compiute nei confronti dei suoi collaboratori, né screzi gravi tra loro. Il carteggio Verdi-Cammarano, le lettere di Donizetti e le memorie di Pacini concordano nel delineare un profilo umano e professionale di Salvatore come persona apprezzabile non solo per le capacità poetiche e per le competenze teatrali, ma anche per la generosità d'animo, per la tendenza al dialogo costruttivo e alla ricerca di soluzioni condivise.

Queste caratteristiche sono tutt'altro che scontate nei librettisti ed è molto significativo, al riguardo, un confronto tra Salvatore Cammarano e Felice Romani.

Quando Cammarano s'affaccia sulla scena del mondo lirico, Felice Romani s'è appena ritirato. Librettista apprezzato, tra il 1813 e il 1834 aveva scritto una novantina di libretti per i più importanti compositori dell'epoca: Giovanni Simone Mayr, Gioachino Rossini (*Aureliano in Palmira*, *Bianca e Faliero* e *Il turco in Italia*), Vincenzo Bellini (*Il pirata*, *La straniera*, *Beatrice di Tenda*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula* e *Norma*), Gaetano Donizetti (*Anna Bolena*, *Parisina*, *Lucrezia Borgia*, *L'elisir d'amore*), ed anche Giacomo Meyerbeer, Giovanni Pacini, Saverio Mercadante. Era nato a Genova nel 1788 da una famiglia benestante e s'era laureato in lettere classiche nella locale università,

¹⁰ SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, Brindisi, Schena, 2014, p. 114.

dove era stato allievo del grecista don Giuseppe Solari e l'amore per i classici l'aveva poi accompagnato per tutta la vita. Solitamente, chi scriveva libretti d'opera non era laureato e Romani era un'eccezione. La sua competenza poetico-letteraria gli aveva permesso di trionfare sin dal debutto, avvenuto nel teatro lirico genovese con due opere musicate da Giovanni Simone Mayr: *La rosa bianca e la rosa rossa* (febbraio 1813) e *Medea a Corinto* (novembre 1813). Il successo fu tale che Romani venne subito ingaggiato dal Teatro alla Scala, dove rimase dal 1813 al 1834. In questi stessi anni collaborò con varie riviste e prese posizione nella polemica tra classicisti e romantici, difendendo ad oltranza i principi classici ed affossando con toni aspramente ironico-sarcastici le teorie manzoniane sull'uso della storia in letteratura. Nel 1827, dopo la pubblicazione della prima edizione dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, egli intervenne nuovamente in modo talmente aggressivo che il redattore della rivista non gli permise più di pubblicare articoli: «L'estremismo classicista aveva fatto il suo tempo, in Milano, e la pubblicistica cittadina poteva fare a meno d'un Romani».¹¹ Nel 1834 aveva ricevuto dal governo sabaudo un'offerta d'impiego assai prestigiosa e remunerativa: l'incarico di direttore della «Gazzetta Piemontese». Egli accettò, rinunciò alla professione di poeta per musica, si trasferì a Torino e mantenne il ruolo di direttore fino al 1849, firmando articoli sui più svariati argomenti e numerosissime recensioni letterarie e teatrali, spesso sferzanti e irritanti nei confronti delle opere romantiche. Infine, nel 1849, la conclusione del suo rapporto lavorativo fu conseguente alle tensioni interpersonali sorte a causa delle sue intemperanze verbali, così che il primo ministro prese provvedimenti e gli impose di lasciare l'incarico. Ma già nel periodo in cui scriveva libretti, Romani aveva messo in difficoltà più di un musicista. Donizetti e Mercadante se ne dispiacciono in diverse lettere:

Caro Romani,
 sento che hai dato parola di fare un libro per gli Italiani a Londra, sopra il quale io debbo fare la musica. Sarebb'egli vero che tenessi la parola? Scusa, se dubito, poiché tante volte mi hai messo in imbarazzo, che veramente tutto il torto non è di chiederti se è vero.¹²

Accidenti agli uomini che, dopo aver fatto un contratto, non tengono la parola!¹³

Chi avrebbe mai immaginato che Romani dovea tradirmi così nel più bel momento della mia carriera [...] Per il passato mi fece sospirare ma non mi mancò totalmente come ha fatto questa volta [...]. L'ho colmato di gentilezze e anche di qualche beneficio, ma il Maestro Neri a Milano mi aveva avvertito del pessimo carattere di quest'individuo che io dovea trattarlo diversamente.¹⁴

Persino con Bellini - suo musicista prediletto, per il quale scrisse i libretti di sette opere sulle sue complessive dieci - ci fu una drastica rottura, seguita poi da una «riappacificazione epistolare».¹⁵ Nulla di tutto ciò si riscontra in riferimento a Salvatore. E non solo per una questione di indole naturale, di carattere buono o cattivo, ma per consapevolezza delle proprie scelte e per coerenza di principi. Cammarano aveva deciso di svolgere la professione di librettista quando era già trentenne e non vi rinunciò fino agli ultimi giorni di vita. Nel suo lavoro era meticoloso e perfezionista, sebbene fosse pagato poco e nemmeno puntualmente. Non cercò attività più remunerative e prestigiose, ma

¹¹ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, p. 49.

¹² Lettera n. 382 di Donizetti a Felice Romani del 18 novembre 1841 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, pp. 563 e 577.

¹³ Lettera n. 397 di Donizetti ad Antonio Vassalli del 16 febbraio 1842, in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 577.

¹⁴ Cfr. lettera n. 59 di Mercadante a Luigi Camoletti del 26 febbraio 1836, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolare*, Brindisi, Schena, 1985, p. 161.

¹⁵ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, p. 38 e cfr. nota n. 36, p. 38.

perseguì costantemente l'intento di dare «dignità artistica e letteraria»¹⁶ alla scrittura per musica. Coscienzioso e perfezionista, accadde che l'impetuoso Verdi lo sollecitasse affinché gli spedisse più rapidamente della poesia e che talora si lamentasse per la prolungata attesa: in realtà, la posta non era sempre puntuale nelle consegne e, in ogni caso, Salvatore gli inviava sempre cortesi lettere di scuse, nelle quali spiegava che il lavoro richiestogli esigea riflessione, impegno e quindi tempo. Il confronto tra Cammarano e Romani compare anche in un necrologio pubblicato sull'«Omnibus» il 21 luglio 1852:

Quella arte di poetare pel teatro lirico, che da molti si crede facile, da altri non apprezzabile, è cosa arduissima per le tante singole difficoltà, tra quali la stessa poesia è la più leggiera. E se non fosse così, non vedremmo tra uno sciame di poeti tanta rarità di cime, da contarne soli due, uno inerte, un altro testé morto.

E veramente la difficoltà sta in ciò: che le arti libere non han d'obbligo che l'ingegno dell'autore, e la imitazione della cosa. Questa specie di poesia, non è libera come ogni altra, ma schiava della musica, cui deve servire di strato, né ampio, né stretto, né troppo umile, né molto altero, ma servo e compagno delle note, cui deve essere al tempo stesso di sostegno e di vita. S'immagini adunque quale ingegno e speculazione acutissima debba chiudere il poeta melodrammatico, dovendo essere un piedistallo che stia da per sé e non rompa le leggi dell'architettura poetica, e d'altra parte abbia a sostenere con debite proporzioni la statua che vi erige il maestro di musica.¹⁷

L'autore, Vincenzo Torelli, era un protagonista della vita teatrale napoletana nella prima metà dell'Ottocento, molto attivo come giornalista, editore e impresario d'opera. Nelle sue intenzioni egli desiderava elogiare Cammarano, il quale però aveva una concezione della poesia per musica ancora più ardua ed austera di quanto è espresso qui. In una lettera a Verdi si legge: «Se la Poesia esser non deve serva della Musica, non deve nemmeno esserne tiranna».¹⁸ Ovvero: non si tratta di un'inferiorità funzionale come quella che c'è tra un piedistallo e la sua statua, ma d'un rapporto alla pari. Verdi scriverà in una successiva lettera: «È bene che poeta e maestro sentano all'unisono».¹⁹ Questo procedere alla pari, con uguale dignità e con l'obiettivo comune della realizzazione dell'opera è l'idea centrale della poetica di Cammarano, «arduissima da mettere in pratica», ma obiettivo costante cui tendere.

Sebbene egli non abbia espresso i suoi principi in appositi saggi teorici, leggendo le prefazioni di alcuni libretti e gli scambi epistolari con i compositori suoi collaboratori, si può comprendere cosa significasse per lui la professione di librettista. In primo luogo, il testo letterario o teatrale di riferimento non deve essere vincolante in modo assoluto, ma va utilizzato in funzione del contesto teatrale, cioè rispettando «i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche»;²⁰ inoltre, le aspettative del pubblico vanno tenute presenti per riuscire a comunicare i propri intenti, per divertire, educare e responsabilizzare moralmente coloro che si recano a teatro; di conseguenza, le cosiddette convenienze teatrali forniscono strutture formali da tenere in considerazione e da rinnovare coscienziosamente, non da scalzare drasticamente, precludendosi la comunicazione con gli spettatori; oltre a ciò, è indispensabile «schivare le sirti delle Censure», prendendo in anticipo gli adeguati provvedimenti (tematici, linguistici e lessicali) che permettano l'effettiva rappresentazione. Infine,

¹⁶ ANNALISA CARBONE, «*Andrem ramminghi e poveri*». Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti, Napoli, Liguori, 2020, p. 11.

¹⁷ VINCENZO TORELLI, *Necrologia di Salvatore Cammarano*, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Appendice 24, pp. 533-534.

¹⁸ Lettera n. 68 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 168.

¹⁹ Lettera n. 104 di Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano del 4 aprile 1851, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 250.

²⁰ CAMMARANO-DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Prefazione.

essendo due gli autori, è necessario «che essi fraternizzino»,²¹ cioè che creino tra loro una profonda intesa, discutendo e confrontandosi, sostenendosi reciprocamente.

In base alle testimonianze dirette, questo *modus operandi* è risultato più volte proficuo. Donizetti scrive che con Cammarano si è sempre trovato bene e che sono andati d'accordo fin dall'inizio. Nel 1842, circa quattro anni dopo la sua partenza da Napoli per Parigi e dopo i grandi successi che l'hanno portato a lavorare stabilmente per la corte viennese, avrebbe voluto collaborare ancora con lui: «io non posso che ringraziare attesoché per l'anno venturo in Napoli, la Direzione mi ha ella stessa imposto Cammarano»,²² «dimmi se Salvatore ha pensato a qualche soggetto per me»,²³ «la compagnia non mi seduceva! Escludeva assolutamente Rossi e Ferretti, volevo Cammarano».²⁴ Similmente, Mercadante si raccomanda che sia Cammarano e nessun altro a scrivere poesia per le sue opere e Pacini racconta nelle sue memorie artistiche che fu proprio lui ad incoraggiarlo a proseguire nella stesura della musica per *Saffo* quando interiormente vi aveva rinunciato, non sentendosi all'altezza. Infine, il 9 aprile del 1851, dopo oltre un anno di lavoro, Verdi aveva scritto a Cammarano di voler abbandonare il soggetto del *Trovatore*: fortunatamente, Salvatore lo convinse del contrario.

Due considerazioni vanno espresse al proposito. La prima riguarda la definizione di conservatore attribuita da diversi studiosi a Cammarano. Personalmente, egli non si riteneva tale e lo chiarisce in alcune lettere sottolineando che in diversi suoi libretti la tematica amorosa non è fondamentale, che talora il triangolo passionale tenore-soprano-baritono non compare affatto e che il ruolo del baritono è stato valorizzato fino a renderlo protagonista. Se è vero che Verdi ha rinnovato enormemente il melodramma, è altrettanto vero che il trionfo del *Trovatore* scaturisce da una collaborazione strettissima, da una profonda comunità d'intenti tra lui e il suo affezionatissimo amico poeta. Ed è vero, infine, che i propositi di riforma di Mercadante, dopo il ritorno a Napoli, trovano attuazione mediante l'insostituibile aiuto di Cammarano, al quale il musicista s'affida con profonda fiducia sia per realizzare *Elena da Feltre* sia, successivamente, per altre sette opere.

Infine, certi pregiudizi sono difficili da abbattere: tuttora, è diffusa la convinzione che il libretto sia irrilevante per un'opera o, comunque, nettamente secondario rispetto alla musica e alle scene. Certamente, gli studi di librettistica e di librettologia, negli ultimi quarant'anni, hanno dimostrato il valore di questi testi e di vari loro autori. Ma si tratta di ambiti specialistici e non certo di una consapevolezza diffusa.

Dal punto di vista strettamente poetico-linguistico, gli apprezzamenti per Cammarano sono stati numerosi, a partire da Donizetti fino ai nostri giorni. Egli padroneggiava le regole della versificazione e conosceva approfonditamente la drammaturgia teatrale. Aveva una solida formazione letteraria e gli echi di Dante e Petrarca, di Tasso e Ariosto, di Marino e Metastasio, di Alfieri e Pellico, di Leopardi e Manzoni risuonano qua e là nei suoi libretti, o consapevolmente inseriti o inconsciamente interiorizzati. Lessicalmente e sintatticamente, la lingua è raffinata e colta. I versi possiedono un'intrinseca musicalità e risultano fortemente espressivi sia nelle tonalità lirico-elegiache dei cantabili sia nelle energiche cabalette, sia negli austeri cori che in certi appassionati dialoghi.

Dal punto di vista musicologico, Cammarano consolida e perfeziona la struttura tipica dei libretti della prima metà dell'Ottocento, con un equilibrato alternarsi di recitativi (in endecasillabi sciolti e

²¹ Lettera n. 68 di Cammarano a Giuseppe Verdi dell'11 giugno 1849, in CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, p. 168.

²² Lettera n. 415 di Donizetti a Antonio Dolci del 15 maggio 1842 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 602.

²³ Lettera n. 426 di Donizetti a Tommaso Persico del 6 giugno 1842 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 614.

²⁴ Lettera n. 435 di Donizetti a Antonio Vasselli del 25 luglio 1842 in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, p. 622.

rari settenari) e arie (per lo più in versi parisillabi: ottonari, decasillabi e dodecasillabi, doppi quinari e senari accoppiati), brani corali e solistici, duetti e terzetti. Gli schemi delle rime variano notevolmente, per rendere più vivace e meno monotono il canto (come si legge in una lettera); i recitativi solitamente terminano con due versi in rima baciata, come per preannunciare l'inizio della successiva aria; le rime baciata ed alternate sono frequenti, ma strutturate entro le strofe in modi insoliti ed originali, che formano dei richiami interni: AABC DDEC; ABABCD EFEFCD; ABCB DEFE GHIH. Innumerevoli sono le figure retoriche, soprattutto anafora, metafore e metonimie, ma anche chiasmi, iperboli e personificazioni, nonché sineddoci, ossimori e antifrasi. Riguardo alle figure foniche, s'incontrano allitterazioni, assonanze, consonanze, paronomasie...

Le ambientazioni cambiano in sintonia con il ritmo narrativo: le atmosfere cupe e notturne s'alternano con gli interni solenni e sontuosi, gli sfarzosi palazzi nobiliari sono affiancati alle dimore umili e disadorne dei personaggi più poveri e perseguitati. Due caratteristiche sono tipiche dei libretti di Cammarano: le didascalie molto precise e talora estremamente dettagliate, che forniscono anche indicazioni registiche e scenografiche; il titolo attribuito ai singoli atti in modo da evidenziare immediatamente il personaggio o l'evento su cui s'impenna l'azione. I personaggi principali sono per lo più delineati con tratti essenziali e drammaturgicamente efficaci; spesso presentano psicologie complesse e tormentate.

Sebbene oggi Cammarano sia noto come autore di libretti a sfondo tragico, in alcune occasioni ha composto testi per opere buffe o semiserie. Anche in questi casi, il linguaggio non scade mai nel banale o nel volgare, ma conserva un'adeguata finezza e testimonia un attento lavoro compositivo. I termini aulici e letterari sono meno frequenti, ma non scompaiono del tutto; il lessico popolare e il registro colloquiale conservano una gradevole espressività e un tono finemente ironico. Questo è confermato anche nell'inedito *Non v'è fumo senza fuoco*: una farsa dai dialoghi spigliati, che inducono al sorriso, ma anche alla riflessione sul rapporto uomo-donna, amore-gelosia, libertà-fedeltà.

A quasi due secoli di distanza, è ancora proponibile l'opera di Salvatore Cammarano? Personalmente, direi che il mondo attuale ne ha un grande bisogno. Innanzitutto per acquisire consapevolezza storica del passato prossimo da cui proveniamo e per non assumere quel dilagante atteggiamento di irricognoscenza nei confronti di chi ci ha preceduto ed ha reso possibili le grandi trasformazioni che sono alla base dell'attuale società. Inoltre, perché chi realizza capolavori artistici esce dalla dimensione del tempo per entrare in quella dell'eternità, ovvero della durata al di là del trascorrere delle generazioni.

Nell'Ottocento il melodramma non è stato soltanto un genere teatrale, ma ha significato molto di più. Culturalmente e civilmente, ha assunto un ruolo fondamentale per la divulgazione di tematiche letterarie e politiche. Il saggio *Filosofia della musica*, pubblicato da Giuseppe Mazzini nel 1836, ovvero poco dopo l'insuccesso dei moti liberali del 1830-1831, costituisce un testo di riferimento essenziale per i compositori e i librettisti del tempo. Il ruolo sociale e civile che Mazzini attribuisce alla musica costituisce una preziosa testimonianza del ritorno alla speranza di colui che aveva ispirato quelle rivolte soffocate nel sangue e che, di conseguenza, aveva poi attraversato un tormentato periodo di abbattimento. Egli auspica che sia vicino il momento in cui «tutte le potenze della poesia e della musica potranno dirigersi a un intento sociale»,²⁵ dando luogo ad una rigenerazione d'entrambe, in modo che non accada più che la poesia sia «serva, non sorella della musica, serva alla sua volta, e serva venale de' capricci di un uditorio che vuol essere divertito, e dello spirito di speculazione che veglia nei direttori».²⁶ Quest'idea di sorellanza tra la musica e la poesia melodrammatica, ricompare negli scambi epistolari tra Cammarano e Verdi e ad essa s'aggiunge il

²⁵ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Roma, La Lepre Edizioni, 2019, p. 84.

²⁶ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, p. 57.

concetto di fratellanza tra librettista e musicista. Se si leggono analiticamente i libretti di Cammarano, si riscontrano numerosi rimandi a tali principi estetici e s'acquiesce una visione più ampia del valore del melodramma.

Il 6 dicembre 2023 l'Unesco ha dichiarato il canto lirico italiano patrimonio immateriale dell'umanità e, secondo le statistiche, i principali festival lirici hanno registrato nell'ultimo anno un aumento di presenze. Certamente questi sono risultati importanti per tutelare e trasmettere l'eredità ricevuta, ma il momento dello spettacolo non esaurisce la ricchezza dell'opera lirica.

Nel 2017, in tre classi delle Scuole Primarie di Pianoro (Bologna), è stato realizzato un percorso didattico incentrato sul *Trovatore*, con il duplice obiettivo di avvicinare i bambini al melodramma e di indurli a riflettere sugli effetti sociali della superstizione e del pregiudizio.²⁷ Nel 2019 a Bergamo, nel 2022 a Reggio Emilia e nel 2023 a Macerata, Francesco Micheli - regista e direttore artistico del festival Donizetti Opera - ha proposto *Lucia Off*,²⁸ un incontro-laboratorio aperto a tutti i cittadini e, a Reggio Emilia, rivolto anche specificamente a genitori, docenti e studenti delle scuole secondarie. Si tratta di uno spettacolo multimediale e dialogato, che parte dal capolavoro donizettiano «per arrivare all'oggi, mostrando la profondità dell'opera e la sua forza espressiva ancora attuale».²⁹ Nell'Ottocento il melodramma ha svolto un'educazione civica e sentimentale: la stringatezza dei libretti e il loro stretto rapporto con la musica, il linguaggio espressivo e concentrato, le complesse psicologie dei personaggi e le loro interrelazioni costituiscono degli strumenti tuttora validi per dialogare con le nuove generazioni, per stimolare la consapevolezza di sé e delle dinamiche profondamente umane che si trasmettono anche a distanza di secoli. Azucena, Medea e Merope rappresentano tre diverse figure materne riconducibili ad altrettante problematiche relative al rapporto madre-figlio; la zingara fattucchiera (*Il trovatore*), l'indovina Meg (*Il reggente*) e «l'abbietta ciurmadrice»³⁰ Marta (*Stella di Napoli*), oltre a Gaspere e Colantonio - buffi protagonisti dei *Ciarlatani* -, offrono gli spunti per riflettere sul legame tra povertà e credulità, tra la collettiva paura del futuro e la manovrabilità delle coscienze. Persino un libretto quasi sconosciuto, com'è *La fidanzata corsa*, è di sorprendente attualità e offre momenti davvero toccanti, per esempio, nel finale, il «giudizio di una fidanzata». Il processo sommario cui viene sottoposta l'adolescente protagonista, colpevole di non accettare un matrimonio impostole dal padre e dal fratello, è di forte impatto emotivo ed evidenza, mediante dialoghi stringati e una gestualità incisiva, sia la spietatezza della mentalità tribale, sia l'intensità dell'affetto tra padre e figlia, sia gli imprescindibili valori umani da salvaguardare. Oltre ai pregi musicali - al momento non apprezzabili perché l'opera non viene mai eseguita né è stata registrata -, le tematiche trattate sono terribilmente all'ordine del giorno, dal momento che, mediamente, nel 2023, in Italia s'è registrato un femminicidio ogni tre giorni (due terzi dei quali commessi da ex partner). La convivenza tra culture e leggi diverse è tuttora difficile, soprattutto per quanto riguarda le famiglie musulmane (e, in particolare, pakistane) trasferitesi in Occidente, ma rimaste arroccate su fondamentalismi inconciliabili con la tradizione democratica e liberale.

Questi sono soltanto alcuni temi interessanti in rapporto alla contemporaneità. Ora che tutti i libretti di Cammarano sono stati raccolti, l'ulteriore obiettivo è la valorizzazione delle rispettive opere, in modo che le partiture manoscritte siano sottratte all'oblio, digitalizzate e, per quanto possibile,

²⁷ Cfr. <https://www.saggiatoremusicale.it/2019/12/19/il-trovatore-nella-scuola-primaria-come-e-perche-un-percorso-didattico/>, consultato il 16 maggio 2025.

²⁸ Cfr. <https://www.teatronizetti.it/it/brochure-lucia-off/>, <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/francesco-micheli-alberto-pellai-lucia-off/> e <https://www.sferisterio.it/macerata-opera-festival/lucia-off/>, consultati il 16 maggio 2025.

²⁹ <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/francesco-micheli-alberto-pellai-lucia-off/>, consultato il 16 maggio 2025.

³⁰ SALVATORE CAMMARANO e GIOVANNI PACINI, *Stella di Napoli*, (II, 8). Nell'intero libretto non vengono mai usati i termini "strega" e "maga", non accettati dalla censura.

rappresentate. In questo modo, l'immenso patrimonio del melodramma può essere più compiutamente conservato e trasmesso.

Indice dei nomi

- Abbiati, Franco XVII; 193; 801
Accarini, Antonio 707
Adabbo, Stefano 429
Adamo, Salvatore 23
Adriano, Publio Elio 653
Agostino d'Ippona 367; 372; 382
Alamanni, Luigi 140
Alberti, Adamo 32; 683
Alberti, Leon Battista 417; 637
Albini, Marietta 432
Aldobrandeschi, Margherita 138
Alembert, Jean Baptiste Le Rond d' 367
Alessandro I 87
Alessandro VII 612; 630
Alexandre, Friedelle 531
Alfieri, Vittorio XVIII; XXVIII; XXXII;
XLI; XLVI; 89; 140; 145; 233; 391; 392;
395; 396; 397; 398; 399; 400; 401; 403; 404;
405; 406; 416; 447; 497; 498; 499; 500; 501;
502; 503; 504; 505; 506; 507; 508; 509; 515;
574; 575; 655; 699; 787; 801; 806
Alfonso IV d'Aragona XXXI
Alfonso IV del Portogallo 45; 58
Alfonso XI 49
Alighieri, Dante XVI; XVIII; XXVI; XXVII;
XLI; XLVI; 17; 39; 42; 84; 111; 138; 139;
140; 142; 144; 145; 154; 155; 156; 233; 234;
236; 253; 259; 260; 289; 367; 371; 372; 412;
413; 421; 427; 476; 477; 487; 636; 652; 654;
660; 686; 699; 734; 787; 801; 806
Allitt, John 421
Altavilla, Pasquale 786
Amari, Michele 573
Ambiveri, Corrado XXXVII; 531; 683
Amescua, Antonio Mira de 112
Ancelot, Jacques-François XXIII; XXVII;
159; 160; 162; 163; 164; 172; 236
Andreoli, Annamaria XLIV; 793
Andreozzi, Gaetano 46
Anelli, Angelo 40
Angeli, Leopoldo 636
Anna d'Austria 202; 224
Anonimo del '600 612; 613; 618; 620; 626;
630
Anonimo del Sublime 439; 440
Anonimo Salernitano 577; 578
Antonina 110; 111; 125
Apollonio Rodio 407
Aragona, Maria d' 49
Arati, Marco 391; 496; 514; 686; 706
Arcari, Carlo 702
Archinto, Giuseppe 657
Aretino, Pietro 367; 372
Arfvidsson, Anna Ulrica 322
Ariosto, Ludovico XVI; XVIII; 42; 61; 62;
91; 140; 233; 251; 253; 254; 491; 496; 534;
574; 637; 644; 787; 801; 806
Aristotele 52; 88; 143; 402; 497; 498
Artusi, Giulio 369; 375

Ashbrook, William XXV; XXVI; XXVII; 44;
 78; 81; 82; 83; 108; 119; 120; 123; 136; 138;
 139; 140; 145; 152; 154; 155; 158; 159; 161;
 164; 172; 174; 175; 176; 177; 188; 190; 198;
 200; 208; 209; 210; 215; 216; 217; 219; 221;
 222; 228; 232; 233; 234; 235; 236
 Aspa, Mario 302
 Assuero 652
 Aternio, Aulo 395
 Auber, Daniel XXVIII; XXXV; XXXVIII;
 94; 106; 314; 315; 317; 318; 319; 321; 330;
 331; 337; 340; 341; 375; 526; 540; 542
 Aubignac, François Hédelin Abbé de 204
 Auerbach, Erich 754; 755
 Bach, Johann Christian 30
 Bachaumont, Louis Petit de 128
 Bacon, Francis 162
 Badon, Edmond XXIII; XL; XLI; 223; 224;
 225; 597; 699
 Bagassèt 702
 Baistrocchi, Pietro 702
 Balbo, Cesare 257
 Baldacci, Luigi 786
 Baldanza, Gaetano 686
 Baldini, Gabriele 786
 Balocchi, Luigi 62
 Balzac, Honoré de 302; 471; 557; 633; 634;
 635
 Bancalari, Domenico 391; 706
 Bandello, Matteo 139; 145; 155
 Bandini, Primo 576
 Barbaja, Domenico VIII; XIII; XX; XXV;
 XXVII; XXXVI; 18; 32; 33; 34; 35; 36; 37;
 44; 75; 79; 116; 127; 200; 201; 221; 234;
 235; 241; 263; 289; 291; 391; 433; 436; 526;
 798; 803
 Barbarisi, Gennaro 516
 Barbarossa, Antonella 28
 Barbarossa, Federico XXXI; 249; 426; 735;
 800
 Barbieri, Gaetano 62; 89; 90; 92; 102; 107;
 108
 Barbieri, Marianna 436; 502; 503
 Barblan, Guglielmo 160
 Bardare, Leone Emanuele IX; 19; 517; 778
 Bardari, Giuseppe 95; 125
 Baretti, Giuseppe 206
 Barezzi, Antonio 702; 703
 Barezzi, Margherita 703
 Barili, Caterina 129
 Barilli, Bruno 786
 Barroilhet, Paul 35; 127; 129; 159; 201; 263
 Bartoli, Cecilia 53
 Baruffaldi, Girolamo 251
 Basadonna, Giovanni 127; 159; 459
 Basevi, Abramo 251; 437; 705; 758; 768; 769
 Bassano, Enrica 528
 Bassi, Calisto 62; 241; 329; 391; 531
 Battista, Vincenzo IV; IX; XL; XLI; 7; 19;
 667; 669; 682; 683; 699; 859
 Baucardé, Carlo XXVII; 235
 Baudelaire, Charles 449; 562; 563; 641
 Bayard, Jean-Francois 558
 Bayard, Jean-François XXXVII; XXXVIII;
 556; 558; 561; 562; 563
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de
 XIII; 29
 Beaumont, Christophe de 114

Becker, Gudrun 430
 Becker, Heinz 430
 Beethoven, Ludwig van 93; 231; 743
 Beguin, Albert 106
 Belisario, Flavio XXXI; 43; 95; 110; 111;
 112; 124; 125; 126; 426
 Belisario, Luigi 683; 685
 Bellini, Vincenzo VII; XX; XXI; XXIX;
 XXXIV; XXXV; 14; 31; 34; 35; 41; 82; 83;
 106; 167; 219; 223; 234; 237; 239; 240; 241;
 242; 245; 293; 315; 368; 410; 423; 424; 430;
 432; 433; 435; 438; 451; 525; 526; 537; 542;
 610; 624; 703; 711; 712; 727; 755; 803; 804
 Belloy, Dormont de XXIII; XXVII; 128; 129;
 132; 236
 Beltrame, Pietro XXXII; 62; 116; 117; 139;
 441; 442
 Benedetti, Michele 496; 706
 Benevento, Aniello 158
 Benini, Maurizio 426; 427; 528
 Benvenuto da Imola 144
 Berchet, Giovanni 42; 574; 655
 Berio, Francesco Maria di Salsa 347
 Berlioz, Hector 525; 541
 Bernhardt, Sarah 635
 Bertana, Emilio 505
 Bertelli, Carlo 249; 250; 251; 289
 Berti, conte 139; 155
 Bertolotti, Davide 46; 47
 Bia, Rosa 239
 Bianchi, Francesco 46
 Bianco, Giacinto 140; 142; 143; 145; 154;
 155
 Bianconi, Lorenzo 108; 692; 786
 Bidera, Giovanni Emanuele 35; 47; 95
 Bidermann, Jakob 112
 Bienkowska, Agata 427
 Biggi, Maria Ida 251; 252
 Bini, Annalisa XXVI; XXVII; 124; 126; 128;
 130; 131; 134; 140; 151; 152; 154; 155; 178;
 179; 184; 199; 200; 201; 202; 231; 232; 233;
 234; 235
 Binni, Lanfranco 698
 Binni, Walter 504; 508
 Bis, Hippolyte 329
 Bizet, Georges 562; 686
 Black, John III; IV; XIII; XIV; XXXI;
 XXXVIII; 5; 17; 34; 43; 47; 61; 62; 116;
 117; 128; 131; 142; 154; 155; 163; 164; 248;
 263; 290; 293; 300; 302; 314; 366; 369; 374;
 375; 391; 406; 407; 425; 441; 444; 447; 448;
 452; 453; 455; 476; 477; 482; 488; 490; 496;
 497; 503; 512; 514; 515; 531; 532; 540; 541;
 571; 572; 631; 632; 651; 652; 663; 664; 667;
 668; 683; 684; 706; 707; 735; 749; 755; 756;
 798; 799
 Blangini, Felice 46
 Blasucci, Luigi 446
 Bleecker, Ann Eliza 115
 Boccaccio, Giovanni 251
 Bodei, Remo 108; 331
 Bodin, Jean 367
 Boiardo, Matteo Maria 140; 251; 491; 496;
 534
 Boito, Arrigo 40; 198; 247; 288; 347; 358;
 495
 Bolognese, Domenico 245; 391
 Bonaparte, Napoleone 197; 369; 471; 604

Bonardi, Antonio 250
 Bonesi, Marco 81
 Bonilauri, Luciana 651
 Bonomi, Ilaria V; XLV; 6; 41; 61; 625; 778;
 795
 Bonyngge, Richard 528
 Borghese, Camillo 432
 Borghese, Paolina 432
 Borgia, Cesare 638
 Borromeo, Federico 417
 Borsieri, Pietro 655
 Borsini, Lorenzo 131
 Bottone, Bonaventura 427
 Bourdaloue, Louis 654
 Bourgeois, Auguste Anicet XXIII; XXVII;
 179; 180; 181; 185; 186; 190; 236
 Brambilla, Marietta 230; 605
 Brecht, Bertolt 390
 Breme, Ludovico di 574; 655
 Brosse, Charles de XII; 26
 Brown, Geoff 313
 Brunelleschi, Filippo 643
 Brunetti, Simona 181
 Bruni, Vittorio 427
 Bruto, Lucio Giunio XXXI; 53; 126; 426
 Bruto, Marco Giunio 635; 639
 Bruzzese, Luca 415
 Bryan, Karen 246; 311
 Bryant, David 171
 Buckley, Veronica 611; 612; 615; 616; 623;
 630
 Budden, Julian 19; 20; 315; 319; 330; 337;
 703; 705; 707; 713; 718; 719; 721; 723; 727;
 728; 739; 741; 742; 743; 744; 745; 746; 753;
 754; 756; 757; 760; 763; 764; 765; 766; 768;
 770; 771; 772; 774; 776; 778; 786; 789; 791;
 792
 Bulgarelli, Marianna (la Romanina) 30
 Bulwer-Lytton, Edward George XLIV; 794
 Buonarroti, Lodovico Simone 637; 638
 Buonarroti, Michelangelo 343; 636; 637; 638;
 639; 640; 650
 Burckhardt, Jacob 249
 Burke, Edmund 361
 Buroni, Edoardo V; XLV; 6; 41; 61; 625; 778;
 795
 Burton, Robert 162
 Byron, George Gordon 541; 654
 Cabanis, Georges 88
 Cabourg, Jean 708; 723; 724; 728; 729; 738;
 744; 745; 762; 766
 Callas, Maria 5; 407
 Calprenède, Gauthier de Costes de la 160;
 161; 177
 Calvi, Pietro 391
 Calzabigi, Ranieri de' 392; 787
 Cambi, Luisa 223; 315
 Cammarano, Adelaide 23
 Cammarano, Angelica VIII; X; 17; 19; 20
 Cammarano, Antonio VI; VII; 11; 13; 14; 15;
 21; 22; 33; 39
 Cammarano, Antonio 11
 Cammarano, Carmela VII; 16
 Cammarano, Caterina VI; 11; 12; 13; 33
 Cammarano, Clementina 14
 Cammarano, Domenica VI; 11; 12; 13; 33
 Cammarano, Filippo VI; VII; 11; 12; 13; 14;
 16; 33; 43

Cammarano, Francesco VII; 16
 Cammarano, Giovanni VII; 15; 16
 Cammarano, Giuseppe VI; VII; XIX; 11; 14;
 15; 16; 17; 20; 22; 23; 39; 40; 44; 798
 Cammarano, Luigi IV; VII; 16; 19; 20; 23; 39;
 40; 631; 798
 Cammarano, Michele V; VI; VIII; IX; X;
 XIV; XVII; XVIII; XXIV; XXXI; XXXVII;
 6; 7; 11; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23;
 24; 25; 39; 40; 42; 78; 80; 81; 125; 139; 426;
 459; 514; 524; 529; 530; 531; 571; 798; 800;
 801
 Cammarano, Michele senior VI; VIII; 11; 17
 Cammarano, Rosalinda 14
 Cammarano, Rosina VII; XIV; 14; 16; 20; 22;
 798
 Cammarano, Vincenzina 14
 Cammarano, Vincenzo (Pulcinella Giancola)
 VI; VII; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 22; 32; 40;
 571; 797
 Cammarano, Vincenzo Junior VII; 16
 Camoletti, Luigi 242; 700
 Campori, Cesare 251
 Canova, Antonio XXXIII; 292; 431
 Cantù, Cesare XXVIII; 251; 252; 253; 257
 Capecelatro, Vincenzo 193
 Capuana, Franco 528
 Carafa, Michele XXXIII; 62; 242; 431; 575;
 576; 651
 Carbone, Annalisa V; XVI; XXI; 6; 13; 17;
 42; 805
 Carli Ballola, Giovanni XXX; 245; 423; 425
 Carlo di Borbone 25
 Carlo Eugenio 754
 Carlo I d'Angiò 249
 Carlo II 684
 Carlo III di Borbone XI
 Carlo IV 241
 Carlo V 534; 639; 685; 730; 749
 Carlo VI 30
 Carlo VIII 426; 490; 495
 Carlo VIII di Valois XXXI
 Carlo X Gustavo 612
 Carnazzi, Giulio 516
 Cartagenova, Giovanni Orazio 621
 Casanova, Giovanni Carlo 610
 Casella, Pietro 391
 Cassanelli, Giovanni XXIX; XXX; 239; 240;
 241; 243; 244; 245; 246; 247; 263; 264; 265;
 266; 268; 269; 270; 272; 273; 274; 275; 276;
 277; 278; 280; 282; 284; 286; 288; 310; 311
 Castagnetti, Andrea 249
 Castelli, Adelaide XXXIII; 432
 Casti, Giambattista 90; 471
 Castiglia, Beatrice di 45
 Castiglia, Benedetto 407
 Castiglia, Bianca di 49
 Castiglia, Costanza di 45
 Castiglia, Giovanni Emanuele di 45
 Castiglia, Ignazio 575; 577; 655
 Castiglia, Pietro di 49
 Castronovo, Charles 427
 Catani, Cesare 426
 Catelli, Attilio 576
 Caterina di Russia 115
 Cavallerini, Antonio 497; 498
 Cavalletti, Stefano 702
 Cavour, Camillo Benso 636; 755

Cecchele, Gianfranco 427
 Cecchi, Emilio 30; 31; 392
 Ceci, Domenico 621
 Cedreno, Giorgio 577; 578
 Cely Colajanni, Giambattista 682
 Cento, Francesco V; XIV; 597; 798
 Cerlone, Francesco 12
 Cervantes Saavedra, Miguel de 46; 532; 533;
 534; 535
 Cervellini, Giuseppe 46
 Cesare, Gaio Giulio 635
 Cesari, Gaetano 727
 Cesarotti, Melchior XVIII; 42; 103; 109; 233;
 399; 515; 516; 518; 801
 Cézanne, Paul 634
 Chappuys, Gabriel 344
 Charles II d'Espagne 684
 Charpentier, Marc-Antoine 204; 207; 407
 Chateaubriand, François-René de 206; 207;
 471
 Châtelet, Émilie du 708
 Chaumareys, Hugues Duroy de 342; 343; 352
 Chauvet, Vicotr 88
 Checchi, Eugenio XXIV; 80; 81; 82; 84; 96;
 97
 Chelli, Domenico 15
 Cherubini, Luigi 242; 407
 Chevreuse, Claudio di Lorena duca di 224
 Chevreuse, Marie de Rohan 606
 Chiappini, Simonetta XXXI; 426; 459
 Chiara, Maria 427
 Chiarot, Cristiano 230
 Chopin, Fryderyk 624
 Ciarlantini, Paola V; 6; 410
 Cicconetti, Filippo 429
 Ciceri, Pierre-Luc-Charles 314
 Cicerone, Marco Tullio 367; 372; 417
 Cigni, Andrea 157
 Cilea, Francesco 686
 Cimarosa, Domenico XII; 27; 30; 32; 369;
 371; 372; 380; 382; 384; 389; 434; 438
 Clarke, Paul Charles 427
 Coëffeteau, Nicolas 203
 Coelho, Pero 45
 Coelho, Ruy 46
 Colbran, Isabella 32; 35; 36; 291
 Collisani, Amalia 29
 Colonna, Monica 426
 Colucci, Raffaele 429
 Commons, Jeremy XXVI; XXVII; 124; 126;
 128; 130; 131; 134; 139; 140; 151; 152; 154;
 155; 178; 179; 184; 199; 200; 201; 202; 231;
 232; 233; 234; 235
 Comte, Pierre-Charles 46
 Conati, Marcello 438
 Concini, Concino 668; 669; 671
 Condorcet, Sophie de 88
 Confalonieri, Federico 574; 655; 656; 657
 Consalvi, Ercole 431
 Consul, Giuseppe 181
 Contilli, Cristina 654; 657
 Cooke, Thomas 315
 Coppola, Pietro Antonio 46
 Corelli, Franco 5
 Corneille, Pierre XV; XXIV; XXVII; XXVIII;
 5; 128; 177; 199; 200; 202; 203; 204; 205;
 206; 207; 208; 212; 217; 219; 221; 235; 236;
 367; 369; 372; 373; 375; 376; 378; 380; 382;

- 386; 387; 388; 389; 390; 407; 410; 412; 421;
605; 614; 616; 800
- Corneille, Thomas 160; 161
- Cornelio Maluginense, Servio 291
- Corner, Caterina 247
- Cosselli, Domenico 82
- Costa, Antonietta 183
- Costa, Simona 504
- Cotticelli, Francesco XXVII; 110; 236
- Cottin, Sophie 86; 87; 94; 515; 516
- Cottrau, Guillaume 193; 731; 732
- Cracco, Giorgio 249
- Crescini, Jacopo 242
- Crespi, Federico 62
- Cristina di Svezia XXXI; 290; 426; 611; 612;
613; 614; 615; 618; 620; 626; 630
- Cromwell, Oliver XXXI; 305; 306; 311; 426
- Crotta, Iroldo 251
- D'Amico, Fedele 314; 316; 317; 318; 321;
330; 331; 337; 341
- D'Angelo, Emanuele V; XVIII; XXV; XLV;
6; 62; 100; 104; 154; 155; 233; 786; 787;
795; 801
- D'Annunzio, Gabriele XLIV; 793
- D'Arienzo, Marco 245; 301
- D'Azeglio, Massimo 729
- D'Holbach, Paul Henri Thiry XII; 28
- D'Ormeville, Carlo 685
- Da Ponte, Lorenzo 41; 787
- Da Romano, Cunizza 252
- Dabadie-Leroux, Louise-Zulmé 314
- Dal Bello, Mario 778
- Dall'Ongaro, Francesco 223
- Daudet, Alphonse 686
- David, Jacques-Louis XIX; 111; 292; 367;
390; 422; 802
- De Adam, Salimbene 250
- De Angelis, Marcello 526; 701
- De Bassini, Achille 514; 686
- De Camões, Luís Vaz 45; 46
- De Candia, Roberto 528
- De Filippo, Eduardo 12; 32
- De Filippo, Eduardo 11
- De Giosa, Nicola IV; IX; XL; XLI; 7; 19; 598;
683; 699; 729; 859
- De Gouges, Olympe 556; 557
- De Grecis, Nicola 431
- De Sanctis, Luigi 46
- De Santis, Cesare XXIX; 19; 423; 777; 778
- De Staël, Madame III; XVIII; 5; 88; 90; 91;
92; 447; 501; 574; 801
- De Vega, Lope 46; 112; 367; 372
- De Vigny, Alfred 682
- Decartes, René 615
- Decio, Azzolini 612
- Degli Alberti di Mangona, Adelaide 249
- Dehay, Timothée XXVIII; 301; 303
- Del Bianco, Tito 528
- Del Carretto, Francesco Saverio 96
- Delacroix, Eugène 343; 344; 421; 422
- Delacroix, Eugène 343
- Delamarre, Marguerite 179; 180
- Delaroche, Paul 177
- Delavigne, Germain 94; 106
- Della Corte, Andrea 786
- Della Seta, Fabrizio V; 6; 31; 40; 42; 778
- Demostene 164

Denora, Domenico XX; XXIX; 239; 240;
242; 243; 245; 264; 390; 423; 803

Dentato, Lucio Siccio 394; 395; 399

Deroin, Jeanne 557

Descartes, René 615

DeShong, Elizabeth 427

Desmarets de Saint-Sorlin, Jean 605

Desnoyers, Charles 341; 342; 344; 346; 347;
348; 349; 350; 352; 358; 359; 360

Di Benedetto, Renato XXVII; 137; 236; 603

Di Cesarea, Procopio 110; 111; 112; 114; 118;
122; 123; 124; 125

Di Giosa, Nicola 684

Di Gregorio Casati, Marisa 702

Diacono, Giovanni 573; 577

Diacono, Mario 638

Diaz, Bartolomeo 349

Diderot, Denis XII; 28; 59; 128; 129; 179;
180; 186; 367; 605

DiDonato, Joyce 489; 528

Dimitrova, Filka 427

Dione, Cassio 292

Dionigi di Alicarnasso 367; 394

Distaso, Grazia V; 6

Dolci, Antonio XXII; 127; 130; 150; 155;
222; 223; 701; 806

Donizetti, Andrea 77; 95

Donizetti, Gaetano III; IV; V; VII; VIII; IX;
XV; XVII; XX; XXI; XXII; XXIII; XXIV;
XXV; XXVI; XXVII; XXIX; XXX;
XXXIV; XXXV; XXXVIII; XXXIX; XLVI;
XLVII; 5; 6; 7; 14; 18; 31; 32; 33; 34; 35;
36; 44; 62; 75; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 84;
85; 86; 88; 89; 91; 92; 93; 95; 96; 97; 98; 99;
100; 101; 102; 103; 104; 106; 108; 110; 116;
117; 120; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129;
130; 131; 134; 136; 137; 138; 139; 140; 144;
145; 150; 151; 152; 154; 155; 157; 158; 159;
160; 161; 163; 164; 165; 171; 172; 173; 174;
175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 182; 183;
184; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 193;
194; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 206; 207;
208; 209; 210; 213; 215; 216; 217; 218; 219;
221; 222; 223; 224; 225; 226; 228; 229; 230;
231; 232; 233; 234; 235; 236; 237; 239; 241;
243; 244; 245; 246; 251; 253; 264; 293; 301;
375; 423; 424; 430; 433; 438; 463; 476; 477;
482; 501; 525; 526; 527; 540; 597; 598; 602;
603; 606; 607; 608; 609; 622; 624; 651; 668;
683; 685; 699; 700; 701; 703; 704; 728; 729;
771; 799; 801; 803; 804; 805; 806; 808; 859;
860; 861

Dori Galigai, Eleonora 668; 669; 671

Dorsi, Fabrizio XXVI; XXXV; 231; 235; 247;
273; 288; 291; 300; 368; 371; 527; 595; 631;
712

Dorus-Gras, Julie 314

Dottori, Carlo de' XVIII; 233; 251; 801

Drascek, Gianni 28

Drigo, Riccardo 47

Du Locle, Camille 225

Du Plessis, Christian 427

Du Ponceau, Doigny 710; 711

Duca d'Alba (Fernando Álvarez de Toledo)
349

Ducange, Victor XXXII; 455; 456; 457; 460;
461; 462; 463; 464; 470; 472; 686

Duccini, Hélène 668

Ducis, Jean-François 345; 346; 347
 Dularete, Eleuterio 251
 Dumas, Alexandre XL; XLI; 290; 302; 609;
 610; 613; 614; 615; 618; 620; 621; 627; 629;
 630; 699; 729; 773
 Dupin, Aurore Lucile 557
 Duponchel, Henry 221
 Duprez, Gilbert 82; 96; 127; 138; 200
 Duveyrier, Charles XXXVII; XXXVIII; 540;
 541; 544
 Edgardo d'Inghilterra 686
 Edoardo III XXXI; 128; 426
 Einstein, Alfred 786
 Eisenbeiss, Philip 35; 36; 37; 44
 Eleazaro 656
 Elfrida d'Inghilterra 686
 Elisabetta I d'Inghilterra 160
 Elisabetta I d'Inghilterra XXXI; 159; 160;
 161; 162; 163; 177; 225; 426
 Elmenhorst, Heinrich 204; 207
 Enrico IV 225; 249; 668; 669
 Enrico VIII 160; 163; 182
 Erica Jeal, Erica 313
 Essex, Conte di 159; 160; 161; 163; 177
 Este, Azzo d' 247
 Eufemio da Messina 573
 Euripide 407; 408; 410; 415; 421; 435; 436;
 497; 498; 502
 Eustache de Saint-Pierre XXXI
 Eustache de Saint-Pierre 426
 Ezzelino da Romano XXXI; 247; 248; 249;
 250; 251; 252; 253; 254; 256; 257; 259; 288;
 289; 426; 704
 Fabbrici, Natale 116; 117; 139
 Fabietti, Renato 708
 Fabio Massimo, Quinto 291
 Falcon, Marie-Cornélie 314
 Falcone, Licia 426
 Faugères, Margaretta 112; 115; 116
 Fauriel, Claude 88
 Faverzani, Camillo III; V; 62; 95; 152; 155;
 185; 224; 230; 300; 301; 391; 392; 398; 400;
 401; 403; 404; 405; 406; 407; 410; 412; 417;
 421; 422; 429; 447; 448; 450; 451; 452; 598;
 606; 652; 653; 712; 723; 724; 791
 Federici, Francesco 391; 712
 Federico II di Prussia 115
 Federico II di Svevia XXXI; 249; 426
 Federico, Gennaro Antonio XII; 27; 28; 70
 Ferdinando II III; VII; XI; XXVI; 5; 14; 22;
 23; 26; 83; 96; 199; 200; 235; 237; 243; 423;
 490; 513; 798
 Ferdinando IV (poi III e I) XI; XIII; XIV; 15;
 26; 33; 49; 371
 Fernández de Castro, Pedro 45
 Ferrante II d'Aragona XXXI; 426
 Ferreira, Antonio 45
 Ferrero, Stefano 241
 Ferretti, Jacopo 40; 78; 79; 83; 106; 127; 158;
 159; 240; 366; 434; 541; 575; 576; 727; 806
 Ficino, Marsilio 638
 Fielding, Henry 59
 Filippa di Hainaut 128
 Filippo II di Spagna 349
 Fioravanti, Vincenzo 62
 Fiorillo, Silvio 12
 Fischer, Alessandro 427
 Flaubert, Gustave XXVII; 236; 471; 557; 607

Flauto, Vincenzo 454; 489; 705; 729; 731;
 733; 751; 771
 Fleming, Clas Larsson 615
 Florimo, Francesco XXIX; XXX; 223; 240;
 242; 243; 244; 245; 246; 248; 263; 264; 280;
 288; 289; 290; 315; 406; 422; 424; 503; 703
 Foglia, Bruna 636
 Fomin, Evstigneï Ipatovich 712
 Forcellino, Antonio 637; 639; 643
 Formichini, Dino 427
 Foroni, Jacopo 610
 Foscolo, Ugo 26; 30; 60; 109; 144; 399; 447;
 515; 574; 575; 576; 655
 Foster-Williams, Andrew 427
 Fourier, Charles 557
 Franceschi, Enrico 248; 252; 257; 258; 261
 Franceschini, Marianna 127
 Francesco I 237; 243; 534; 657
 Francesco IV 93; 252
 François Ravaiillac 671
 Franklin, Christopher 157
 Franziska Theresia 754
 Fraschini, Gaetano 436; 454; 496; 502; 706
 Frezzolini, Erminia 705
 Friedrich, Caspar David 361
 Fubini, Enrico 29
 Fufezio, Mezio 366
 Fuga, Ferdinando XI; 26
 Fumaroli, Marc 634
 Furlanetto, Bonaventura 430
 Furno, Giovanni 240; 631
 Gabussi, Vincenzo 315; 542
 Galastri, Francesca 30
 Galatea da Urbino, Francesco 638
 Galeno 534
 Galilei, Galileo 637
 Galzerani, Giovanni 391; 541
 Gama, Vasco da 348; 349
 Gambero, Sofia 241
 Gambini, Carlo Andrea 576
 Garibaldi, Giuseppe XXX; 24; 424; 425; 571;
 651; 755
 Gaspar, Susana 427
 Gasperini, Antonio 46
 Gasquet, Joachim 634
 Gaston d'Orléans 223
 Gatto, Armando 426
 Gavazzeni, Gianandrea 429
 Gay, Désirée 557
 Gazzoletti, Antonio 223
 Gelli, Piero 293; 369; 430
 Gellio, Aulo 394
 Gencer, Leyla 528
 Gerace, Ignazio 46
 Gérard, François XIX; 111
 Gerardo, Pietro 250
 Geremia 541
 Gerhard, Anselm 603
 Géricault, Théodore 342; 343; 344; 349; 363;
 421; 422
 Gherardini, Giovanni 502
 Ghetti, Noemi 639
 Ghezzi, Teodoro 158
 Ghirlandaio, Domenico 638
 Ghislanzoni, Antonio 198; 621; 625
 Giachetti, Giorgio 631; 636
 Giacosa, Giuseppe 199
 Gianni, Pietro 129

Giannotti, Donato 639
 Gianola, Giovanna 251
 Gibelli, Luigi 47
 Gilardoni, Domenico VIII; 17; 86; 94; 106
 Gioberti, Vincenzo 257; 262
 Gioia, Gaetano 160
 Giordani, Giuseppe 46
 Giordani, Marcello 474
 Giordani, Pietro 88
 Giordano, Umberto 219; 231; 608
 Giorgi, Paolo 650; 651
 Giotti, Cosimo 46
 Giotto 638
 Giraldi, Cinzio Giovan Battista 344
 Gison, Claudio 636; 640
 Giuliani, Camillo 391
 Giuseppini, Giorgio 528
 Giustiniano I XXXI; 43; 110; 111; 126; 371; 426; 800
 Glaser, Danna 427
 Gluck, Christoph Willibald XX; 30; 803
 Gnecco, Francesco 369; 375
 Goethe, Johann Wolfgang XI; 25; 60; 71; 225; 447; 574; 654
 Goldin, Daniela V; 6; 41; 79
 Goldoni, Carlo VI; XVIII; 13; 31; 42; 43; 59; 60; 112; 113; 114; 233; 801
 Golisciani, Enrico 571; 610
 Gon, Federico 40
 Gonçalves, Alvaro 45
 Granchi, Almerinda 159
 Grassini, Giuseppina 369
 Gravina, Gian Vincenzo 30
 Gray, Thomas 399
 Greager, Richard 427
 Greco, Franco Carmelo XXVII; 137; 236; 603
 Greene, Robert 162
 Greppi, Giovanni 46; 47
 Grétry, André 115
 Grillparzer, Franz 441; 444; 445; 446; 448; 449; 451
 Grimm, Friedrich Melchior von XII; 28; 180
 Grisi, Giulia 35; 230; 242
 Grossi, Tommaso 705
 Grozio, Hugo 402
 Guasco, Carlo 224
 Guérin, Pierre-Narcisse 342
 Guerrazzi, Francesco Domenico 749; 755
 Guglielmi, Pietro Carlo 46
 Guglielmo I 94
 Guicciardini, Francesco 367; 372
 Guidi, Francesco 651; 652
 Guindorf, Marie-Reine 557
 Guise, René 633
 Gusman 707
 Gustavo II Adolfo di Svezia 611; 615
 Gustavo III di Svezia 315; 316; 319; 321; 322
 Gutiérrez, Antonio Gracia XLII; 772; 778; 780; 782; 786
 Gyrowetz, Adalbert 431; 704
 Halévy, Ludovic 200; 562
 Handel, Georg Friedrich 30
 Hasse, Adolf 30
 Hauvette, Henri 203
 Heine, Heinrich 348
 Heitz, Raymond 204
 Helvétius, Claude-Adrien 367
 Henry, Luigi 129

Highmore, Joseph 60
 Hobbes, Thomas 402
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 633; 635
 Hoffmann, François-Benoît 410
 Hogarth, William 60; 557
 Hohl, Hanna 516
 Holbein, Franz Ignaz 43; 116; 124
 Hubert, Philippe-Jacques de Laroche 128; 129
 Hudson, James XLIV; 793
 Hugo, Victor XVII; XL; XLI; 236; 247; 248; 252; 429; 436; 460; 471; 493; 495; 542; 545; 546; 557; 606; 683; 684; 685; 686; 687; 695; 697; 698; 699; 723; 729; 751; 772; 773; 800
 Illica, Luigi 199; 450; 608
 Imperiale, Gian Vincenzo 442; 443
 Imperiali, Vincenzo Maria 441; 443
 Ines de Castro XXXI; 45; 46; 48; 58; 426
 Ines e Pedro 45
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 292
 Innocenzo IV 249
 Isabella d'Inghilterra XXXI; 426
 Jacovacci, Vincenzo 224
 Janelidze, Goderdzi 427
 Jeoffroy-Faggianelli, Pierrette 470; 471
 Jerome, Marcus 427
 Jommelli, Niccolò 29; 30; 498
 Jonson, Ben 162
 Jouy, Étienne de XXVIII; 291; 292; 295; 298; 329
 Judd, James 427
 Kant, Immanuel 402; 545; 574
 Kaufman, Thomas 198; 524
 King, Malcolm 427
 Klymovskiy, Semen 93
 Koželuh, Leopold 222
 Kruse, Lauritz 251
 L'Averdy, Clément Charles François de 128
 La Grave, Maria 21; 22
 La Motte, Houdard de XXXII; XXXIX; 46; 47; 49; 51; 52; 55; 57; 58; 126; 220
 Lablache, Luigi 35; 139; 242
 Lafont, Charles XL; XLI; 631; 632; 633; 634; 635; 636; 639; 640; 646; 650; 699
 Lanari, Alessandro XXXV; XXXVI; 139; 155; 436; 475; 476; 488; 526; 701
 Laudun d'Aigaliers, Pierre de 372
 Lauzières, Achille de 178
 Lavigna, Vincenzo 703; 712
 Le Hir, Marie-Pierre 460; 686
 lebarbier, amandine 633; 634
 Lebarbier, Amandine 633; 634
 Ledda, Sylvain 685
 Legger, Gianni XXXVII; 531
 Leicester, Conte di 160; 161; 162; 163; 177
 Lemercier, Jacques 605
 Leo, Leonardo XII; 27; 30; 598
 Leo, Marco 311; 313
 Leonardo da Vinci 636
 Leoni, Michele 753
 Leopardi, Giacomo III; XVII; XVIII; XIX; XXVI; XLVII; 5; 30; 31; 120; 193; 222; 233; 234; 237; 355; 441; 446; 447; 450; 501; 515; 641; 787; 800; 801; 802; 806
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena 369
 Lessing, Gotthold Ephraim 206; 501; 502; 574
 Levasseur, Nicolas 314

Lewis, Matthew Gregory 179; 180
 L'Hospital, Nicolas de 671
 Lillo, Giuseppe IV; IX; XXVII; XL; XLI; 7;
 19; 223; 224; 235; 237; 597; 598; 601; 602;
 603; 609; 621; 627; 630; 699; 859; 860
 Lippi, Marcello 528
 Liszt, Franz 200; 424
 Liviera, Giambattista 497; 498; 500
 Livio, Tito 53; 366; 367; 372; 375; 389; 390;
 391; 392; 394; 395; 398; 400; 401; 403; 404;
 406
 Lo Presti, Fulvio Stefano 598; 668
 Locke, John 392; 402
 Lockroy XXIII; XXVII; XL; XLI; 179; 223;
 224; 225; 236; 597; 602; 603; 606; 699
 Lodge, Thomas 162
 Lodi, Angelo 159; 161
 Lombardi, Baldassarre 144
 Lonardi, Gilberto 446; 792
 Lorenzi, Giovanni Battista VII; 14
 Lorenzini, Niva XLIV; 793
 Lorenzo de Valladares, Aldonza 45
 Lorrain, Claude 421
 Lotti della Santa, Marcella 391
 Luca 541
 Lucrezio Caro, Tito 711
 Luigi Filippo 93; 221; 302; 460; 471; 557;
 604
 Luigi XIII 202; 223; 224; 225; 599; 603; 668;
 671; 860; 861
 Luigi XIV 202; 621
 Luigi XV 29; 114; 128
 Luigi XVI 342; 557
 Luigi XVIII 342
 Luigia, Maria 703
 Lully, Jean-Baptiste XII; 28
 Lupulova, Praskovya 86
 Lutero, Martin 182; 205
 Luynes, Louis-Charles d'Albert duca di 224
 Luzio, Alessandro 727
 Luzio, Gennaro 62
 Mabellini, Teodulo 631; 636
 Machiavelli, Niccolò 367; 372; 389; 392; 477
 Macpherson, James XXXVI; 399; 442; 515;
 516; 517; 518; 527
 Maffei, Andrea XXIX; 542; 753
 Maffei, Clara XLIV; 704; 705; 793
 Maffei, Scipione 497; 498; 499; 500; 501;
 502; 503; 504
 Magnani, Alberto 126
 Magnani, Ferdinando 429
 Maisons, Lescène des 160
 Malibran, Maria VIII; 18; 35; 47; 53; 242
 Mallian, Julien de 179; 180; 181; 185; 186;
 190
 Malnati, Andrea 649
 Malvano, Andrea 695
 Malvezzi, Settimio 23
 Mancini, Roland 723; 728; 766
 Manfroce, Nicola Antonio 712
 Manlio Imperioso Torquato, Tito 53
 Manuel, Costanza 49
 Manzocchi, Almerinda 127; 129
 Manzoni, Alessandro III; VIII; XV; XVII;
 XVIII; XXI; XXXI; XXXIII; XLIV; XLVII;
 5; 42; 65; 85; 88; 89; 91; 92; 95; 99; 100;
 130; 144; 224; 233; 239; 253; 364; 431; 477;

575; 576; 584; 637; 638; 655; 725; 755; 793;
 800; 801; 804; 806
 Marcadella, Giovanni 249; 250; 251; 289
 Marcaggi, Jean-Baptiste 472
 Marchesi, Tommaso XXXIII; 430
 Marchetti, Filippo 46; 685
 Marchionni, Luigi XVIII; XXVIII; 43; 87;
 112; 116; 118; 119; 120; 121; 123; 124; 125;
 126; 127; 128; 142; 291; 292; 295; 296; 297;
 298; 631; 632; 635; 636; 640; 646; 802
 Marco 541
 Marengo, Carlo XXIII; XXVII; XXXII; 140;
 144; 145; 154; 155; 156; 251; 252; 253; 254;
 257; 476; 477; 479; 480; 481; 484; 487; 488
 Maria Amalia di Borbone 221
 Maria Antonietta 557
 Maria Cristina 241
 Maria de' Medici 225; 668
 Maria del Portogallo 49
 Maria Eleonora del Brandeburgo 611
 Maria Isabella di Borbone 129; 432
 Maria Luigia 702
 Maria Stuarda XXXI; 426
 Maria Teresa d'Austria 115; 237
 Mariani, Angelo XXX
 Marini, Girolamo Maria 140; 145
 Marino, Giambattista XVIII; XLVI; 233; 801;
 806
 Marlowe, Christopher 162
 Marmontel, Jean-François XXIII; 112; 114;
 115; 116; 121; 730
 Maroncelli, Piero 78
 Marongiu, Marcella 639
 Martini, Simona 668
 Martinotti, Bruno 427
 Martorelli, Luisa 15
 Masaccio 638; 644
 Masaniello (Tommaso Aniello d'Amalfi) 94
 Matilde di Canossa 611
 Mattei, Stanislao 78; 430
 Matthews, Sally 427
 Mattiucci, Franca 528
 Maturin, Charles 542
 Mauro, Achille 699
 Mauro, Michele 248
 Mayr, Giovanni Simone XX; XXIV; XXVIII;
 77; 78; 80; 81; 83; 96; 129; 194; 245; 406;
 407; 412; 421; 422; 441; 442; 712; 803; 804
 Mazzacane, Innocenza VII; 16
 Mazzealli, Rosina 155
 Mazzarino, Giulio 224; 612
 Mazzini, Giuseppe XXV; XLIV; XLVI; 85;
 93; 95; 97; 100; 252; 253; 576; 755; 794;
 807
 Mazzocca, Fernando 516
 Mazzuccato, Alberto 62
 Medici, Alessandro de' 635; 639
 Medici, Lorenzino de' 635; 639
 Medici, Lorenzo de' 638
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de' 638
 Medrano, Giovanni Antonio XI; 26
 Meilhac, Henri 562
 Mélesville 540; 541; 544
 Melisi, Francesco XXX; 424; 425
 Mellace, Raffaele V; 6; 735; 736; 737; 748
 Melzi, Gaetano 197
 Memmi, Michele 686
 Menotti, Ciro 93; 252

- Mercadante, Giuseppe Orazio 239
- Mercadante, Saverio IV; IX; XV; XVII; XIX; XX; XXI; XXII; XXVII; XXVIII; XXIX; XXX; XXXI; XXXIII; XXXV; XXXVI; XL; XLI; XLVI; 7; 19; 31; 32; 35; 36; 82; 159; 160; 200; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 253; 257; 263; 264; 265; 266; 268; 269; 270; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 280; 282; 284; 286; 288; 289; 290; 291; 293; 294; 295; 300; 301; 302; 303; 304; 305; 309; 310; 311; 313; 314; 315; 317; 319; 321; 322; 330; 331; 337; 340; 341; 348; 361; 366; 367; 369; 371; 372; 375; 379; 388; 390; 391; 392; 398; 400; 401; 403; 404; 406; 407; 408; 416; 422; 423; 424; 425; 426; 430; 431; 433; 438; 453; 472; 490; 493; 495; 503; 514; 526; 527; 542; 598; 610; 611; 624; 668; 683; 699; 700; 701; 703; 704; 712; 795; 799; 800; 802; 803; 804; 806; 859; 860; 861
- Merelli, Bartolomeo 704; 705
- Merelli, Filippo 206
- Merighi, Giorgio 427
- Mérimee, Prosper 456; 470; 471; 472; 562
- Méry, Joseph XLII; XLV; 225; 735; 736; 737; 746; 748; 794
- Meschini, Paola 651
- Metafraste, Simeone 202; 203; 207
- Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi) XVI; XVIII; XXXIII; XLVI; 26; 29; 30; 31; 40; 41; 42; 85; 90; 233; 241; 431; 502; 787; 801; 806
- Metternich, Klemens von 97; 433; 657
- Meyerbeer, Giacomo XX; 219; 242; 311; 430
- Michaels-Moore, Anthony 427
- Micheli, Francesco XLVII; 110; 808
- Mila, Massimo 707; 708; 728; 742; 743; 746; 747; 748; 749; 753; 754; 755; 766; 769; 770
- Milazzo, Doriana 427
- Miles, Alastair 427
- Miles, Jonathan 343
- Milholt, Thomas XXXIII; XXXIV; 433; 435; 436; 437
- Milner, Henry 315
- Minarini, Gabriella 429; 454; 463; 475; 489; 525; 651; 652
- Minasi, Riccardo 528
- Mini, Giacomo 576
- Mioli, Piero XXV; XXVI; 100; 159; 178; 186; 189; 191; 234; 236; 239
- Mirate, Raffaele 391
- Miricioiu, Nelly 427
- Mocenigo, Alvise Francesco 224; 707
- Mocenigo, Nino 706
- Modonutti, Rino 251
- Monaldeschi, Giovanni Rinaldo 612
- Montaigne, Michel de 367
- Montefusco, Licinio 427
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de 392
- Montgomery, Kenneth 427
- Monti, Vincenzo 183; 515; 517; 655
- Moramarco, Giacinto XXX; 424; 438
- Morazzoni, Giuseppe 706
- More, Thomas 162
- Morelli, Giovanni 108; 171; 610; 611
- Mori, Angelo 426
- Moriani, Napoleone 151; 631
- Morlacchi, Francesco 251; 441; 575; 576

Morlino, Luca 257; 289
 Moroni, Gabriele 745; 783; 784
 Morosini, Emilia 707
 Morosini, Livio 576
 Mosander, Jacob 203; 207
 Mossa, Carlo Matteo V; VI; XIV; XXI; XXVI; XL; XLIII; XLIV; XLV; 5; 6; 11; 81; 391; 500; 514; 699; 706; 707; 729; 730; 731; 732; 733; 734; 735; 741; 743; 746; 747; 749; 750; 751; 752; 753; 754; 760; 766; 771; 772; 773; 774; 775; 776; 777; 778; 780; 782; 792; 794; 797; 799; 805; 806
 Mozart, Wolfgang Amadeus XX; 30; 98; 99; 129; 171; 222; 766; 803
 Muratori, Ludovico Antonio 500; 577
 Mussato, Albertino 251
 Musset, Alfred de 635
 Naldini, Nico 638
 Napoleone III (Napoleone Luigi Bonaparte) XIV; 140; 225; 243; 423; 799
 Nashe, Thomas 162
 Nasolini, Sebastiano 46
 Negrini, Vincenzo 621
 Nerone, Claudio Cesare Augusto Germanico 653
 Niboyet, Eugénie 557
 Niccolini, Antonio VII; 15; 44
 Nicolai, Otto 301; 704
 Nicoli, Giuseppe 529
 Nicolini, Giuseppe 32; 712
 Nicolosi, Luciano 429
 Nini, Alessandro IV; IX; XL; 7; 19; 391; 609; 610; 621; 627; 630; 668; 859; 860
 Nodier, Charles 180
 Nosedà, Adolfo XXX; 244
 Nourrit, Adolphe XXVII; 35; 200; 201; 202; 207; 208; 217; 219; 221; 235; 314; 501
 Novalis 624
 Novaro, Michele 621
 Okun, Hanna 516
 Oldmixon, John 112
 Omero 39; 435; 515; 527; 619; 654
 Omilian, Jolanta 528
 Orazio Flacco, Quinto 184; 372; 416
 Orsini, Luigi 140; 145
 Ortalli, Gherardo 250; 251
 Ortiz, Maria 199; 200; 204; 206
 Ossian XXXVI; 103; 109; 515; 516; 517; 519; 523
 Ostilio, Tullo 375; 390
 Ottone I di Sassonia 249
 Ovidio 440; 441; 446
 Owen, Robert 557
 Oxenstierna, Axel 611
 Pacheco, Diogo Lopes 45
 Pacini, Giovanni IV; VIII; IX; XX; XXII; XXXII; XXXIII; XXXIV; XXXV; XXXVI; XLIII; XLVIII; 7; 17; 18; 19; 20; 32; 35; 47; 224; 253; 291; 322; 407; 408; 421; 422; 429; 430; 431; 432; 433; 434; 435; 436; 437; 438; 440; 447; 448; 450; 451; 452; 453; 454; 455; 456; 459; 463; 471; 472; 474; 475; 476; 489; 490; 493; 495; 496; 497; 502; 503; 513; 514; 515; 522; 523; 524; 525; 526; 527; 541; 575; 576; 591; 641; 651; 668; 683; 701; 703; 707; 712; 775; 803; 806; 808; 859; 860; 861
 Pacini, Luigi 429; 430; 431
 Pacomio 583

Paduano, Giorgio 100
 Paer, Ferdinando 242
 Paganini, Niccolò 35
 Pagannone, Giorgio V; 6; 137; 140; 144; 154; 155
 Paisiello, Giovanni VII; XII; XIII; 14; 27; 29; 30; 32; 371; 434; 471; 516; 598; 703
 Palermo, Santo XX; XXIX; XXX; 239; 240; 242; 243; 245; 246; 248; 263; 264; 271; 280; 288; 289; 290; 291; 366; 390; 423; 425; 503; 610; 700; 803; 804
 Panajia, Sergio 528
 Pandolfini, Francesco 391
 Pannocchieschi, Nello dei 138
 Pantini, Emilia 652
 Papini, Maria Carla 62; 652; 653
 Papini, Piero 525
 Pardini, Nadia 525
 Paredisi, Agostino 206
 Parini, Giuseppe 74; 637
 Parker, Roger 310
 Parry, David 427
 Pascal, Blaise 654
 Pasolini, Pier Paolo 407; 638
 Pasqualino, Giovanni 630
 Passaro, Andrea 44; 62
 Pasta, Giuditta 35; 610
 Patterson, Susan 427
 Paulillo, Isabella 429
 Pavesi, Stefano 46; 610
 Pedaci, Francesca 528
 Pélissier, Olympe 36
 Pellai, Alberto 110
 Pellico, Silvio XVIII; XL; XLI; XLVII; 108; 233; 573; 574; 575; 576; 577; 578; 581; 583; 584; 585; 587; 592; 594; 651; 652; 653; 654; 655; 656; 657; 658; 663; 664; 666; 699; 801; 806
 Pellizzari, Achille 392
 Pentcheva, Mariana 528
 Perdichizzi, Vincenza 499; 501; 504
 Pergolesi, Giovanni Battista XII; 27; 28; 29; 30; 70; 547
 Peri, Achille IV; IX; XL; XLI; 7; 19; 650; 651; 658; 667; 699; 859; 860
 Perna, Stefania 301
 Perotti, Agostino 198
 Persiani, Giuseppe IV; VIII; XX; XXXIX; XL; XLI; 7; 18; 45; 46; 47; 53; 92; 237; 573; 575; 576; 577; 578; 595; 596; 699; 803; 859; 860
 Persico, Tommaso XXII; 82; 158; 221; 222; 366; 503; 701; 806
 Pestelli, Giorgio XXX; 245; 423; 425; 786
 Petrarca, Francesco XVI; XVIII; 39; 42; 162; 218; 229; 233; 251; 367; 372; 606; 654; 720; 787; 801; 806
 Petrella, Errico 391
 Petrobelli, Pierluigi 41; 786
 Petroni, Luigi 426
 Petrucci, Gian-Luca XXIX; XXX; 424; 438
 Peyron, Jean-François Pierre XIX; 111
 Philips, William 112
 Piave, Francesco Maria XIV; XLIV; 189; 198; 208; 411; 436; 437; 541; 683; 703; 705; 707; 731; 756; 794; 799
 Piazza, Antonio 703

Picasso, Pablo 634
 Piccinni, Niccolò XII; 27; 32; 59; 598
 Pico della Mirandola, Giovanni 638
 Pietro I del Portogallo XXXI; 45; 49; 58; 426
 Pietro il Grande 86
 Pindemonte, Ippolito 399
 Pineux-Duval, Alexandre-Vincent 704
 Pinnavaia, Salvatore 429
 Pio IX XXX; 23; 243; 424; 513
 Piosasco Feys, Lodovico 241
 Pirazzini, Miriam 426
 Pixérécourt, René-Charles Guilbert de 87
 Planché, James Robinson 315
 Plinio il Vecchio 394; 417
 Plutarco 392
 Poggi, Antonio 151
 Pola, Paolo 367
 Polenta, Francesca da 54
 Polieuto 204; 207
 Poliziano, Agnolo 638
 Ponchielli, Amilcare 231; 247; 391; 392; 398;
 400; 401; 403; 404; 406; 407
 Ponti, Maria Donatella 754
 Pontoglio, Cipriano 636
 Porpora, Nicola XII; 27
 Porro-Lambertenghi, Luigi 655
 Portinari, Folco XV; XXV; XXVII; 79; 85;
 233; 236; 799
 Portugal, Marcos António 46; 369
 Powell, Cecilia 421
 Prati, Giovanni 668
 Prinetti, Giuseppe 35
 Prividali, Luigi 40
 Profumo, Antonio 241
 Prosperi, Adriano 161
 Provesi, Ferdinando 702
 Puccini, Giacomo 40; 41; 199; 301; 450; 641;
 742
 Pugnì, Cesare 129
 Qayrawān, Ziyadat Allah I 573
 Quasimodo, Salvatore 439; 440
 Quattromani, Giambattista VII; 17
 Quilico, Louis 528
 Quincey, Thomas de 562; 563
 Quintiliano, Marco Fabio 367; 417
 Raffaello Sanzio 636
 Ragone, Silvio 313
 Raimondi, Pietro 631
 Raineri-Marini, Antonietta 621
 Raleigh, Walter 161
 Rameau, Jean-Philippe XII; 28
 Ranieri, Paolina 193
 Rausa, Giuseppe XXVI; XXXV; 231; 235;
 247; 273; 288; 291; 300; 368; 371; 527; 595;
 631; 712
 Rebay, Luciano 638
 Reina, Giovanni 621
 Renwick, John 115
 Riario, Raffaele 638
 Ricci, Benedetto 431
 Ricci, Federico IV; IX; XL; XLI; 7; 19; 223;
 319; 453; 631; 636; 640; 699; 859
 Ricci, Gaetano 631
 Ricci, Luigi 631
 Ricciardi, Irene 193
 Ricciuti, Luigi 241
 Richardson, Samuel 59; 60

- Richelieu, Armand-Jean du Plessis XXXI; 223; 224; 225; 375; 390; 426; 603; 604; 605; 608; 609; 669
 Ricordi, Giovanni XXIX; 79; 96; 232; 242; 366; 682; 700; 701; 731
 Ricordi, Giulio 731; 772
 Ricordi, Tito 159
 Ridolfi, Niccolò 639
 Rieschi, Luigi 62
 Rigon, Antonio 249; 289
 Rinaldi, Mario XXIX; 423; 424
 Rinieri, Ilario 654
 Rizzi, Carlo 313; 427
 Rizzo, Dino 705
 Rizzuti, Alberto 441; 449
 Roberts, Irene 313; 427
 Robespierre 557
 Robinson, Michael F. 30
 Roccatagliati, Alessandro XXI; 804
 Rohan-Montbazon, Marie de 223; 224; 606
 Roland, Pauline 557
 Rolandini Patavini 250
 Rolandino da Padova 250
 Romagnosi, Gian Domenico 574
 Romanelli, Luigi 40; 240; 391
 Romani, Felice XX; XXI; XXIV; XXVIII; XXIX; XXXIII; XXXV; XXXVIII; 14; 42; 44; 78; 82; 85; 95; 106; 131; 159; 160; 164; 167; 202; 232; 241; 242; 252; 406; 407; 408; 410; 412; 421; 431; 435; 448; 450; 482; 490; 537; 540; 542; 575; 576; 577; 578; 579; 583; 584; 585; 586; 587; 589; 591; 593; 594; 595; 596; 610; 611; 622; 624; 683; 699; 700; 701; 704; 707; 711; 712; 755; 787; 803; 804; 805
 Romanò, Angelo 574; 575; 654; 655; 656; 657
 Romanò, Paola 427
 Ronconi, Giorgio VIII; 18; 151; 154; 179; 223; 224; 631
 Ronzi de Begnis, Giuseppina 159; 201; 241; 712
 Rosen, David 315; 319
 Rosselli, John 27; 34
 Rossetti, Gabriele VII; 17
 Rossi, Anafesto 621
 Rossi, Elena 426
 Rossi, Fabio 40; 43
 Rossi, Gaetano XXIX; 40; 240; 243; 247; 248; 301; 302; 315; 490; 495; 575; 576; 610
 Rossi, Luigi 371
 Rossini, Gioacchino V; VII; XIII; XX; XXIX; XXXIII; XLVI; 14; 29; 32; 35; 36; 41; 78; 80; 85; 98; 117; 129; 160; 201; 231; 239; 240; 241; 242; 243; 314; 329; 341; 347; 368; 375; 420; 423; 424; 431; 433; 434; 438; 503; 525; 527; 597; 609; 610; 649; 703; 704; 705; 744; 747; 757; 803; 859
 Rousseau, Jean-Jacques XII; 28; 29; 30; 60; 78; 88; 402; 471; 574; 605; 708
 Royer, Gaetano 683
 Rubini, Giovanni Battista 35; 242
 Rubino, Francesco 631; 636
 Ruisi, Giuseppe 426
 Rusconi, Carlo 753
 Russo, Paolo V; XXV; 95; 119; 407
 Sacchero, Giacomo 609; 629; 630
 Sacchetti, Franco 251
 Saddumene, Bernardo 61

- Sadie, Stanley XXXV; 456; 525
- Saffo 527
- Saint Girons, Baldine 331
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de
Saint-Denis de 204; 207
- Sala, Emilio V; XLV; 6; 778; 795
- Salvani, Provenzano 144
- Salvatorelli, Luigi 657
- Salvatori, Celestino 123
- Salveti, Anna 532; 686
- Salvi, Lorenzo 62; 230; 621
- Samoilov, Giulia 432
- Sand, George 557
- Santangelo, Nicola 199
- Santinelli, Francesco Maria 618
- Santunione, Orianna 426
- Sanvitale, Jacopo Antonio 206
- Sapegno, Natalino 30; 31; 392
- Sapuppo, Caterina 11
- Saracino, Egidio 100; 160
- Sarmiento, Salvatore 631; 636
- Sarro, Domenico 30
- Savigny, Henry 342; 343; 364
- Savonarola, Girolamo 491; 638; 730
- Scarlatti, Alessandro XII; 27
- Scarlatti, Domenico XII; 27
- Scheffer, Ary 129
- Schenk, Eduard von 43; 112; 116; 123; 124;
236
- Schiller, Friedrich XVI; XXIX; XLII; 42; 90;
206; 242; 329; 441; 541; 574; 654; 729; 730;
749; 750; 751; 752; 753; 754; 755; 756; 758;
760; 764; 765; 766; 767; 770
- Schlegel, August Wilhelm von 88; 90; 206;
501; 502; 574
- Schmidt, Giovanni XXXIII; 160; 240; 291;
431; 432; 610
- Schubert, Franz 200; 231
- Scoti, Marianna 432
- Scott, Walter XV; XXIII; XXV; XXVII; 61;
62; 80; 89; 90; 91; 92; 100; 101; 102; 107;
162; 232; 233; 236; 654; 800
- Scotton, Paolo 501
- Scribe, Eugène IX; XXVIII; XXXVII;
XXXVIII; XL; XLVI; 18; 70; 71; 72; 73; 74;
94; 106; 200; 207; 221; 237; 314; 315; 316;
317; 319; 320; 321; 322; 324; 330; 331; 332;
336; 337; 338; 340; 341; 449; 531; 532; 533;
535; 537; 539; 540; 558; 795
- Seletti, Pietro 702
- Selmi, Elisabetta 499; 500
- Seneca, Lucio Anneo 114; 116; 392; 407;
408; 410; 415; 416; 421; 499; 503
- Serianni, Luca 774
- Sernicola, Carlo 369
- Sestini, Benedetto (Bartolomeo) 140; 141;
142; 143; 144; 145; 152; 154; 155; 156
- Settembrini, Luigi 21; 96
- Shakespeare, William IX; XVI; XLIV; 42; 63;
108; 162; 164; 302; 344; 346; 347; 349; 360;
518; 519; 542; 574; 578; 616; 654; 655; 672;
683; 695; 726; 772; 773; 793
- Shelley, Percy Bysshe 361
- Silvani, Paul 470
- Sisto IV 638
- Smeducci, Girolamo Bartolomei 203; 204;
207

Sobieska, Maria Clementina 611
 Sofocle 164; 392; 435; 436; 502
 Sografi, Simeone Antonio 369; 380; 384;
 441; 442; 443
 Solari, Giuseppe XX
 Solera, Temistocle 636; 703; 704; 705; 706;
 707
 Solino, Gslio Giulio 394
 Solnon, Jean-François 162; 177
 Somma, Antonio XLVI; 174; 223; 314; 315;
 319; 322; 330; 332; 337; 341; 795
 Sontag, Henriette 35
 Sorba, Carlotta 744
 Sorentino, Giuseppe 575; 576
 Soulié, Frédéric XXVIII; 301; 302; 303; 304
 Sozzi, Lionello 698
 Spadaro del Bosch, Luigi 129
 Spenser, Edmund 162
 Spinach, Marietta 621
 Spini, Giorgio 638; 650
 Spontini, Gaspare XXVIII; 291; 292; 295;
 598
 Staffa, Giuseppe VIII; XX; XXXIX; 7; 18;
 70; 75; 92; 237; 803; 859; 860
 Staffieri, Gloria 232; 649; 749
 Stanislao II di Polonia 115
 Statello, Salvatore 58
 Stefani, Guglielmo 655
 Stendhal, Marie-Henri Beyle XI; 25; 35; 36;
 41; 430
 Stival, Miriam 574
 Strepponi, Giuseppina XLIV; 198; 242; 631;
 772; 774; 776; 778; 793
 Stuard, Eduardo 543; 544; 549; 555
 Stuart, Giacomo 163
 Sue, Eugène 302
 SURIUS (Surio, Lorenzo) 202; 203; 207
 Šutej, Vjekoslav 427
 Tacchinardi-Persiani, Fanny VIII; 18; 35; 46;
 47; 53; 62; 154; 456; 595
 Tadini, Francesca 250
 Tadolini, Eugenia XXVII; 224; 235; 331; 436;
 454; 496; 502; 686; 706
 Taglioni, Maria 314
 Talleyrand-Périgord, Henri de (Conte di
 Chalais) 223
 Tamburini, Antonio 35; 242; 712
 Tarducci, Filippo 46
 Tarpeio, Spurio 395
 Tarquinio il Superbo 587
 Tasso, Torquato XVI; XVIII; 17; 31; 42; 233;
 787; 801; 806
 Tatone, Vito 426
 Tatti, Mariasilvia V; XIV; 6; 41; 79; 735; 798
 Taylor, Isidore J. S. 542
 Teodora 110; 125
 Teodosio 111
 Terziani, Teresa 78
 Thalberg, Sigismund 610
 Thomas, Augusto 607
 Thorvaldsen, Bertel 292
 Tiepolo, Giambattista 417
 Timante 417; 421
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 343
 Titone, Antonino 753; 754; 756; 763; 765
 Todde, Felice 772; 774; 782; 786; 787
 Toldi, Adelaide 263
 Tolstoj, Lev 607

Tomlinson, John 427
 Torelli, Pomponio 497; 498; 500
 Torelli, Vincenzo XXI; 608; 805
 Torre, Giuseppe 576
 Tosi, Adelaide 241
 Tottola, Andrea Leone XXXIII; 241; 431; 432; 476; 591
 Toussaint, Helene 516
 Tracy, Destutt de 88; 574
 Traetta, Tommaso 598
 Trento, Vittorio 46
 Trier, Lars von 407
 Tristan, Flora 557
 Tritto, Giacomo 240; 598
 Trivulzio, Cristina 657
 Truchet, Jacques 129; 132
 Tudor, Maria 162
 Tullia Minore 587
 Tullio, Francesco Antonio 28
 Tullo Ostilio 366; 420
 Turner, William 344; 361; 421
 Tyndale, William 163
 Tyrrell, John 456
 Uberti, Farinata degli 259; 260; 413
 Uberti, Jacopo degli 259
 Uberto, Sigifredo degli 257
 Ungaretti, Giuseppe 638
 Unger, Caroline 32; 47; 123; 179; 223; 434
 Uttini, Luigia 702
 Vaccaj, Nicola 391
 Vaillat, Léandre 314
 Vajna, Linda 427
 Valanzuolo, Stefano V; 6; 17
 Valerio Massimo 394; 417
 Van, Gilles de 34; 234; 728; 748; 756; 769; 774
 Vanvitelli, Luigi XI; 26
 Vasari, Giorgio 637; 639
 Vasselli, Antonio XXII; 80; 82; 84; 96; 97; 98; 99; 157; 158; 159; 164; 179; 182; 183; 193; 194; 222; 223; 224; 236; 701; 806
 Vasselli, Virginia 158; 237
 Vassiler, Kris 457
 Vecellio, Tiziano 343
 Vejzovic, Dunja 427
 Ventre, Carlo 528
 Vercelli, Angela 426
 Verdi, Carlo 702; 703
 Verdi, Giuseppe III; IV; V; VI; IX; X; XIV; XX; XXI; XXII; XXVI; XXIX; XXXV; XXXVI; XL; XLII; XLIII; XLIV; XLV; XLVI; 5; 6; 7; 9; 11; 19; 20; 23; 31; 32; 36; 40; 41; 47; 52; 81; 117; 120; 138; 155; 157; 174; 189; 198; 208; 215; 216; 217; 219; 225; 233; 235; 239; 245; 247; 252; 264; 288; 301; 313; 314; 315; 316; 317; 318; 319; 321; 322; 330; 331; 337; 341; 347; 368; 375; 391; 422; 423; 424; 425; 436; 437; 438; 500; 511; 514; 526; 527; 541; 542; 597; 624; 625; 664; 668; 683; 699; 701; 702; 703; 704; 705; 706; 707; 708; 709; 710; 713; 719; 721; 723; 724; 727; 728; 729; 730; 731; 732; 733; 734; 735; 736; 737; 738; 739; 741; 742; 743; 744; 745; 746; 747; 748; 749; 750; 751; 752; 753; 754; 755; 756; 757; 758; 759; 760; 762; 763; 765; 766; 768; 769; 770; 771; 772; 773; 774; 775; 776; 777; 778; 779; 780; 782; 784; 785; 786; 787;

- 789; 790; 791; 792; 793; 794; 795; 797; 799;
803; 805; 806; 807; 859; 861
- Verdi, Iginio 704
- Verdi, Virginia 704
- Verdino, Stefano 251; 501; 502
- Vernet, Carle 342
- Verri, Alessandro 441; 443; 444
- Vignozzi, Egisto IV; VIII; XX; XXXIX; 7;
18; 62; 92; 197; 232; 237; 725; 803; 859;
860
- Vigny, Alfred de XLI; 668; 670; 671; 672;
674; 675; 683; 699
- Vigny, Alfred De 670; 671
- Vincent, François-André XIX; 111
- Vinci, Leonardo XII; 27; 30; 61
- Viola, Paolo 161
- Virgilio 154; 412; 413
- Vitellaro, Rosalia 14
- Vittorio Emanuele XXX; 33; 244; 424; 604;
651
- Vivaldi, Antonio 30
- Viviani, Vittorio VI; XII; 11; 12; 13; 14; 17;
27; 28; 32; 43; 447; 459
- Voilquin, Suzanne 557
- Vollard, Ambroise 634
- Voltaire (François-Marie Arouet) XLII;
XLIII; 59; 86; 115; 128; 129; 205; 206; 207;
392; 471; 475; 497; 498; 499; 500; 501; 503;
574; 583; 707; 708; 709; 710; 711; 713; 716;
723; 726; 730
- Vouilloux, Bernard 634
- Wagner, Richard 348
- Walpole, Robert 59
- Weatherson, Alexander XXXIII; XXXIV;
429; 430; 433; 434; 437; 455; 456; 472; 474;
488; 489; 495; 496; 502; 503; 522; 523; 524;
527; 668
- Weber, Carl Maria von 231; 315; 441
- Winckelmann, Johann Joachim 291; 292
- Winter, Peter von 712
- Wittkower, Margot 636; 637
- Wittkower, Rudolf 636; 637
- Wittman, Michael 311
- Wolf-Ferrari, Ermanno 570
- Wollstonecraft, Mary 557
- Young, Edward 399
- Zabbia, Marino 250
- Zanni, Maria Cristina 528
- Zanon, Tobia 501
- Zappucci, Teresa 62
- Zárate, Agustín de 707
- Zaulli Sajani, Tommaso 140
- Zavadini, Guido XXII; XXIV; 75; 77; 78; 79;
80; 81; 83; 84; 86; 95; 96; 98; 99; 117; 125;
127; 129; 130; 150; 155; 157; 158; 159; 164;
181; 182; 183; 194; 197; 221; 222; 223; 224;
232; 236; 607; 700; 701; 804; 806
- Zeno, Apostolo 40; 85; 241; 498; 500; 502;
787
- Zilio, Elena 427
- Zingarelli, Antonio Nicola XX; 46; 240; 243;
369; 631; 712; 803
- Zoppelli, Luca 81; 116; 123; 129; 134; 136;
138; 159; 163; 165; 172; 173; 177; 178; 185;
187; 193; 197; 198; 201; 213; 216; 217; 219;
221; 225; 231; 602; 603; 606; 608; 609
- Zucchi, Enrico 251; 499; 501

Bibliografia

La presente bibliografia comprende i libri, gli articoli ed i supporti multimediali utilizzati per la stesura della tesi. I libretti di Salvatore Cammarano sono specificamente elencati nel primo volume della tesi.

1. Salvatore Cammarano

JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.

EDOARDO BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in ILARIA BONOMI E BURONI EDOARDO (a cura di), *Il magnifico parassita Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 115-132.

MICHELE CAMMARANO, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, Nerbini International, Firenze 2018.

ANNALISA CARBONE, «*Andrem raminghi e poveri*». *Salvatore Cammarano dalle opere giovanili ai libretti*, Napoli, Liguori, 2020.

PAOLA CIARLANTINI, *Storia e mito nei libretti italiani d'opera seria tra il 1825 e il 1850*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, XL-XLI 2007-2008*, Macerata, eum, 2011, pp. 315-356.

EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013, in particolare pp. 21-101.

EMANUELE D'ANGELO, *Un'eroina alfieriana al San Carlo: la "Merope" di Salvatore Cammarano*, in GRAZIA DISTASO (a cura di), *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, Bari, Cacucci, 2007, pp. 227-270.

FABRIZIO DELLA SETA, *Una nuova fonte per il libretto del "Trovatore"*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI E EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-78.

RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.

CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021.

MARIASILVIA TATTI, *L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, 2005, pp. 115-129.

STEFANO VALANZUOLO *racconta Salvatore Cammarano*, Trasmissione radiofonica 25 marzo 2019), Rai Radio 3, <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/03/Salvadore-Cammarano-3a6f57f2-5d73-4c8e-9b3a-be97b2a548ba.html>.

2. Opere letterarie, teatrali e liriche

- Opere letterarie e teatrali

AGOSTINO D'IPPONA, *De civitate Dei*, Venetiis, Jensen, 1475.

VITTORIO ALFIERI, *Della tirannide*, Milano, Pietro Agnelli, 1812.

VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie*, Volume III, Bari, Laterza, 1947.

VITTORIO ALFIERI, *Scritti inediti o rari*, Napoli, Francesco Perrella, 1916.

VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, Bari, Laterza, 1946.

VITTORIO ALFIERI, *Vita, giornali, lettere di Vittorio Alfieri, 1749-1803*, Firenze, Le Monnier, 1861.

DANTE ALIGHIERI, *Il Convito*, in *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. III, Firenze, Barbèra, 1893.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Firenze, Giuseppe Molini, 1839.

ANONIMO, *Del sublime*, Milano, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1982.

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, Bari, Laterza, 1928.

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Firenze, Le Monnier, 1854.

MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle del Bandello*, Lucca, Il Busdrago, 1554.

CHARLES BAUDELAIRE, *L'albatros*, in *Les fleurs du mal*, Milano, Feltrinelli, 2003.

MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato*, Bologna, Romagnoli, 1906.

LUÍS VAZ DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1972.

MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Leipzig, Brockhaus, 1866.

FRANÇOIS-RENE DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris, Garnier, 1828.

PIERRE CORNEILLE, *Médée*, Paris, Hachette, 1862.

SOPHIE COTTIN, *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*, Paris, Giguet et Michaud, 1806.

EDUARDO DE FILIPPO, *Le poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1975.

MADAME DE STAËL, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1807, I.

EURIPIDE, *Le Tragedie*, traduzione di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1928.

MARGARETTA FAUGERES, *Belisarius: A tragedy*, New-York, Swords, 1795.

GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary. Moeurs de province*, Paris, Charpentier, 1880.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, Firenze, Sansoni, 1954.

CARLO GOLDONI, *Mémoires*, Paris, Ponthieu, 1822.

CARLO GOLDONI, *Pamela nubile*, in *Carlo Goldoni Commedie scelte*, vol. III, Milano, Sonzogno, 1890.

CARLO GOLDONI, *Belisario*, in *Raccolta complete delle commedie*, Tomo LXV, Venezia, Antonelli, 1831.

FRANZ GRILLPARZER, *Sappho*, Stuttgart, Reclam, 1985.

RENÉ GUISE, *Les chefs-d'œuvre inconnus. Histoire du texte*, in BALZAC, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1979.

VICTOR HUGO, *Cromwell*, in *Oeuvres complètes*, Paris, J. Hetzel - A. Quantin, 1880-1926.

VICTOR HUGO, *Hernani ou l'honneur castillan*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830.

VITTORE HUGO, *Angelo tiranno di Padova*, Milano, Placido Maria Visaj, 1838.

GIAN VINCENZO IMPERIALE, *La faoniade: inni ed odi di Saffo*, Pisa, Nova Tipografia, 1803.

Le più belle pagine di Silvio Pellico scelte da Grazia Deledda, Milano, Treves, 1934.

GAUTHIER DE COSTES DE LA CALPRENEDE, *Le Comte d'Essex*, Lyon, La Riviere, 1656.

GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, Napoli, Saverio Starita, 1835.

GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921.

JAMES MACPHERSON, *Poesie di Ossian*, antico poeta celtico, trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'Ab. MELCHIOR CESAROTTI, Padova, Comino, 1772.

ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1822.

ALESSANDRO MANZONI, *Il Cinque Maggio*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1870.

ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881.

ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *Opere*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881.

VINCENZO MONTI, *Sermone sulla mitologia*, in *Opere di Vincenzo Monti*, Napoli, Rossi-Romano, 1862.

OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963.

MARIA ORTIZ (a cura di), *Corneille Teatro*, Firenze, Sansoni, 1964.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, Milano, Rizzoli, 2023.

SILVIO PELLICO, *Dei doveri degli uomini: discorso ad un giovane*, Bruxelles, Hauman, 1834.

SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini* in *Opere, Volume 1, Parte 2*, Firenze, Batelli, 1834.

SILVIO PELLICO, *Le mie prigionie*, Giuseppe Bocca, Torino, 1832.

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, Firenze, Barbera, 1896.

DOIGNY DU PONCEAU, *Discours d'un nègre à un Européen*, Paris, Demonville, 1775.

PROCOPIO DI CESAREA, *Le guerre. Persiana, vandalica, gotica*, Milano, Res Gestae, 2017.

PROCOPIO DI CESAREA, *Storie segrete*, Milano, Rizzoli, 2022, 1996.

SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci*, Milano, Mondadori, 2025.

SAMUEL RICHARDSON, *Pamela or, Virtue Rewarded*, London, Kinnersley, 1816.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, Paris, Garnier, 1865.

FRIEDRICH SCHILLER, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1969.

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragædy of Othello The Moore of Venice*, in *Tutte le opere*, Volume I, *Le tragedie*, Milano, Bompiani, 2020.

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Le divan, 1927, vol. III.

GIUSEPPE UNGARETTI, *Interpretazione di Roma*, in MARIO DIACONO E LUCIANO REBAY (a cura di), GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974.

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 1986.

LOPE DE VEGA, *Rimas*, Madrid, Alonso Martin, 1609.

ALFRED DE VIGNY, *Le Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes*, (par FERNAND BALDENSPERGER).

VIRILIO, *Bucolice*, Roma, Generoso Salomoni, 1762.

VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, tome 49.

VOLTAIRE, *Oeuvres complètes: Commentaires sur Corneille*, Gotha, Ettinger, 1787, Tome 50.

VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, Genève, s.n , 1763.

VOLTAIRE, *Zaïre* in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877, tome 2 - Théâtre (1).

- Fonti dei libretti

VITTORIO ALFIERI, *Merope*, Milano, Signorelli, 1929.

VITTORIO ALFIERI, *Virginia*, in VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, Bari, Laterza, 1946.

JACQUES FRANÇOIS ANCELOT, *Elisabeth d'Angleterre*, tragédie en cinq actes, Bréauté, Paris, 1829.

GAETANO BARBIERI, *La promessa sposa di Lammermoor o Nuovi racconti del mio ostiere*, Firenze, Coen, 1826.

JEAN FRANCOIS BAYARD, *Pas de fumée sans feu*, in *Théâtre*, Paris, Hachette, 1855.

PIERRE DU BELLOY, *Le siège de Calais*, Paris, Duchesne, 1765.

GIACINTO BIANCO, *Pia de' Tolomei*, in *Teatro di Giacinto Bianco*, Napoli, Tipografia del Guttemberg, 1838.

AUGUSTE ANICET BOURGEOIS, JULIEN DE MALLIAN, *La nonne sanglante*, Bruxelles, Neirinckx, 1835.

CRISTINA CONTILLI (a cura di), SILVIO PELLICO, *Ester d'Engaddi*, Torino, Amazon, 2015.

PIERRE CORNEILLE, *Horace*, Paris, Courbé, 1641.

PIERRE CORNEILLE, *Polyeucte Martyr*, Paris, Librairie Hachette, 1946.

CHARLES DESNOYERS, *Le naufrage de la Méduse*, Paris, Barbré, 1864.

VICTOR DUCANGE, *La vendetta ou la fiancée corse*, Paris, Gaîté, 1831.

ALEXANDRE DUMAS, *Stockholm, Fontainebleau et Rome*, Paris, Barba, 1830.

ENRICO FRANCESCHI, *Elena degli Uberti*, Firenze, Tipografia Nazionale Italiana, 1852.

ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador* in FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Alvaro ad Alvaro*, Varese, Zecchini, 2022.

VICTOR HUGO, *Ruy Blas*, Leipzig, Brock Haus et Avenarius, 1838.

HOUDARD DE LA MOTTE, *Ines de Castro*, Paris, Dupuis et Flahault, 1723.

CHARLES LAFONT, *Le chef d'oeuvre inconnu*, Paris, Marchant, 1837.

LOCKROY et EDMOND BADON, *Un duel sous le cardinal de Richelieu*, Berlin, Schlesinger, 1834.

LUIGI MARCHIONNI, *Belisario* in *Raccolta di drammi nuovi e tutti inediti*, Napoli, Dura, 1846.

LUIGI MARCHIONNI, *La Vestale*, Napoli, Marotta e Vanspandoch, 1825.

CARLO MARENCO, *Bondelmonte e gli Amidei*, Torino, Giuseppe Pomba, 1827.

CARLO MARENCO, *Due nuove tragedie di Carlo Marengo e l'Ezzelino Terzo dello stesso, variato in parte dall'autore*, Torino, Chirio e Mina, 1835.

CARLO MARENCO, *La Pia*, in *Tragedie inedite di Carlo Marengo*, Le Monnier, Firenze, 1856.

JEAN-FRANCOIS MARMONTEL, *Bélisaire*, Paris, Merlin, 1767.

MÉLESVILLE et CHARLES DUVEYRIER, *Clifford le voleur*, Bruxelles, J.-A. Lelong, 1835.

JOSEPH MÉRY, *La Bataille de Toulouse ou Un amour espagnol*, Lévy, Paris, 1858.

SILVIO PELLICO, *Eufemio di Messina*, in *Tragedie*, Firenze, Le Monnier, 1883.

FELICE ROMANI e GIOVANNI SIMONE MAYR, *Medea in Corinto*, Milano, Pirola, 1823.

FRIEDRICH SCHILLER, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Berlin, Verlag der Nation, 1969.

WALTER SCOTT, *The Bride of Lammermoor*, London, Macmillan, 1926.

EUGÈNE SCRIBE e FRIEDELLE ALEXANDRE, *Les empiriques d'autrefois*, Paris, Pollet, 1825.

EUGÈNE SCRIBE, *Gustave III ou Le bal masqué*, Amsterdam, A. J. Van Tetroode, 1835.

EUGÈNE SCRIBE, *Le mariage de raison*, Paris, Barba, 1838.

BENEDETTO SESTINI, *La Pia de' Tolomei*, Milano, Borroni e Scotti, 1848.

SIMEONE ANTONIO SOGRAFI, *Saffo, ossia i riti d'Apollo Leucadio*, Venezia, Modesto Fanzo, 1794.

FRÉDÉRIC SOULIÉ, TIMOTHÉE DEHAY, *Le proscrit*, in *Théâtre IV*, Paris, Souverain, 1842.

ALESSANDRO VERRI, VINCENZO MARIA IMPERIALI, *Le avventure di Saffo e la Faoniade*, Parigi, Molini, 1790.

ALFRED DE VIGNY, *La Maréchale d'Ancre*, in *Œuvres complètes* (par FERNAND BALDENSPERGER), II, Paris, Gallimard, 1965.

VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, Paris, Bauche, 1736.

VOLTAIRE, *Alzire, ou Les Américains*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Kehl, Société littéraire typographique, 1785-1789, Tome 2.

- Opere liriche

DANIEL AUBER, *La muette de Portici*, Ravenna, Longo, 1991.

GIOVANNI EMANUELE BIDERÀ e GAETANO DONIZETTI, *Marin Faliero*, Bologna, Tipografia delle Belle Arti, 1836.

ARRIGO BOITO e GIUSEPPE VERDI, *Otello*, Milano, Ricordi, 1957.

SALVATORE CAMMARANO, GIACOMO SACCHERO-ALESSANDRO NINI, *Cristina di Svezia*, Genova, Pagano, 1840.

ANTONIO GHISLANZONI e GIUSEPPE VERDI, *Aida*, Milano, Ricordi, 1976.

GIUSEPPE GIACOSA, LUIGI ILLICA e GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, Milano, Ricordi, 1899.

ENRICO GOLISCIANI e ERMANNO WOLF-FERRARI, *Il segreto di Susanna*, Venezia, La Fenice, 1985.

FRANCESCO GUIDI e GIOVANNI PACINI, *Ester d'Engaddi*, Torino, Favale, 1847.

LUIGI ILLICA e UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, Milano, Sonzogno, 1905.

LUIGI ILLICA e UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, Milano, Sonzogno, 1952.

LUIGI ILLICA e GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, 1893.

VICTOR-JOSEPH ÉTIENNE DE JOUY e GASPARE SPONTINI, *La vestale*, Paris, Roullet, 1810.

SIMONA MARTINI (a cura di), *La Marescialla d'Ancre*, libretto di sala, Jesi, Litograf.

HENRI MEILHAC, LUDOVIC HALÉVY e GEORGE BIZET *Carmen*, Paris, Calmann Lévy, 1888.

GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006.

FRANCESCO MARIA PIAVE e GIUSEPPE VERDI, *La Traviata*, Milano, Barion, 1929.

FRANCESCO MARIA PIAVE e GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, Milano, Barion, 1928.

FELICE ROMANI e SAVERIO MERCADANTE, *Il Conte d'Essex*, Milano, Pirola, 1833.

FELICE ROMANI e GIUSEPPE PERSIANI, *Eufemio di Messina ovvero, La distruzione di Catania*, Firenze, Benedini e Rocchi, 1829.

FELICE ROMANI e GIUSEPPE PERSIANI, *I Saraceni in Sicilia; ovvero, Eufemio di Messina*, Venezia, Casali, 1828.

FELICE ROMANI e VINCENZO BELLINI, *Norma*, Torino, Quartara, 1958.

EGIDIO SARACINO (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti, 1993.

EGIDIO SARACINO (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Torino, UTET, 1996.

LUCA ZOPPELLI (a cura di), GAETANO DONIZETTI, *Maria di Rohan*, edizione critica, 2 voll., Ricordi, Milano, 2011.

3. Contesto storico-politico e culturale-artistico

SALIMBENE DE ADAM, *Cronica* a cura di Ferdinando Bernini, Bari, Laterza, 1942.

MICHELE AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1854.

ANONIMO DEL '600, *Istoria degli intrighi galanti della regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, Roma, Palombi, 1979.

JOHAN ARCKENHOLTZ (a cura di), *Memoires concernant Christine Reine de Suede*, Amsterdam-Leipzig, Mortier, 1751.

ERICH AUERBACH, *Mimesis Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II.

LOUIS PETIT DE BACHAUMONT, *Memoires secrets de Bachaumont de 1762 a 1787*, Paris, Brissot-Thivars, 1830.

ANTONELLA BARBAROSSA e GIANNI DRASCEK (a cura di), *Filosofia della Musica e Musica della Filosofia. Gusto, Costume e Politica in onore di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)*, Edizione della Laguna, Gorizia 2017.

CALISTO BASSI, *Guglielmo Tell*, <https://opera-guide.ch/operas/guillaume+tell/libretto/it/>.

HEINZ e GUDRUN BECKER (a cura di), *Giacomo Meyerbeer. A Life in Letters*, Kent, Helm, 1960.

ALBERT BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Cahiers du Sud, 1937.

EMILIO BERTANA, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Torino, Loescher, 1902.

MARIA IDA BIGGI, *L'interpretazione del mito ezzeliniano attraverso la musica*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 253-255.

LANFRANCO BINNI (a cura di), *Storia della letteratura francese. Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1985.

- WALTER BINNI, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, in *Alfieri. Scritti 1969-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015.
- WALTER BINNI, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, in *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- REMO BODEI, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Bari, Laterza, 2002.
- REMO BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008.
- ANTONIO BONARDI (a cura di), *Rolandini Patavini, Cronica in factis et circa facta Marchie Trevixane (aa. 1200ca-1262)*, "RIS" (2), VIII, 1, Città di Castello 1905-1908.
- CHRISTIAN BOUYER, *La Duchesse de Chevreuse. L'Indomptable et voluptueuse adversaire de Louis XIII*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 2002.
- CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, Vol. I.
- LUCA BRUZZESE, *Mito e politica in Euripide: la Medea del 431 a.C.*, in *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma, Aracne, 2009.
- VERONICA BUCKLEY, *Cristina Regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, Milano, Mondadori, 2006.
- LUISA CAMBI (a cura di), VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, Verona, Mondadori, 1943.
- CESARE CANTÙ, *Ezelino da Romano, storia d'un Ghibellino*, Milano, Paolo Carrara, 1879.
- ANDREA CASTAGNETTI, *I da Romano e la loro ascesa politica (1074-1207)*, in GIORGIO CRACCO (a cura di), *Nuovi studi ezzeliniani*, Roma, Stabilimento Tipografico Pliniana, 1992, I, pp. 15-39.
- EMILIO CECCHI, NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana, Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1988.
- AMALIA COLLISANI, *La musica di Jean-Jacques Rousseau*, Palermo, L'EPOS, 2007.
- ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823.
- SIMONA COSTA, *Merope*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», CX, 2003.
- GIORGIO CRACCO (a cura di), *Nuovi studi ezzeliniani*, Roma, Stabilimento Tipografico Pliniana, 1992.
- CRISTINA DI SVEZIA, *La vita scritta da lei stessa*, Napoli, Cronopio, 1998.
- EUGÈNE DELACROIX, *Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres*, J. Claye, Paris, 1865.
- FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino 1991.
- RENÉ DESCARTES, *Tutte le lettere 1619-1650*, Milano, Bompiani, 2009.
- HÉLÈNE DUCCINI, *Concini: Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Albin Michel, 1991.
- https://www.istat.it/it/files/2018/04/UVI_Focus_femminicidio_1.pdf
- JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Lettres*, Paris, Paul Albert, 1879.
- RENATO FABIETTI, *Filosofie e società*, Bologna, Zanichelli, 1978, II.
- CAMILLO FAVERZANI, (a cura di), *Die musik des murders*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018.

- BRUNA FOGLIA, *Michelangelo nel teatro*, Torino, Amazon, 2009.
- ANTONIO FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari, Laterza, 2005.
- ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1968.
- MARC FUMAROLI, «*Le Chef-d'Œuvre inconnu*» : *Frenhofer, démon de la peinture*, 2008, Le Monde des Livres: https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/16/frenhofer-demon-de-la-peinture_1107512_3260.html.
- JOACHIM GASQUET, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris, 1926.
- PIETRO GERARDO, *Historia d'Ezzelino terzo da Roman, Nella quale non solo si contiene la vita, ma anco l'origine, e fine della sua Famiglia*, Venezia, Da Ponte, 1648.
- NOEMI GHETTI, *Michelangelo e la furia della figura*, https://www.academia.edu/38645961/Michelangelo_e_la_furia_della_figura_Reading_musicale.
- GIOVANNA GIANOLA, *La fortuna letteraria. Ezzelino e i suoi nei "componimenti misti di storia e d'invenzione"*, in *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 237-241.
- PAOLO GIORGI, «*Quei più modesti applausi del teatro*»: *L'epistolario inedito del compositore Achille Peri (1812-1880) conservato presso la Biblioteca Panizzi*, https://www.academia.edu/12178999/_Quei_pi%C3%B9_modesti_applausi_del_teatro_lepistolario_inedito_del_compositore_Achille_Peri_1812_1880_conservato_presso_la_Biblioteca_Panizzi.
- CLAUDIO GISON, *Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento*, in ENRICO CARERI e ENRICA DONISI (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, Napoli, ClioPress, 2015.
- FEDERICO GON, *Le memorie storiche di Giuseppe Maria Foppa*: https://www.academia.edu/es/30588953/Le_Memorie_storiche_di_Giuseppe_Maria_Foppa_autobiografia_e_teorica_del_dramma_per_musica.
- OLYMPE DE GOUGES, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/declaration-droits-femme-citoyenne-0>, consultato il 9 giugno 2024.
- HENRI HAUVETTE, *Un précurseur italien de Corneille*, Grenoble, Allier, 1897, Estratto dagli «Annales de l'Université de Grenoble».
- RAYMOND HEITZ, *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII – XIX siècles)*, «Études Germaniques», 2008/3 (n. 251).
- HANNA HOHL e HELENE TOUSSAINT (a cura di), *Ossian und die Kunst um 1800*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974.

ÉTIENNE DE JOUY e HIPPOLYTE BIS, *Guillaume Tell*, <https://opera-guide.ch/operas/guillaume+tell/libretto/fr/>.

PIERRE LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Tome Premier, Paris, 1866.

MARIE-PIERRE LE HIR, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, 1992.

Legge 21 aprile 1861, pubblicata sulla «Gazzetta» il 17 marzo 1861.

FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Rosmunda e Cristina, due “barbare” regine nel teatro di Giuseppe Lillo*, «L’Escalina», Ottobre, 2015.

AMANDINE LEBARBIER, *Les chefs-d’œuvre inconnus au XIXe siècle. D’Honoré de Balzac à Charles Lafont : mais quel est le plus connu des Chefs-d’œuvre inconnus ?*, 2021, <https://www.fabula.org/colloques/document6905.php>.

SYLVAIN LEDDA, *Hernani et Ruy Blas: de flamme ou de sang*, Toulouse, Presses Universitaires Du Midi, 2008.

Legge 21 aprile 1861, pubblicata sulla «Gazzetta» il 17 marzo 1861: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1861/04/22/99/sg/pdf>

Lettera di Vincenzo Battista a Giovanni Ricordi del 9 maggio 1845, Archivio Storico Ricordi, ID LLET004261.

ALBERTO MAGNANI, *Flavio Belisario*, Perugia, Graphe.it, 2017.

JEAN-BAPTISTE MARCAGGI, *Une oeuvre et son exploitation pédagogique. “Colomba” ou la vendetta romancée*, https://www.apuntudi.fr/?page_id=484.

LUISA MARTORELLI, *La pittura napoletana nella prima metà dell’Ottocento*, in *Civiltà dell’Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, Napoli, Electa, 1997.

GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Roma, La Lepre Edizioni, 2019.

GIUSEPPE MAZZINI, *La Giovine Italia*, Marsiglia, Giulio Barile, 1832.

FERNANDO MAZZOCCA, *La fortuna figurativa di Ossian in Italia negli anni della Restaurazione*, in GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI (a cura di), *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), Milano, Cisalpino, 2002, pp. 835-855.

PAOLA MESCHINI e LUCIANA BONILAUDI, *Fiori del Parnaso. Ritratti di artisti della scena reggiana*, Reggio Emilia, Grafitalia, 2010.

JONATHAN MILES, *The Wreck of the Medusa: the Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*, Atlantic Monthly Press, Washington 2008.

- GIOVANNI MORELLI, *Come Cristina, regina e amante, non fu accolta nel regno delle eroine dell'opera romantica*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti dei convegni Lincei, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 138, 1998.
- LUCA MORLINO, *Tabù del nome e trasfigurazione in nemico epico: Ezzelino da Romano in due testi franco-veneti*, «Transylvanian review», Vol. XXIII, Supplement No. 1, 2014.
- NICO NALDINI (a cura di), PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986.
- HANNA OKUN, *Ossian in Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX (1967).
- GHERARDO ORTALLI, *Dalla leggenda alla storia in Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 215-219.
- ROLANDINI PATAVINI, *Chronica*, in «*Monumenta Germaniae Historica Scriptorum*», XVIII, Hannover 1866.
- VINCENZA PERDICHIZZI, *Alfieri, Sénèque le tragique et le défi de Mérope*, «Anabases», n.33, 2021.
- STEFANIA PERNA, «*La Vestale*» di Saverio Mercadante. *Approdo romantico di un mito neoclassico*, Brindisi, Schena, 1990.
- MARIA DONATELLA PONTI, Nota introduttiva a *Intrigo e amore*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1969.
- ADRIANO PROSPERI, PAOLO VIOLA, *Dalla Rivoluzione inglese alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 2000.
- JOHN RENWICK (sous la direction de), *Jean-François Marmontel: correspondance*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 1974.
- ANTONIO RIGON, «*Diabolo fuit similis*» Ezzelino da Romano e i santi, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di) *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 221-225.
- ILARIO RINIERI, *Della vita e delle Opere di Silvio Pellico*, Torino, Renzo Streglio, 1898.
- ANGELO ROMANÒ, *Silvio Pellico*, Bergamo, Morcelliana, 1948.
- DAVID ROSEN, *Da "Gustave III" di Scribe (1833) a "Un ballo in maschera" (1859) di Somma e Verdi in Un ballo in maschera*, Stagione d'opera 2021/2022, Milano, Teatro alla Scala, 2021.
- GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e Documenti*, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre sur la Musique française*, Paris, n.p., 1753.
- JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.
- BALDINE SAINT GIRONS, *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006.
- LUIGI SALVATORELLI, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1950.

- PAOLO SCOTTON, *La poetica della “Merope” nella drammaturgia amburghese di Lessing. Pubblico e catarsi*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «*Mai non mi diero i Dei senza un equal disastro una ventura*» *La “Merope” di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano, Mimesis, 2015.
- ELISABETTA SELMI, *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «*Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura*». *La “Merope” di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*.
- LUCA SERIANNI, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002.
- LUIGI SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, Parte prima (1813-1849), Bari, Laterza, 1934.
- PAUL SILVANI, *Le mythe corse* in PIERRETTE JEOFFROY-FAGGIANELLI, *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- JEAN-FRANÇOIS SOLNON, *Histoire des favoris*, Paris, Perrin, 2019.
- LIONELLO SOZZI (a cura di), *Storia europea della letteratura francese. Dal Settecento all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- GIORGIO SPINI, *Michelangelo politico*, Milano, Unicopli, 2017.
- MADAME DE STAËL, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, «Biblioteca Italiana», gennaio 1816.
- SALVATORE STATELLO, *Ines de Castro eroina del balletto pantomimico italiano tra Settecento e Ottocento*, Messina, di nicolò, 2021.
- GUGLIELMO STEFANI (a cura di), *Epistolario di Silvio Pellico*, Firenze, Le Monnier, 1856.
- STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Michel Lévy, 1854.
- MIRIAM STIVAL, *Un lettore del Risorgimento: Silvio Pellico*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996.
- FRANCESCA TADINI, *La leggenda ezzeliniana e la perpetuazione del mito*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 263-266.
- LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942.
- KRIS VASSILER, *Colomba : la vengeance entre classicisme et romantisme*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 100e Année, No. 5 (Sep. - Oct., 2000).
- STEFANO VERDINO, “Merope” nell'Ottocento, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «*Mai non mi diero i Dei senza un equal disastro una ventura*» *La “Merope” di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*.
- STEFANO VERDINO, *Tra gli Ezzelini dell'Ottocento* in RINO MODONUTTI ed ENRICO ZUCCHI (a cura di), «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*» *Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

BERNARD VOUILLOUX, «Frenhofer, c'est moi» *Postérité cézannienne du récit balzacien* in *Tableaux d'auteurs*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2004, pp. 72-119.

ALEXANDER WEATHERSON, *Nini, bloodshed and «La marescialla d'Ancre»*, «Newsletter n. 88 of the Donizetti Society», Londra, febbraio 2003.

RUDOLF E MARGOT WITTKOWER, *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1996.

MARINO ZABBIA, *Il mito di Ezzelino. Le cronache*, in CARLO BERTELLI e GIOVANNI MARCADELLA (a cura di), *Ezzelini Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 227-231.

TOBIA ZANON, *Stile e metro della “Merope” di Scipione Maffei*, in *Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano*, in ENRICO ZUCCHI (a cura di), «Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura» *La “Merope” di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*.

APOSTOLO ZENO, *Lettere*, Venezia, Sansoni, 1785, vol. IV.

4. Musica e teatro

IGNAZIO CASTIGLIA, *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, Kalós, Palermo, 2015.

LEON FONTAINE, *Le Théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, Versailles, Cerf et Fils, 1878.

MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1972.

JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992.

PAOLO RUSSO, *In ascolto. Mappe sonore per la storia della musica*, Lucca, LIM, 2022.

STANLEY SADIE e JOHN TYRRELL (edited by), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London, Macmillan, 2001.

AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione e note di Giovanni Gherardini, Milano, Molina, 1844.

ELVIDIO SURIAN, *Manuale di storia della musica, III, L'Ottocento: la musica strumentale e il teatro d'opera*, Milano, Rugginenti, 2016.

JACQUES TRUCHET, *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome II: 1700-1756, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974.

VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1960.

5. Melodramma

- CORRADO AMBIVERI, *Operisti minori dell'800 italiano*, Roma, Gremese, 1998.
- BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000.
- ALBERTO BASSO, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985.
- LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 2021.
- ILARIA BONOMI E EDOARDO BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017.
- FRANCESCO CENTO, «*Chi per la patria muor Alma sì rea non ha*» *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, Bologna, inEdition, 2009.
- SIMONETTA CHIAPPINI, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Béatrice Didier, *Enserrer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, 2018.
- FABRIZIO DORSI e GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana dal Seicento ai giorni nostri*, Milano, Eco, 2021.
- PHILIP EISENBEISS, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, Torino, EDT, 2015.
- PIERO GELLI (a cura di), *Dizionario dell'opera 2019*, Varese, Baldini & Castoldi, 2018.
- GIANNI LEGGER, *Drammaturgia musicale italiana: dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Torino, Teatro Regio Torino, 2005.
- ANDREA MALNATI, *La gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017.
- ANDREA MALVANO, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Perugia, Le Monnier, 2019.
- LORENZO MATTEI, *Storia del melodramma. Da Euridice a Turandot*, Perugia, Le Monnier, 2023.
- THOMAS MILHOLT, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, Ravenna, Pozzi, 2016.
- PIERO MIOLI, *Manuale del melodramma*, Milano, Rizzoli, 1993.
- ALDO NICASTRO, *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi, 1982.
- GIORGIO PADUANO, *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009.
- GIORGIO PAGANNONE (a cura di), *Insegnare il melodramma Saperi essenziali proposte didattiche*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2010.

EMILIA PANTINI, *Un oratorio del seminario romano: l'«Ester» di Giulio Cesare Cordara*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *Cithăra et Spirītus Mălus. La Bible et l'Opéra*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 253-268.

MARIA CARLA PAPINI, *Da Ester a Maria: itinerario di un personaggio biblico. Il libro di Ester e le sue versioni in ambito drammaturgico e musicale*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *Cithăra et Spirītus Mălus. La Bible et l'Opéra*, pp. 231-251.

FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981.

MARIO RINALDI, *Ritratti e fantasie musicali*, Roma, De Santis, 1970.

JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 2018.

FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2021.

STANLEY SADIE (edited by), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992.

EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1990.

CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Bari-Roma, 2015.

GLORIA STAFFIERI, *Andrea Malnati. La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, in «Studi belliniani», VI, 2020.

GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato*, Roma, Carocci, 2021.

GILLES DE VAN, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2012.

LUCA ZOPPELLI, «*Lottar col fato è vano*», «Quaderni della Fondazione Donizetti», 27 2011

6. Librettistica

LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI (a cura di), *Il magnifico parassita Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI E EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-78.

PAOLA CIARLANTINI, *Storia e mito nei libretti italiani d'opera seria tra il 1825 e il 1850*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, XL-XLI 2007-2008*, Macerata, eum, 2011, pp. 315-356.

- EMANUELE D'ANGELO, *Dalla parte dei librettisti*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI e EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 161-168.
- EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne, 2013.
- ALFRED EINSTEIN, *Essays on Music*, New York, Norton, 1962.
- CAMILLO FAVERZANI, «E s'ei fosse quell'Indo maledetto» *Esotismi nei libretti italiani di fonte francese*, Roma, Bulzoni, 2007.
- CAMILLO FAVERZANI, *Ginevra e il Cardinale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.
- CAMILLO FAVERZANI, *Il tradimento di Leporello, Libretti italiani e dintorni*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022.
- ANTONIO GHISLANZONI, *Tramelogedia: l'arte di far libretti*, Parma, Tito di Giov. di Batt. di Franc. di Lui, 1891.
- DANIELA GOLDIN, *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985.
- DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 7-19.
- RAFFAELE MELLACE, *La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.
- GIOVANNI PASQUALINO, *Giacomo Sacchero. Un librettista catanese alla Scala di Milano*, Foggia Bastogi, 2009.
- ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.
- FABIO ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci Editore, Roma 2021.
- PAOLO RUSSO, «Medea in Corinto» di Felice Romani. *Storia, fonti e tradizioni*, Firenze, Olschki, 2004.
- MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, 2005.

7. Gaetano Donizetti

- FRANCO ABBIATI, *Donizetti musicò nove versi di Leopardi*, «Corriere della sera», 11 settembre 1957.
- WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986.
- WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987.

- FRANCESCO BELLOTTO (a cura di), *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993.
- ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997.
- SIMONA BRUNETTI, *L'impossibile integrazione nella penisola italiana della «Nonne Sanglante»*, «Il castello di Elsinore», XXIX/73, (2016).
- FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, Milano, Vita e pensiero, 1966.
- EUGENIO CHECCHI (a cura di), *Lettere inedite di Gaetano Donizetti*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1892.
- JEREMY COMMONS, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, «Studi Donizettiani», III (1978), Bergamo, Secomandi, 1978, pp. 9-74.
- FRANCESCO COTTICELLI, «Belisario». *Appunti di una storia teatrale*, «Il Risorgimento», 66/1, 2019.
- FRANCESCO COTTICELLI, «*Une marche lente et insidieuse*»: un tributo al mito romantico tra i barlumi della pazzia, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 181-188.
- PAOLO GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- ANSELM GERHARD, «*Maria di Rohan*»: una risposta viennese al 'grand opéra' storico parigino, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 33-51.
- MICHELE GIRARDI, *Donizetti e il grand opéra: il caso de "Les Martyrs"*, in FRANCESCO BELLOTTO (a cura di), *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti, Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 135-147.
- Il Conte di Chalais*, «Il Sibilo», 2 gennaio 1845, p. 7.
- FULVIO STEFANO LO PRESTI, *A Donizetti basta una zeta*, Bergamo, Kolbe, 2018.
- FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Rosmunda e Cristina, due "barbare" regine nel teatro di Giuseppe Lillo*, «L'Escalina», Ottobre, 2015.
- PIETRO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Como, Manzoni, 2022.
- GIOVANNI MORELLI, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in LORENZO BIANCONI (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna, 1986.
- GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti drammaturgici e formali nel "Marino Faliero" e nell'"Assedio di Calais"*, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 299-321.

PAOLO RUSSO, *I silenzi di Marin Faliero*, in CAMILLO FAVERZANI, *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, Lucca, LIM, 2018, pp. 131-146.

PAOLO RUSSO,

https://www.academia.edu/37699859/_La_musica_non_e_che_una_prosodia_per_dar_al_linguaggio_o_grazia_ed_espressione_Il_Pygmalion_di_Rousseau_il_Pimmalione_di_Donizetti.

GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.

LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

LUCA ZOPPELLI, *Il ritorno del «Conte di Chalais»*, in FRANCO CARMELO GRECO e RENATO DI BENEDETTO (a cura di), *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 189-199.

8. Saverio Mercadante

GEOFF BROWN, *Il proscritto review — a Mercadante rediscovery raises the roof*, «The Times», June 29 2022, <https://www.thetimes.co.uk/article/il-proscritto-review-a-mercadante-rediscovery-raises-the-roof-0b56r6rcd>.

KAREN BRYAN, *Mercadante's experiment in form: the caballettas of "Elena da Feltre"*, «Donizetti Society Journal», IV, 1988, pp. 37-56.

GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Mercadante e "Il Bravo"*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-401.

GIOVANNI CASSANELLI, *Mercadante e la sua Riforma "Elena da Feltre"*, Bari, Adda, 2012.

MARCELLO CONATI, *Mercadante fra Rossini e Verdi*, in GIAN-LUCA PETRUCCI e GIACINTO MORAMARCO (a cura di), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997, pp. 31-52.

FEDELE D'AMICO, *"Il ballo in maschera" prima di Verdi*, «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani», I, n. 3, dicembre 1960, Parma, Istituto di studi verdiani, pp. 1251-1328.

FRANCESCO FLORIMO, *Saverio Mercadante*, in *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Volume I, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869.

ERICA JEAL, *Il Proscritto review — Opera Rara unearth an uneven gem*, «The Guardian», April 27 2023, <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/27/il-proscritto-review-saverio-mercadante-britten-sinfonio-carlo-rizzi>.

MARCO LEO, *A Londra rinasce “Il proscritto” di Mercadante*, «Musica», 22 agosto 2022, <https://www.rivistamusica.com/a-londra-rinasce-il-proscritto-di-mercadante/>.

LORENZO MATTEI (a cura di), *“Insolite forme” Mercadante e il Melodramma Italiano dell’Ottocento*, Bari, Edizioni dal Sud, 2021.

FRANCESCO MELISI, *Contributo ad una rivalutazione di Saverio Mercadante*, in GIAN-LUCA PETRUCCI e GIACINTO MORAMARCO (a cura di), *Saggi su Saverio Mercadante*, Bari, Messaggi, 1997, pp. 137-141.

SANTO PALERMO, DOMENICO DENORA, *Saverio Mercadante biografia*, Brindisi, Schena, 2014.

SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante biografia epistolario*, Brindisi, Schena, 1985.

SILVIO RAGONE, *“Il proscritto” di Mercadante*, «AlGraMà», 14 gennaio 2023, <https://www.algrama.it/rubriche/mercadante150/il-proscritto-di-mercadante>.

9. Giovanni Pacini

MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell’impresario*, Firenze, Sansoni, 1982.

CAMILLO FAVERZANI, <https://dicteco.huma-num.fr/book/2191>.

CAMILLO FAVERZANI, *«Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l’amer doux ni la douceur amère»*. Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini, in *Ginevra e il Cardinale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 215-229.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 28 gennaio 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (Bc 4-32), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 22 marzo 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (A 107-50), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 28 gennaio 1842, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BCMP – 1196), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 27 giugno 1843, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BC 4-32), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 5 agosto 1843, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma (BC 1197), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Lettera di Cammarano a Giovanni Pacini del 5 settembre 1845, manoscritta, inedita, conservata nella Biblioteca nazionale centrale di Roma con segnatura A.107.50,7 - 5 settembre 1845 (senza busta), gentilmente concessa da Gabriella Minarini.

Notizie musicali italiane, «Gazzetta musicale di Milano», anno I, n. 52, 26 dicembre 1842.

GABRIELLA MINARINI, *«Ester d’Engaddi» dramma tragico*, III parte, in

<https://teclarivistaonline.blogspot.com/2024/07/ester-dengaddi-dramma-tragico-di.html>. La prima parte è stata pubblicata il 21 giugno 2024 e la seconda parte il 2 luglio 2024.

GABRIELLA MINARINI, *Victor Hugo: «Marie Tudor», poteri e sogni di una regina. Il libretto di Leopoldo Tarantini per Maria regina d'Inghilterra di Giovanni Pacini*, in CAMILLO FAVERZANI (a cura di), *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra*, Lucca, LIM, 2018, pp. 183-198.

GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865.

NADIA PARDINI e PIERO PAPINI (a cura di), *Fondo "Giovanni Pacini". Inventario*, Pistoia, Vannini, 2006.

ALBERTO RIZZUTI, *La poetessa sulla rocca. Appunti per un'indagine su "Saffo"*, in *Saffo*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 1997, pp. 7-29.

ALEXANDER WEATHERSON, *Giovanni Pacini. His life and Music* : <http://alexander.weatherson.info/Books.php>.

10. Giuseppe Verdi

FRANCO ABBIATI, *La vita e le opere di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.

GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia: la storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970.

ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Milano, Rugginenti, 2015.

LORENZO BIANCONI, *"Il trovatore" di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Verdi e le letterature europee*, Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, Quaderni, 25, pp. 109-151.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, MARCO SPADA (a cura di), *Carteggio Verdi-Ghislanzoni*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2023.

JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1985, I e II.

JEAN CABOURG (Sous la direction de), *Guide des opéras de Verdi*, Paris, Fayard, 1990.

MARCO CAPRA (a cura di), *Verdi in prima pagina*, Parma, Grafiche Step, 2009.

GAETANO CESARI, ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913.

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Per la morte di Giuseppe Verdi*, in *Elettra*, in ANNAMARIA ANDREOLI e NIVA LORENZINI (a cura di), *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1984, pp.322-326.

MARIO DAL BELLO, *Verdi. Il teatro del dolore*, Chieti, Solfanelli, 2013.

FABRIZIO DELLA SETA, *Una nuova fonte per il libretto del "Trovatore"*, in ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI e EMILIO SALA (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 73-78.

MARISA DI GREGORIO CASATI, *Verdi*, Parma, Grafiche Step, 2008.

EMANUELE FERRARI, *Eстетica e drammaturgia della Traviata. Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, Milano, CUEM, 2001.

PAOLO GALLARATI, *Verdi*, Milano, Il Saggiatore, 2022

PAOLO GALLARATI, *Verdi ritrovato*, Milano, Il Saggiatore, 2016

GILBERTO LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico ed altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003.

RAFFAELE MELLACE, *Con moltissima passione Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2020.

MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Milano, Feltrinelli, 1960.

MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, ERI, 1974.

PIERO MIOLI, *Giuseppe Verdi Le nozze di musica e dramma*, Roma, NeoClassica, 2022.

GIUSEPPE MORAZZONI, *Lettere inedite di Giuseppe Verdi*, Milano, La Scala e il Museo teatrale, 1929.

GABRIELE MORONI, *La censura sulle opere di Verdi*, CreateSpace, 2015.

CARLO MATTEO MOSSA (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2021.

PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998.

EDUARDO RESCIGNO (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, Torino, Einaudi, 2012, p. 481.

DINO RIZZO, *Errata corrige. Anni di galera* in <https://www.conoscereverdi.it/rubrica/1> (consultato il 5 gennaio 2025).

MARIO RINALDI, *Verdi critico*, Roma, Ergo, 1951.

GLORIA STAFFIERI, *Musicare la storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto Nazionale di studi verdiani, 2017.

ANTONINO TITONE, *Verdi. Macbeth, Il corsaro, Luisa Miller*, Palermo, L'Epos, 2012.

FELICE TODDE, *Tre drammi spagnoli per Verdi. Da Manrique a Manrico, da Bocanegra a Boccanegra, da Alvaro ad Alvaro*, Varese, Zecchini, 2022.

GILLES DE VAN, *Verdi. Un Théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992.

11. Supporti multimediali

CECILIA BARTOLI, *Maria Cecilia Bartoli*, Decca Records, 2007, 475 9077.

CECILIA BARTOLI, *Sospiri*, Decca, 2010, 4782558.

GAETANO DONIZETTI, *Imelda de' Lambertazzi*, London, Opera Rara, 2007.

MARCELLO GIORDANI, *Tenor arias*, 2004, Naxos.

THOMAS KAUFMAN, *A Performance History of Maria de Rudenz*, London, Opera Rara, 2005.

SAVERIO MERCADANTE:

- *Elena da Feltre*, audio CD Voce, 1970, direttore Armando Gatto, Orchestra Scarlatti di Napoli e Coro della RAI di Napoli, con Orianna Santunione, Licia Falcone, Angelo Mori e Vito Tatone;
- *Elena da Feltre*, audio CD Marco Polo, 1997 (registrato al Wexford Festival, ottobre), direttore Maurizio Benini, National Symphony Orchestra of Ireland and Wexford Festival Opera Chorus, con Monica Colonna, Elena Rossi, Cesare Catani, Luigi Petroni;
- *La Vestale*, 78rpm, A.N.N.A. Record Company, 1970 (registrato a Civitavecchia il 26 agosto), direttore Giuseppe Ruisi, Orchestra d'Altamura and Coro di Altamura, con Angela Vercelli, Licia Falcone, Miriam Pirazzini, Giuseppe Gismondo;
- *La Vestale*, audio CD: Bongiovanni, 1987, direttore Vjekoslav Šutej, Orchestra e Coro del Teatro Nazionale Croato di Spalato, con Dunja Vejzovic, Filka Dimitrova, Paola Romanò, Gianfranco Cecchele;
- *La Vestale*, audio CD Marco Polo, 2004 (registrazione dal vivo al Theatre Royal di Wexford, il 23, 26 e 29 ottobre), direttore Paolo Arrivabeni, Orchestra Filarmonica di Cracovia e Coro del Wexford Festival, con Dorian Milazzo, Danna Glaser, Agata Bienkowska, Dante Alcalá
- *Il proscritto*, audio CD Opera Rara, 2022 (registrato a Londra, Barbican Center, giugno), direttore Carlo Rizzi, Britten Sinfonia e Opera Rara Chorus, con Ramón Vargas, Iván Ayón-Rivas, Irene Roberts, Elizabeth DeShong, Sally Matthews, Goderdzi Janelidze, Susana Gaspar, Alessandro Fischer, Niall Anderson;
- *Il reggente*, audio CD Myto, 1970 (registrazione dal vivo al Teatro dei Rinnovati di Siena), direttore Bruno Martinotti, Orchestra Angelicum di Milano, Coro del Maggio Musicale Fiorentino, con Giorgio Merighi, Licinio Montefusco, Maria Chiara, Linda Vajna, Elena Zilio, Dino Formichini, Vittorio Bruni;
- *Orazi e Curiazi*, 78rpm, Unique Opera Records Corporation, 1975 (registrazione dal vivo di un concerto alla Queen Elizabeth Hall, 27 aprile), direttore Kenneth Montgomery, Bournemouth Sinfonietta Orchestra and Choir, con Christian du Plessis, Janet Price, Richard Greager, Malcolm King;
- *Orazi e Curiazi*, audio CD Opera Rara, 1993, Philharmonia Orchestra and the Mitchell Choir, direttore David Parry, con Nelly Miricioiu, Anthony Michaels-Moore, Marcus Jerome, Alastair Miles;
- *Virginia*, audio CD Première Opera Ltd, 1976 (registrazione di uno spettacolo a Belfast, 27 novembre), direttore James Judd, Belfast Orchestra and Chorus, con Janet Price, Bonaventura Bottone, Christian du Plessis, Maurice Arthur, John Tomlinson;

- *Virginia*, audio CD Opera Rara, 2009 (registrazione dal vivo), direttore Maurizio Benini, London Philharmonic Orchestra and the Geoffrey Mitchell Choir, con Susan Patterson, Paul Charles Clarke, Stefano Antonucci, Charles Castronovo, Andrew Foster-Williams.

GIOVANNI PACINI:

- *Saffo*, audio CD Opera d'Oro, 1967 direttore Franco Capuana, Orchestra e coro del Teatro di San Carlo di Napoli, con Leyla Gencer, Tito Del Bianco, Louis Quilico, Franca Mattiucci;
- *Saffo*, audio CD Marco Polo, 1995 (registrazione dal vivo al Wexford Festival), direttore Maurizio Benini, RTÉ National Symphony Orchestra, con Francesca Pedaci, Carlo Ventre, Roberto De Candia, Mariana Pentcheva;
- *Medea*, audio CD Arkadia, 1994 (registrazione dal vivo al Teatro Comunale Chiabrera, Savona, 5 ottobre 1993, nell'ambito del Festival dell'Opera Giocosa), direttore Richard Bonynghe, Orchestra sinfonica di Savona e Coro schola cantorum S. Gregorio Magno Trecate, con Marcello Lippi, Jolanta Omilian, Sergio Panajia, Maria Cristina Zanni, Giorgio Giuseppini, Enrica Bassano.
- Infine, due arie paciniane sono incluse nel CD *Stella di Napoli*, curato da Joyce DiDonato per Erato nel 2014, con il direttore Riccardo Minasi, Orchestre et Chœur de l'Opéra de Lyon. Si tratta di «Ove t'aggiri, o barbaro», da *Stella di Napoli*, e «Flutto Che Muggi - Teco dall'are pronube - L'ama ognor qual io l'amai», da *Saffo*.

ROGER PARKER, *Mercadante and Il proscritto: from bel canto to reform and beyond*, in *Il proscritto*, London, Opera Rara, 2023, libretto allegato ai 2 cd dell'edizione integrale dell'opera.

GIOVANNI PERSIANI, *Ines de Castro*, Bongiovanni, Bologna, 1999, GB 2263/64-2.

Appendici

App. 1. *I libretti di Cammarano nei debutti delle opere dei vari compositori che li hanno musicati.*

TITOLO	COMPOSITORE	TEATRO E CITTÀ	DATA
LA SPOSA	Egisto Vignozzi	Fondo, Napoli	3/11/1834
LA FIDANZATA	Giorgio Miceli	Fondo, Napoli	2/8/1858
INES DE CASTRO	Giuseppe Persiani	San Carlo, Napoli	28/1/1835
INES DE CASTRO	Fabio Marchetti	Sociale, Mantova	29/2/1840
INES DE CASTRO	Pietro Antonio Coppola	São Carlos, Lisboa	26/12/1841
DON PEDRO DI PORTOGALLO	Luigi Gibelli	Teatro di Novara	30/12 1849
DON PEDRO DI PORTOGALLO	Riccardo Drigo	Nuovo, Padova	25/7/1868
MALVINA DI SCOZIA	Giovanni Pacini	San Carlo, Napoli	27/12/1851
UN MATRIMONIO PER RAGIONE	Giuseppe Staffa	Fondo, Napoli	8/7/1835
LUCIA DI LAMMERMOOR	Gaetano Donizetti	San Carlo, Napoli	26/9/1835
EUFEMIO DI MESSINA	Giuseppe Persiani	Fondo, Napoli	.../1/1836
BELISARIO	Gaetano Donizetti	Fenice, Venezia	4/2/1836
L'ASSEDIO DI CALAIS	Gaetano Donizetti	San Carlo, Napoli	19/11/1836
PIA DE' TOLOMEI	Gaetano Donizetti	Apollo, Venezia	18/2/1837
ROBERTO DEVEREUX	Gaetano Donizetti	San Carlo, Napoli	28/10/1837
MARIA DE RUDENZ	Gaetano Donizetti	Fenice, Venezia	30/1/1838
ELENA DA FELTRE	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	1/1/1839
I CIARLATANI	Luigi Cammarano	Fondo, Napoli	15/4/1839
IL CONTE DI CHALAIS	Giuseppe Lillo	Fondo, Napoli	6/11/1839
MARIA DI ROHAN	Gaetano Donizetti	Kärntnertor, Wien	5/6/1843
LA VESTALE	Saverio Mercadante	Sociale, Mantova	10/3/1840
CRISTINA DI SVEZIA	Alessandro Nini	Carlo Felice, Genova	6/6/1840
CRISTINA DI SVEZIA	Giuseppe Lillo	San Carlo, Napoli	21/1/1841
CRISTINA DI SVEZIA	Paolo Fabrizi	Caio Melisso, Spoleto	1844
SAFFO	Giovanni Pacini	San Carlo, Napoli	29/11/1840
LUIGI ROLLA	Federico Ricci	Pergola, Firenze	30/3/1841
IL PROSCRITTO	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	4/1/1842
LA FIDANZATA CORSA	Giovanni Pacini	San Carlo, Napoli	10/12/1842
IL REGGENTE	Saverio Mercadante	Regio, Torino	2/2/1843
ESTER D'ENGADDI	Achille Peri	Ducale, Parma	19/2/1843
IL RAVVEDIMENTO	Luigi Cammarano	Fondo, Napoli	16/5/1843
IL VASCELLO DE GAMA	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	6/3/1845
BONDELMONTE	Giovanni Pacini	Pergola, Firenze	18/6/1845
ALZIRA	Giuseppe Verdi	San Carlo, Napoli	12/8/1845
STELLA DI NAPOLI	Giovanni Pacini	San Carlo, Napoli	11/12/1845
ORAZI E CURIAZI	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	10/11/1846
ELEONORA DORI	Vincenzo Battista	San Carlo, Napoli	4/2/1847
MEROPE	Giovanni Pacini	San Carlo, Napoli	25/11/1847
MEROPE	Luigi Zandomeneghi	Rossini, Pesaro	16/3/1871
POLIUTO	Gaetano Donizetti	San Carlo, Napoli	30/11/1848
LA BATTAGLIA DI LEGNANO	Giuseppe Verdi	Argentina, Roma	27/1/1849
LUISA MILLER	Giuseppe Verdi	San Carlo, Napoli	8/12/1849
NON V'È FUMO SENZA FUOCO	Luigi Cammarano	Fondo, Napoli	3/8/1850
LO ZIGARO RIVALE	Lauro Rossi	Canobbiana, Milano	18/6/1867
FOLCO D'ARLES	Nicola De Giosa	San Carlo, Napoli	22/1/1851
MEDEA	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	1/3/1851
IL TROVATORE	Giuseppe Verdi	Apollo, Roma	19/1/1853
VIRGINIA	Saverio Mercadante	San Carlo, Napoli	7/4/1866

App. 2 *Luogo ed epoca d'ambientazione dei libretti*

TITOLO	COMPOSITORE	TEATRO E CITTÀ	LUOGO ED EPOCA D'AMBIENTAZIONE
LA SPOSA	E. Vignozzi	Fondo, Napoli, 1834	In un villaggio d'Italia; declinare del secolo XVI.
INES DE CASTRO	G. Persiani	San Carlo, Napoli, 1835	Parte nella reggia di Coimbra, parte nel castello d'Ines; 1349.
EUFEMIO DI MESSINA	G. Persiani	Fondo, Napoli, 1836	Messina e sue vicinanze; 825.
UN MATRIMONIO PER RAGIONE	G. Staffa	Fondo, Napoli, 1835	Nel Lionese.
LUCIA DI LAMMERMOOR	G. Donizetti	San Carlo, Napoli, 1835	In Iscozia, parte nel Castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolferag; declinare del secolo XVI.
BELISARIO	G. Donizetti	Fenice, Venezia, 1836	Parte in Bisanzio, parte nelle vicinanze dell'Emo; 580.
L'ASSEDIO DI CALAIS	G. Donizetti	San Carlo, Napoli, 1836	Parte nel campo di Edoardo e parte nella città di Calais; 1347.
PIA DE' TOLOMEI	G. Donizetti	Apollo, Venezia, 1837	Nelle vicinanze di Siena e nella Maremma Toscana; 1260.
ROBERTO DEVEREUX	G. Donizetti	San Carlo, Napoli, 1837	Londra, al cadere del secolo XVI.
MARIA DE RUDENZ	G. Donizetti	Fenice, Venezia, 1838	In Elvezia; nel Secolo XV.
ELENA DA FELTRE	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1839	Nella città di Feltre; nel 1250.
I CIARLATANI	L. Cammarano	Fondo, Napoli, 1839	In Spagna, nel villaggio del Rocco; nel secolo XVII.
IL CONTE DI CHALAI	G. Lillo	Fondo, Napoli, 1839	A Parigi; sotto il regno di Luigi XIII.
LA VESTALE	S. Mercadante	Sociale, Mantova, 1840	N.N.
CRISTINA DI SVEZIA	A. Nini	Carlo Felice, Genova, 1840	Upsal e Fontainebleau; oltre la metà del secolo XVII.
SAFFO	G. Pacini	San Carlo, Napoli, 1840	In Grecia, ad Olimpia e poi in Leucade; XLII Olimpiade.
LUIGI ROLLA	F. Ricci	Pergola, Firenze, 1841	A Firenze; nel Secolo XVI.
IL PROSCRITTO	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1842	In un castello presso Edimburgo e nelle vicinanze; prima metà del Secolo XVII.
LA FIDANZATA CORSA	G. Pacini	San Carlo, Napoli, 1842	In Corsica, nel Secolo XV.
IL REGGENTE	S. Mercadante	Regio, Torino, 1843	In Iscozia; nel 1570.
ESTER D'ENGADDI	A. Peri	Ducale, Parma, 1843	Sui monti d'Engaddi; nel II secolo e circa 50 anni dopo la distruzione di Gerusalemme.

IL RAVVEDIMENTO	L. Cammarano	Fondo, Napoli, 1843	In un Castello di Mac-Derby, al Nord della Scozia, e nelle vicinanze; nell'anno 1746.
MARIA DI ROHAN	G. Donizetti	Kärntnertor, Wien, 1843	A Parigi; sotto il regno di Luigi XIII.
IL VASCELLO DE GAMA	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1845	Nei mari portoghesi, a Coimbra e nell'Oceano atlantico; nel 1565 e 1580.
BONDELMONTE	G. Pacini	Pergola, Firenze, 1845	Parte a Firenze e parte in un vicino castello di Bondelmonte; nel 1215.
ALZIRA	G. Verdi	San Carlo, Napoli, 1845	A Lima e in Perù; verso la metà del Secolo XVI.
STELLA DI NAPOLI	G. Pacini	San Carlo, Napoli, 1845	A Reggio di Calabria; nel 1495.
ORAZI E CURIAZI	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1846	A Roma e fuori le sue mura, declinando il primo secolo dalla sua fondazione.
ELEONORA DORI	V. Battista	San Carlo, Napoli, 1847	A Parigi; nel 1617.
MEROPE	G. Pacini	San Carlo, Napoli, 1847	A Messene.
POLIUTO	G. Donizetti	San Carlo, Napoli, 1848	A Melitene, capitale d'Armenia; nel 257.
LA BATTAGLIA DI LEGNANO	G. Verdi	Argentina, Roma, 1849	A Milano e a Como; nel 1176.
LUISA MILLER	G. Verdi	San Carlo, Napoli, 1849	Tirolo, prima metà del secolo XVII.
NON V'È FUMO SENZA FUOCO	L. Cammarano	Fondo, Napoli, 1850	A Madrid.
FOLCO D'ARLES	N. De Giosa	San Carlo, Napoli, 1851	Ad Arles; nel secolo XIV.
MEDEA	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1851	A Corinto; pochi anni prima della guerra Trojana.
MALVINA DI SCOZIA	G. Pacini	San Carlo, Napoli, 1851	Parte nella Reggia di Edimburgo, parte nel castello di Malvina; alla fine del IX Secolo.
IL TROVATORE	G. Verdi	Apollo, Roma, 1853	Parte in Biscaglia, parte in Aragona; nel 1409.
VIRGINIA	S. Mercadante	San Carlo, Napoli, 1866	N.N. (A Roma, nei primi anni della Repubblica; 451-449 a.C.)