

«Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del *Pirata**

Gloria Staffieri

Sono Paolo e Francesca
ma anche la regina e il suo amante
e tutti gli amanti esistiti
dal tempo di Adamo ed Eva
nel prato del Paradiso.
Un libro, un sogno li avverte
che sono forme di un sogno già sognato
nelle terre di Bretagna.
Altro libro farà che gli uomini,
sogni essi pure, li sognino.

Jorge Luis Borges, *Inferno*, V, 129 (*La cifra*, 1981, trad. it. Domenico Porzio)

1. *L'allineamento astrale del 1827*

Il 1827 rappresenta un anno sicuramente memorabile nella storia delle arti e della cultura del XIX secolo per l'affastellarsi, specie in Francia e in Italia, di una serie di eventi che concorrono alla formazione o al consolidamento di nuovi paradigmi estetici. È l'anno della *Préface de Cromwell* di Victor Hugo, manifesto programmatico del gusto romantico; della tela di Eugène Delacroix *La mort de Sardanapale* (ispirata alla tragedia *Sardanapalus* di Lord Byron), che 'smonta' ormai definitivamente il levigato stile neoclassico incarnato da Ingres; dell'arrivo a Parigi della compagnia inglese di William Abbott, che presenta al pubblico dell'Odéon i drammi del 'vero' Shakespeare, ossia eseguiti per la prima volta senza i filtri deformanti frapposti dall'estetica classicista; della traduzione del *Faust* di Goethe da parte di Gérard de Nerval, che tanta parte avrà nello sviluppo artistico e teatrale del romanticismo francese (si pensi solo alla sua influenza su Berlioz, ispirato anche dai 'Sardanapali' di Byron e Delacroix). È altresì l'anno dell'affermazione in Italia del nuovo genere del romanzo storico con la pubblicazione dei *Promessi sposi* di Manzoni (prima versione) e della *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi. Nel 1827, precisamente il 26 marzo, lo stesso giorno in cui si spegne a Vienna Beethoven, ha inoltre luogo all'Opéra di Parigi la 'prima' del *Moïse* di Rossini che, insieme al *Siège de Corinthe* di qualche mese prima, dà inizio a una nuova era musicale sulle scene del più prestigioso teatro lirico della capitale francese. A fine anno tali opere giungono a Roma, in traduzione italiana, e da quel momento in poi aprono la strada all'importazione nei principali teatri della penisola del peculiare genere del *grand opéra*, riguardato dai giovani romantici come la quintessenza della modernità.¹

* Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta, che mi ha offerto alcuni preziosi consigli per migliorare il testo, e Giuseppe Montemagno, che ha accompagnato con amicizia e professionalità l'iter della pubblicazione.

¹ Su tale repertorio importato, e il suo ruolo di stimolo per il rinnovamento della cultura italiana (non solo in campo operistico), cfr. GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2017. Più in generale, l'importanza dell'anno 1827 per la storia artistica europea è stata segnalata già in passato da FERNAND BALDENSPERGER, *La grande communion romantique de 1827: sous le*

In tale temperie culturale non stupisce di trovare, nel medesimo scaffale cronologico del 1827, un'altra opera a suo modo rivoluzionaria: *Il pirata*, che segna una tappa decisiva nella carriera di Bellini, e non solo. Rappresentata alla Scala di Milano il 27 ottobre di quell'anno, e prima sua composizione che si avvale della collaborazione di Felice Romani, l'opera è subito percepita da pubblico e critica come un'assoluta novità nel panorama melodrammatico italiano. Secondo le recensioni dell'epoca tre elementi sono in particolare avvertiti come nuovi.

1) La fattura decisamente 'romantica' del libretto da parte di un poeta melodrammatico, come Romani, che si era sempre pronunciato contro le 'astruserie' provenienti d'oltralpe. Riporta, infatti, il periodico milanese «I Teatri»:

Il signor Romani, nemico dei Romantici nelle dottrine al suo Giornale commesse, o piuttosto nemico di quanto non è bello in nessun genere di amena letteratura, e critico, anche oltre l'uopo, severo nell'applicar le sue massime, si è fatto romantico nel suo *Pirata*; e, senza evitare tutti i difetti da lui così acremente censurati negli altri, ha però presentato il teatro musicale di tal libretto, che non ne vedevamo forse il più atto ad ispirare interesse e a prestarsi alle note musicali, da che morì l'Autore dell'*Olimpiade* e dell'*Artaserse*.²

2) La perfetta aderenza della musica alla prosodia del verso e alla situazione drammatica, caratteristica che poneva lo stile belliniano ormai al di fuori dell'orbita rossiniana e del suo linguaggio 'edonistico' (così almeno si riteneva quello delle sue opere italiane). Nel periodico bolognese «Teatri, arti e letteratura» si legge:

[...] la musica del *Pirata* ha le caratteristiche che si esigono per essere efficacemente drammatica – semplicità, vaghezza, energia, passione.³

In particolare, si mette in evidenza la scrupolosa attenzione assegnata dal compositore alla declamazione, grazie alla quale viene liquidato il recitativo tradizionale. Così leggiamo nei «Teatri»:

[...] fu suo merito, in una stagione in cui siamo sì facili ad annoiarci dei recitativi, il farli gradire, convertendoli in bellissime frasi cantabili, e creando per essi uno stile che par segua le inflessioni di voce d'una ben intesa declamazione.⁴

signe de Walter Scott, «Revue de littérature comparée», VII, 1927, pp. 47-86, e più recentemente da EMILIO SALA, *Dal 'Mosè' napoletano al 'Moïse' francese: contesti e modelli interpretativi*, in *Mosè in Egitto-Moïse et Pharaon*, a cura di Emilio Sala, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008, pp. IX-LX.

² «I Teatri», 2 novembre 1827, pp. 484-491: 485.

³ «Teatri, arti e letteratura», 22 novembre 1827, V/185, pp. 95-96: 96.

⁴ «I Teatri», 2 novembre 1827, p. 486. A questo riguardo, si accenna a un concetto (*ivi*, p. 490) – quello di *musica filosofica* (ossia rispettosa dei valori della parola e del dramma) – che, originato da alcuni scritti di Saverio Mattei della fine del Settecento (cfr. PAOLO FABBRI, *Saverio Mattei e la «musica filosofica»*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, XV, 1998, pp. 610-629), sarà destinato a giocare un ruolo fondamentale nella musica di questo periodo, assumendo in certi casi anche una connotazione politica grazie al saggio di Giuseppe Mazzini *Filosofia della musica*. Firmato con la sigla E.J. (Européen Jeune), venne pubblicato a Parigi nel 1836 nel foglio letterario «L'italiano», diretto da Michele Accursi, in tre articoli, con-

3) Il coinvolgimento emotivo del pubblico che, dalla 'prima' alle successive riprese, decreta all'opera un successo trionfale. Attratti dall'arroventata tematica del soggetto, gli spettatori cedevano a una commozione così intensa da essere spinti alle lacrime: una modalità di ricezione, questa, assolutamente inedita, visto il diaframma fino allora frapposto tra sala e scena dall'estetica neoclassica. Il recensore dei «Teatri» riporta l'impressione suscitata soprattutto da alcuni brani: il duetto tra Gualtiero e Imogene nell'atto I e soprattutto le arie dei due protagonisti nell'atto II. Riguardo a «Tu vedrai la sventurata» del primo, così commenta: «Oh quante ciglia s'inumidirono di lagrime! Qui si vide il prodigio dell'arte espressiva del Maestro e il trionfo del suo stile declamatorio».⁵ E per il delirio di Imogene, per la stretta del finale («O sole, ti vela»), parla d'«un carattere sì tragico, che toglie il varco alle lagrime, e strazia il cuore, non più accessibile ad altri sentimenti, fuor quelli dell'ammirazione, che ha sfogo in applausi [...] e al Maestro e ai Cantanti».⁶

Ora, tra questi elementi c'è un chiaro rapporto di consequenzialità, una sorta di effetto a cascata: un soggetto particolarmente sbilanciato sul piano emozionale – con sentimenti che svariano dalla passione amorosa alla vendetta, dal senso di colpa alla follia fino alla furia autodistruttiva – arriva a bersaglio, ossia colpisce e commuove il pubblico, grazie a uno stile musicale originale, studiato proprio per far deflagrare la carica esplosiva insita nella situazione drammatica. Uno stile, possiamo aggiungere, che tende a sfumare il confine tra forma musicale e verosimiglianza teatrale, ossia che tiene conto di *tempi, modi e gesti* della recitazione attoriale. Sono illuminanti a questo riguardo alcuni squarci contenuti ancora una volta nella lunga recensione pubblicata nel periodico «I Teatri». Quando parla della citata aria di Gualtiero «Tu vedrai la sventurata», che fa inumidire le ciglia di lagrime grazie al nuovo stile declamatorio belliniano, il critico aggiunge: «qui abbiamo finalmente trovato in Gualtiero un *Rubini*, che sapevamo sommo cantante, e che tutti i fogli di Parigi ci annunciavano in oltre, come attore egregio nel sostenere la parte di Otello». E così prosegue:

Qui veramente credevamo che, partito Gualtiero, null'altro potesse venire al confronto di un pezzo di musica così soave e patetico. Ma ci restava a versar nuove lagrime per Imogene in delirio. Le avevano tolto la ragione la morte del marito, il darne colpa a se stessa, il pericolo dell'amante. Una magica introduzione di recitativo obbligato al corno inglese, eseguita con la maestria che gli è propria, dal signor *Ivon*; d'accordo con tale musica gli atteggiamenti d'infinita espressione di una *Lalande* che qui spiega il Genio di grande Attrice Pantomimica prima di quello di grande Attrice Cantante, sono preludio ad un recitativo, o piuttosto melodia, che confonde il delirio d'Imogene con l'estasi di chi ascolta, e l'affezione dovuta a Colei che ne veste le spoglie, con la gratitudine meritata da chi offerse un sì bel campo, a questa di nuova gloria, a noi di nuovi diletti.⁷

In sostanza, c'è perfetta compenetrazione tra stile musicale, modalità interpretativa degli attori-cantanti, estasi degli spettatori, attirati dentro la scatola scenica tramite un processo d'identificazione con i sentimenti 'estremi' provati dai protagonisti: la cornice del teatro di-

tenuti rispettivamente nei fascicoli di giugno (II, pp. 69-74), luglio (III, pp. 105-110) e agosto (IV, pp. 158-165).

⁵ *Ivi*, p. 489.

⁶ *Ivi*, p. 490.

⁷ *Ivi*, p. 489.

venta così permeabile, mettendo in crisi la soglia che separa finzione e realtà, scena e platea, attore e spettatore. Torneremo su questi punti.

Ogni discorso sul *Pirata* non può che partire, quindi, dalla natura peculiare del soggetto – subito riconosciuto come «romantico» – e dalle sue fonti. Gli studiosi che si sono occupati di quest'opera (non molti in realtà) hanno fatto notare la stretta derivazione del libretto di Romani dal *mélodrame* in tre atti *Bertram, ou le pirate* di Charles Nodier e M. Raimond (pseudonimo di Isidore Justin Taylor), andato in scena a Parigi, al Théâtre du Panorama-Dramatique, il 26 novembre 1822. Tale fonte francese ha però alle sue spalle un altro testo: la tragedia in cinque atti *Bertram, ou le château de St. Aldobrand* del 1821 degli stessi autori del *mélo* citato, traduzione a sua volta della tragedia omonima in cinque atti *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand* di Charles Robert Maturin, pastore protestante di Dublino, composta nel 1813, ma rappresentata nel 1816 a Londra, al Drury Lane Theatre, con il famoso attore Edmund Kean nella parte di Bertram.⁸ Nella trasmigrazione di questo soggetto dall'Irlanda-Inghilterra, dove ha origine, alla Francia e poi all'Italia assistiamo quindi non solo a uno slittamento di tipo cronologico-geografico, che non può non incidere per alcuni aspetti sul piano semantico di tali testi, ma soprattutto a un interessante processo di transcodificazione, dato il passaggio di questa materia drammatica attraverso vari generi (tragedia-*mélodrame*-opera), ciascuno regolato da proprie convenzioni. Non solo: in questo già complesso gioco d'interrelazioni ciascun testo derivato, semplicemente tradotto o riadattato, è o può essere a sua volta in rapporto, a seconda del paese di arrivo, con un'altra costellazione di testi che formano il sistema culturale di riferimento al cui interno l'opera importata tende ad acquistare un proprio, e a volte autonomo, significato. Valutare pertanto il solo rapporto fonte-testo derivato, effettuare quindi uno studio sulla base di un mero esercizio comparativo, può rivelarsi talvolta poco utile, se non addirittura fuorviante.⁹ Oltre tutto, una volta appurata l'esistenza di alcune modifiche nel passaggio da un testo all'altro, come interpretare questi cambiamenti? Il prodotto di un semplice cambio di codice oppure il sintomo dell'esistenza, seppure in filigrana, di una nuova struttura di senso generata da un diverso contesto, di

⁸ Per il rapporto del *Pirata* con la fonte inglese cfr. STEPHEN A. WILLIER, *Madness, the Gothic, and Bellini's Il pirata*, «The Opera Quarterly», 6/4, 1989, pp. 7-23, e SIMONA TOTA, *Da dramma gotico inglese a melodramma del romanticismo italiano: Bertram e Il Pirata*, in *Words and music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, a cura di Pierpaolo Martino, Roma, Armando, 2015, pp. 83-95; nel confronto tra i due testi entrambi gli autori non tengono però conto dell'esistenza del *mélodrame* di Nodier-Taylor. Per il rapporto del *Pirata* con le fonti francesi cfr. FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, serie francese, IV, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp. 449-576, e FRANÇOIS LÉVY, *Bellini et l'«école frénétique»: de Bertram (1822) à Il Pirata (1827)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 37-60.

⁹ Fondamentali a questo riguardo sono gli studi sul *transfert* culturale, inaugurati alla fine degli anni '80 del Novecento da Michel Espagne, che hanno portato, anche nell'ambito dei *translation studies*, al superamento del vecchio metodo comparatistico: cfr. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Michel Espagne et Michael Werner eds., Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1988; MICHEL ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999. Tali studi sono stati negli ultimi anni proficuamente integrati e arricchiti da un nuovo approccio metodologico, quello dell'*histoire croisée*, che studia tali fenomeni da un punto di vista dinamico, indagando i momenti d'intersezione e di reciprocità tra differenti formazioni sociali e culturali: cfr. MICHAEL WERNER-BÉNÉDICTE ZIMMERMANN, *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité*, «Annales», 58/1, 2003, pp. 7-36.

cui peraltro tale prodotto diventa una testimonianza sintomatica? L'itinerario che qui sarà condotto ha lo scopo di portare alla luce la complessa rete intertestuale posta alla base del *Pirata* belliniano e il nuovo significato che quest'opera viene ad assumere nella situazione italiana tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta. Si procederà, tuttavia, per tappe, per cui non sarà inutile riesaminare le varie metamorfosi subite da tale soggetto: un viaggio, questo, in parte già intrapreso da altri studiosi, ma che ci condurrà in questo caso a una meta inattesa.

2. La 'dark tragedy' di S. Aldobrand

Iniziamo dalla tragedia di Maturin.¹⁰ La trama, almeno nelle sue linee generali, è presto detta. Un'ingiustizia subita in epoca passata da Bertram, uomo ricco e rispettato poi trasformatosi in feroce pirata, suscita in lui un insopprimibile desiderio di vendetta contro l'acerrimo nemico Aldobrand, ritenuto causa di tutte le sue disgrazie, ossia la perdita dei suoi averi e, soprattutto, dell'adorata Imogine. Il naufragio della barca dei pirati provocato da una violenta tempesta e il salvataggio ad opera dei monaci del convento di S. Anselmo – l'incidente scatenante che dà avvio all'azione – porta appunto Bertram e i suoi uomini sulle coste della Sicilia, nei pressi del castello di S. Aldobrand, proprio dove le sue sventure hanno avuto inizio. Nei primi due atti, la tradizionale fase di preparazione del dramma, la tensione è garantita e via via rafforzata da una teoria ininterrotta di scoperte, rivelazioni, agnizioni: a) Bertram, sopraffatto dai rovesci del destino che lo hanno reso una sorta di morto vivente, è scosso dall'apprendere che il naufragio è avvenuto nei pressi del castello di S. Aldobrand; b) Imogine, anch'essa ossessionata dai ricordi del passato, confessa alla sua damigella Clotilda che, nonostante sia moglie e madre, è ancora innamorata di Bertram; c) il Priore del convento, che ha accolto i sopravvissuti, scopre che lo Straniero tratto in salvo è l'ex-conte Bertram; d) accolti i pirati al vicino castello, Bertram ritrova Imogine che, dopo un'iniziale esitazione, riconosce Bertram; e) con grande raccapriccio Bertram scopre che Imogine è divenuta la sposa di Aldobrand. La progressiva tensione si scarica nell'ultima scena dell'atto II, quando i due amanti si ritrovano, e da lì in avanti (atti III-V) l'azione prende a scorrere velocissima: Bertram e Imogine, nonostante l'aspro scontro iniziale, non riescono a reprimere la loro passione. Lo stato di proscritto di lui e il matrimonio di lei bloccano tuttavia sul nascere ogni speranza di unione, anche se questa concretamente si 'consuma' in un successivo incontro (svoltosi rigorosamente fuori scena), ma solo per un breve momento («give me one hour»: chiede il pirata), il tempo giusto per accentuare in Imogine il suo già forte senso di colpa. L'arrivo improvviso di Aldobrand, che scopre che Bertram e i suoi uomini (cui sta dando la caccia) sono approdati presso il suo castello, è la miccia che fa deflagrare la situazione: Bertram, ossessionato dall'idea di vendetta, uccide Aldobrand davanti a Imogine, nonostante i disperati tentativi di quest'ultima di salvare il marito; il delitto è scoperto dal Priore, dai cavalieri e dai monaci accorsi al castello; Imogine, perseguitata dal suo 'amore criminale', impazzisce e uccide il figlio; Bertram è preso prigioniero, ma rifiuta di pentirsi dei suoi peccati; quindi, appena scopre la pazzia di Imogine, che muore tra le sue braccia, sfila la spada a uno dei soldati e si uccide.

¹⁰ BERTRAM; | THE CASTLE OF ST. ALDOBRAND; | A TRAGEDY, | IN FIVE ACTS. | BY | THE REV. R. C. MATURIN. | LONDON: | PRINTED FOR JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET. | 1816.

Ora, l'interesse della tragedia di Maturin risiede non già nell'intrigo (ridotto all'osso) o nella suspense (il destino dei protagonisti appare segnato fin dall'inizio), bensì nello sfruttamento di una serie di elementi peculiari che la rendono un'opera alquanto originale. In primo luogo, è particolarmente notevole l'uso – all'interno di una cornice classica com'è quella della tragedia in cinque atti – di un materiale assolutamente dirompente, che ha a che fare con l'esplorazione della vita psichica e degli stati secondari della coscienza (sogni, allucinazioni, premonizioni, e comunque stati alterati della psiche): un materiale portato in evidenza attraverso i dialoghi e più spesso i monologhi dei personaggi e che riguarda non solo i protagonisti (quindi Imogene e Bertram), ma anche alcuni personaggi secondari. In tale ottica è fondamentale l'impiego della tecnica retorica dell'ipotiposi,¹¹ utilizzata non tanto in funzione informativa o descrittiva, quanto per rendere immaginabile l'inimmaginabile e visibile l'invisibile, quindi per esprimere e rendere scenicamente evidente il lato oscuro o rimosso della coscienza. All'inizio dell'atto I la scena della tempesta non si appalesa direttamente davanti agli occhi degli spettatori, ma è dapprima raccontata 'in soggettiva' da alcuni monaci che la osservano attraverso le vetrate gotiche del convento. Le loro parole esprimono il terrore di chi percepisce tal evento non come una tempesta ordinaria, bensì come opera di forze infernali; si tratta, quindi, di una realtà deformata dalla psiche esaltata di chi guarda, e che invita gli spettatori ad assumere la medesima prospettiva impaurita dei monaci, ossia a sentire e a emozionarsi insieme a loro:¹²

1st Monk

Oh, holy prior, this is no earthly storm.
The strife of fiends is on the battling clouds,
the glare of hell is in these sulphurous
lightnings,—
this is no earthly storm.

1^{er}. Religieux

O révérend Prieur, ce n'est pas seulement
un orage: la discorde des anges infernaux est
dans les nuages agités; la lueur de l'enfer est
là un des orages ordinaires qui tourmentent la
terre...

Solo nella scena successiva, che ci porta in uno spazio aperto (con rocce e mare, dove appunto la barca dei pirati ha fatto naufragio), possiamo concretamente vedere sia la tempesta sia le conseguenze disastrose che ha provocato. Ma ora siamo pronti a percepire nella realtà visibile un ben diverso significato. Tale poetica dell'autore è d'altronde più chiaramente espressa alcune scene dopo (atto I, scena 5), quando nell'appartamento del castello è presentata la protagonista Imogene che, intenta a guardare il ritratto del suo amato, dice:

Imo. Yes,

The limner's art may trace the absent feature,
and give the eye of distant weeping faith
to view the form of its idolatry;
but oh! the scenes 'mid which they met and parted—
The thoughts, the recollections sweet and bitter—
Th'Elysian dreams of lovers, when they loved—
Who shall restore them?

Imogène.

Où, l'artiste habile peut bien peindre les
traits d'un ami absent, et montrer à l'oeil
exploré de l'amant fidèle l'objet éloigné de son
idolâtrie. Mais, hélas! Les scènes de l'attente...
des adieux!... les pensées... les souvenirs
doux et amers... les rêves enchanteurs des
êtres qui aiment! qui peut les rendre?

¹¹ L'«ipotiposi» consiste nel descrivere un avvenimento con parole così vivide da farci sembrare che esso si stia svolgendo sotto i nostri occhi.

¹² Il testo inglese è qui (e di seguito) affiancato alla traduzione francese: BERTRAM, | OU | LE CHATEAU DE S.^T ALDOBRAND, | TRAGÉDIE EN CINQ ACTES. | TRADUIT LIBREMENT PAR DE L'ANGLAIS | DU RÉV. R. C. MATURIN, | PAR | MM. TAYLOR ET CH. NODIER. | PARIS. | GIDE FILS, LIBRAIRE, RUE SAINT-MARC, N^o. 20; | L'ADVOCAT, AU PALAIS ROYAL. | 1821.

Anche in questo caso si tratta del rapporto dialettico visibile/invisibile: il compito del drammaturgo deve essere appunto non solo quello di rappresentare i fenomeni ‘esterni’, ma anche di dar ‘voce’ (ossia di mostrare in scena) il non visto, cioè l’interiorità dei personaggi (pensieri, ricordi, sogni). Infatti, nell’atto II (scena 1), quando lo Straniero è riconosciuto dal Priore come il conte Bertram, questi esprime il suo desiderio ossessivo di vendetta attraverso una vivida e delirante visione della sua lotta con il nemico («I see him struggling...»):

Ber. Oh, that I could but mate him in his might,
oh, that we were on the dark wave together,
with but one plank between us and destruction,
that I might grasp him in these desperate arms,
and plunge with him amid the weltering billows—
And view him gasp for life—and—

Prior. Horrible—horrible—I charge thee cease—
The shrines are trembling on these sainted walls—
The stony forms will start to life and answer thee

Ber. Ha ha—I see him struggling—
I see him—ha, ha, ha (*a frantic laugh.*)

Ber. Que je puisse me mesurer avec lui, dans
toute sa force; je voudrais que nous fussions
ensemble sur l’onde sombre, qu’il n’y eût que
la planche d’une étroite nacelle entre nous et
la mort, afin que je pusse le saisir dans mes
bras furieux, et me plonger avec lui dans
les vagues irritées, et le voir rendant le dernier
soupir... et...

Priour. Cesse, je t’en supplie, ou les reliquaires
trembleront sur ces murs sacrés; le marbre des
saintes images s’animerà pour te répondre.

Ber., avec un éclat de rire convulsif.

Ah... Ah... Je le vois luttant... je le vois là! ah... ah...

E nell’atto IV (scena 1) sempre Bertram, quando è avvertito dai suoi che Aldobrand gli sta dando la caccia per ucciderlo, ha un’altra e ancora più potente visione delirante:

Ber. Never—On this spot I stand.
The champion of despair—this arm my brand—
This breast my panoply—and for my gage—
(Oh thou hast reft from me all knightly pledge)
Take these black hairs torn from a head that hates thee—
Deep be their dye, before that pledge is ransomed—
In thine heart’s blood or mine—why strivest thou with
me?

(*Wild with passion.*)

Lord Aldobrand, I brave thee in thy halls,
wrecked, famished, wrung in heart, and worn in
limb—

For bread of thine this lip hath never stained—
I bid thee to the conflict—aye, come on—
Coward—hast armed thy vassals?—come then all—
Follow—ye shall have work enough—Follow

Ber. Jamais. Ici je reste l’inébranlable champion
du désespoir. Ce bras sera mon arme... cette
poitrine mon bouclier... et quant à mon gage
de bataille... Ah! tu m’as dépouillé de tous
les gages de la chevalerie. Prends ces noirs
cheveux arrachés par la rage à la tête de ton
ennemi, et qu’ils se rougissent de sang avant
que je les réclame. (*Il s’arrache les cheveux.*)
Pourquoi luttas-tu contre moi? (*Avec véhémence.*) Noble Aldobrand, je te brave dans
ton propre palais. Naufragé, affamé, les
membres exténués, le cœur défaillant, car le
pain de tes charités n’a pas flétri ma bouche...
je te défie au combat. M’entends-tu... avance
lâche... as-tu armé tes vassaux? Eh bien!
amène-les tous; et vous, suivez-moi; vous
allez avoir à combattre.

Imogene non è, quindi, l’unico personaggio che nei suoi affannosi monologhi ‘racconta’ (cioè rende visibili) i propri deliri, anche se sarà l’unica che, nella scena finale della follia, infrangerà in maniera irreversibile e inequivocabile lo ‘specchio’ del mondo reale. Nell’ultimo atto, infatti, in un *tableau onirique* vissuto dallo spettatore *insieme* all’eroina, Imogene converte il suo dolore in visione: fantastica sul perduto amore; immagina la riconciliazione con il marito; poi, dimenticando il doppio ruolo di moglie e madre, immagina di rivedere Bertram e di unirsi per sempre a lui. E perfino i religiosi, se non delirano, sono comunque esposti a soprassalti irrazionali, e non solo all’inizio del dramma, quando i monaci del convento ‘vedono’ demoni

e fantasmi. Nell'atto V il Priore – prima di sapere dell'efferato delitto perpetrato da Bertram – racconta la visione orribile avuta in sogno: un lupo che uccide un leone e una leonessa che piange il leone, lo stesso sogno che aveva fatto un monaco anni prima, ma da lui interpretato in maniera diversa, ossia come presagio positivo. Si tratta, quindi, di un teatro che si potrebbe definire dell'ipotiposi delirante, grazie alla quale può essere dissepolto ciò che è represso o rimosso dalla coscienza (a fine secolo tale luogo psichico sarà definito 'inconscio') e che può essere vissuto dallo spettatore *insieme* ai personaggi, ossia attraverso la loro prospettiva.

Il secondo elemento interessante della tragedia, strettamente connesso al precedente, è l'impiego di un'ambientazione apparentemente tipica del romanzo gotico inglese, con tutto l'armamentario proprio di questo genere, abituato a insistere su fenomeni naturali e/o ambienti estremi: tempeste, naufragi, conventi, castelli, caverne, boschi minacciosi, con relativa costellazione di demoni, fantasmi, scene orrifiche di varia natura. Tale materia *noir* è tuttavia qui sfruttata non per incutere una generica e sterile paura nel lettore/spettatore, quanto in funzione simbolica, ossia per rendere visibili il lato oscuro della psiche dei personaggi e/o gli stessi conflitti del dramma. Anche in questo caso è fondamentale la scena iniziale della tragedia: l'orribile tempesta (ritenuta opera del demonio) è una chiara metafora della caduta nel peccato; la figura del Priore, con i valori solidaristici che esso incarna, è simbolo del salvataggio delle anime, e così le torce, che i monaci accendono per far luce ai naufraghi disperati, non sono altro che la ragione che può salvarli dal pericolo imminente. Pertanto si configura, tramite elementi visibili, il conflitto fondamentale tra male (tempesta-banditi-Bertram) e bene (Priore-convento-luce). L'evento naturale estremo, portato in primo piano all'inizio del dramma e che ci fornisce i codici d'accesso ai suoi significati più reconditi, ci richiama alla memoria quanto scritto da Madame de Staël nel *De l'Allemagne*: «sono tanti gli individui che traversano l'esistenza senza aver neppure un'idea delle passioni e della loro forza, che il teatro rivela l'uomo all'uomo e gli ispira un sacro terrore delle tempeste dell'anima».¹³

¹³ MADAME DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, Paris, Librairie Stéréotype, 1814, tome 2, chap. xxvii, p. 276: «Tant d'individus traversent l'existence sans se douter des passions et de leur force, que souvent le théâtre révèle l'homme à l'homme, et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme». Tale opera fu stampata per la prima volta a Londra nel 1810 e poi a Parigi nel 1813. Vale la pena ricordare che anche nelle arti figurative i temi della tempesta di mare e del naufragio – simboli della potenza terrificante della natura ed elementi-cardine della sensibilità 'gotica' – acquistano, dalla fine del Settecento, grande popolarità, specie in Inghilterra. Qui, nel 1757, viene pubblicato un trattato di estetica particolarmente significativo per la nascita di tale tendenza: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke, in cui il sentimento del sublime è associato soprattutto all'idea di terrore. William Turner affrontò varie volte queste 'marine': nel 1805 dipinse la tela *The Shipwreck*, ora custodita alla Tate Gallery di Londra.



Fig. 1. WILLIAM TURNER, *The Shipwreck*, olio su tela, 171 x 240 cm, c. 1805, Londra, Tate Modern.

E ancora: nell'atto II (scena 3), prima dell'incontro fatale tra Bertram e Imogene, colpisce l'uso altrettanto simbolico della luna, o più propriamente della *luce* lunare. Imogene, nel suo boschetto solitario, così infatti si esprime:

Imo. Mine own loved light,
that every soft and solemn spirit worships,
that lovers love so well—strange joy is thine,
whose influence o'er all tides of soul hath power,
who lendst thy light to rapture and despair;
the glow of hope and wan hue of sick fancy
alike reflect thy rays: alike thou lightest
the path of meeting or of parting love—
Alike on mingling or on breaking hearts
thou smil'st in throned beauty...

Imo. Lumière chérie, ami de tous les esprits
doux et sérieux, charme de la mélancolie de
l'amour! quelle est donc ta puissance? D'ou
vient l'empire que tu exerces sur les mouve-
mens de l'ame, soit que tu éclaires le désespoir
sans avenir ou l'ardente espérance, ou que
tu prêtes tes couleurs pâles aux rêves d'une
imagination inquiète? Lumière chérie! Tu di-
stribues également tes rayons sur le pas des
amans qui se cherchent et de ceux qui se
séparent; tu luis également de toute ta splendeur sur
le coeurs brisés, ou sur les coeurs satisfaits...

La luna presta i suoi colori pallidi ai sogni di un'immaginazione inquieta, quando i ricordi – dei morti e degli assenti – si affollano davanti a lei. La protagonista vuole intrattenersi con loro finché le sue facoltà mentali non svaniscono e il cuore rapito resta sospeso nel dubbio della sua esistenza. L'incontro tra i due amanti avverrà quindi alla luce di una luna che immette in un universo parallelo, e già delirante, rispetto a quello della realtà, cui cercano di riportarla invece le parole di Clotilda: «Why dost thou wander by this mournful light/ Feeding sick fancy with the thought that poisons?» («Pourquoi errer à la lueur de cet astre lugubre, nourrissant une imagination malade de la pensée qui l'empoisonne?»). Per quanto

pallida, la luce lunare in questo stadio del dramma ancora illumina comunque l'agire di Imogine, che nel suo lungo racconto di presentazione dell'atto I si era infatti definita: «a wretched, but a spotless wife» («une épouse infortunée, mais pure»). Come Fedra, la luce è invece da lei violentemente sfuggita nell'atto IV (scena 2), dopo aver vissuto l'ora di passione con Bertram, quando da sola nel suo appartamento grida: «Away, thou glarest on me, thy light is hateful» («Loin de moi; ta lumière me poursuit, et m'est odieuse»). Più ci s'inoltra nel mondo degli istinti e delle passioni, più le tenebre caleranno sulla scena: il buio è quasi impenetrabile nel bosco quando, nell'atto III, Aldobrand si appresta a tornare a casa ma perde il suo orientamento (perché ignaro di tutto); ed è sempre notte fonda negli atti IV-V, quando i protagonisti si inabissano ormai definitivamente nei sotterranei della loro coscienza. In quest'ottica, il delirio finale di Imogine non può che avvenire in «A dark Wood, in the back Scene a Cavern, Rocks and Precipices above» (atto V, scena 3), con la caverna – il luogo dove avviene la soppressione del figlio (fuori comunque dalla vista degli spettatori) – a rappresentare l'antro più oscuro degli istinti umani (e qui affiora il ricordo di un'altra eroina 'maledetta': Medea).

Da quanto emerso, si può constatare come un altro elemento originale della tragedia di Maturin sia il sovvertimento della morale tradizionale, che all'epoca provocò le aspre critiche di Coleridge e, molto probabilmente, fu causa della sua rapida uscita di scena, nonostante l'immediata fortuna editoriale.¹⁴ Non solo, infatti, Bertram è un personaggio demoniaco, dotato di un'energia sovrumana, che lo colloca al di fuori delle regole della morale (blasfemia, violenza omicida, mancato pentimento finale per i suoi crimini) – per cui la dicotomia etica tra bene/male, incarnata nell'incontro-scontro tra il protagonista e il Priore, non è ricomponibile –, ma la stessa Imogine è un'eroina che perde progressivamente la sua innocenza, diventando una sposa adultera nel vero senso della parola. Nell'atto IV (scena 2), dopo l'ora concessa a Bertram, confesserà infatti a Clotilda: «We met in madness, and in guilt we parted» («Nous nous sommes rencontrés dans le delire, et nous nous sommes séparés dans le crime»). Non solo: è anche una madre degenerare perché ha ucciso suo figlio, sebbene l'abbia fatto in un momento d'incoscienza (ma egli, del resto, è il simbolo del suo 'tradimento' nei confronti di Bertram). Il suo delirio finale non è quindi frutto di un evento traumatico di cui è stata involontariamente vittima (come tante folli per amore, a cominciare dalla Nina di Dalayrac e Paisiello), bensì l'effetto di un consapevole quanto insopportabile senso di colpa, acuito dalla condotta esemplare di suo marito, uomo amorevole e pieno di attenzioni nei riguardi della moglie e del figlio.¹⁵

Da tale punto consegue un'altra caratteristica importante ai fini della definizione stessa dei personaggi e che ci ricollega, circolarmente, al primo elemento sopra segnalato, ossia la frantumazione dell'io, quindi dell'unità di carattere e dell'unicità del punto di vista, dovuta appunto alla sconnessione tra parte consapevole e parte inconscia dei personaggi, con particolare ricaduta, tra l'altro, sulla diversa modalità con cui essi narrano e interpretano gli eventi passati. Dei personaggi principali della tragedia, infatti, chi è l'eroe positivo, chi la

¹⁴ Coleridge definì la tragedia di Maturin immorale, di cattivo gusto e addirittura un «insulte to common decency»: SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria*, Oxford, Clarendon, 1834, p. 227.

¹⁵ Riguardo al tema delle donne folli per amore cfr. EMILIO SALA, *Women Crazy for Love. An Aspect of Romantic Opera*, «The Opera Quarterly», x/3, 1994, pp. 19-41.

vittima, chi l'antagonista contro il quale si coalizzano le forze del bene? In effetti, Bertram è sì ossessionato da colui che appare il 'cattivo' persecutore (Aldobrand), ma è divenuto egli stesso un pericoloso fuorilegge, assetato solo di vendetta e senza più alcun senso di pietà, perfino nei confronti della sua amata, costretta ad assistere ai suoi gesti efferati e sottoposta a ricatti senza precedenti. Analogamente Imogine, schiava d'amore e vittima di un matrimonio forzato, oscilla tra tentativi (in verità assai deboli) di ossequio ai doveri materni e coniugali e insopprimibile deragliamento degli istinti che la portano, oltre che all'adulterio, addirittura all'uccisione del figlio. Anche Aldobrand appare un carattere doppio: sì marito fedele e padre premuroso, ma al tempo stesso uomo che ha provocato la rovina di Bertram e che gli dà una caccia senza quartiere. Anzi, su questa vicenda l'autore non a caso lascia i contorni alquanto sfumati, per cui il racconto di Bertram nell'atto I, riguardo agli atroci torti subiti, viene sconfessato nell'atto III da quello di Aldobrand, che getta una luce sinistra sul protagonista, ritratto come un uomo superbo che aveva osato sfidare l'autorità reale, e per questo costretto all'esilio e privato dei suoi beni. In questo sgretolarsi di ogni certezza si potrebbe forse pensare che l'istanza morale sia comunque garantita dalla figura del Priore; ma anche lui non sembra più un personaggio così granitico e dotato di autorevolezza, dato che non ha presa alcuna sui protagonisti (e a quanto pare neppure sui monaci) e poco contrasta gli angeli delle tenebre, che hanno ormai preso il sopravvento sul mondo umano (e il fatto che Maturin fosse un pastore protestante può forse aver inciso sul suo giudizio critico riguardo alla morale cattolica).

Più in generale, quindi, se l'involucro esterno può solo apparentemente (o superficialmente) collocare questa tragedia nell'ambito del genere 'nero' o gotico inglese, per le tematiche e altri elementi sostanziali essa attinge invece, e consapevolmente, alla grande letteratura europea. Diverse fonti sembrano, infatti, qui utilizzate: si colgono influenze dal *Paradise Lost* di Milton (Bertram come angelo decaduto), da alcuni drammi di Shakespeare (sappiamo, tra l'altro, che nella versione originale Bertram incontrava nel bosco alcuni spiriti demoniaci come Macbeth, ma – su consiglio di Scott – Maturin eliminò questa parte), dal *Faust* di Goethe (analogia tra Imogine e Gretchen), da *Die Räuber* di Schiller (l'aristocratico ribelle è simile a Karl Moor che si trasforma in un fuorilegge), e più in generale dai personaggi demoniaci di Byron; ma anche il teatro greco antico lascia qui chiaramente la sua impronta (con elementi, come l'infanticidio o la paura della luce, tratti da capolavori tragici quali *Medea* e *Fedra*). Sulla base di un quadro così complesso, appare evidente come l'autore abbia voluto prendere le distanze dalla cattiva letteratura nera (alla Ann Radcliffe per intenderci), caratterizzata da stereotipi, ripetizioni e formule standard rispondenti a logiche puramente di mercato, per rivolgersi piuttosto a un pubblico maggiormente selezionato. Fatto che tra l'altro spiegherebbe l'interesse subito mostrato da Scott e Byron nei riguardi di tale tragedia (alla cui gestazione parteciparono) e lo stesso fascino che essa esercitò in Francia su Charles Nodier che, con un efficace ossimoro, la definì «orribilmente bella». Egli, infatti, ne effettuò qualche anno dopo una traduzione sostanzialmente fedele, con tanto di paratesto teso a 'nobilitare' questo peculiare prodotto inglese, per il cui stile egli coniò lo sfuggente quanto contraddittorio termine di *frénétique*.¹⁶ Anzi, a tal riguardo, è poco consigliabile analizzare questa tragedia sem-

¹⁶ Tale termine è utilizzato da Charles NODIER-ISIDORE JUSTIN TAYLOR, *Avertissement des traducteurs*, in *Bertram, ou Le Château de St. Aldobrand* cit.; sull'argomento cfr. FRANÇOIS LÉVY, *Bellini et l'«école frénétique»* cit.; ANTHONY

plicemente sulla base delle teorizzazioni effettuate dallo stesso Nodier con intenti in parte polemici o volti a sostenere istanze culturali vissute in quel difficile periodo di 'transizione' (politico oltre che letterario) come particolarmente pressanti e coinvolgenti.

Il *Bertram* di Maturin sembra piuttosto appartenere a quel filone di letteratura fantastica, che a un certo punto s'intreccia con quella romantica fino a sfumarne i confini, e i cui principali temi sono: la presenza dietro e dentro la realtà 'normale' di forze e principi che sfuggono all'intelletto umano; l'illusorietà della padronanza che l'uomo crede di esercitare sul mondo esterno e su se stesso; l'ambiguità e la precarietà dell'identità individuale, la frammentarietà dell'io, l'incertezza del confine tra sogno e veglia, tra razionalità e follia, tra naturale e sovrannaturale. Al di là degli esiti, talvolta modesti, tale letteratura sembra interpretare al meglio le ansie, i turbamenti e gli interrogativi che scuotono la civiltà europea negli inquieti decenni tra la Rivoluzione francese e la Restaurazione, un periodo che potrebbe più esattamente definirsi di autentica 'crisi di sistema'.¹⁷

3. La svolta noir del 'mélodrame-panoramique'

Proprio la maggiore aderenza a questa mutata realtà deve aver affascinato Charles Nodier, figura poliedrica e dai molteplici interessi (letterari ma non solo), che risulta il primo importatore e diffusore in Francia della letteratura nera inglese. I suoi romanzi, *Jean Sbogar* (1818) e *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821: anno della traduzione della tragedia di Maturin), insistono anch'essi su personaggi affettivamente ed eticamente ambivalenti e sull'esplorazione dei recessi più oscuri della vita psichica, una dimensione che interesserà in quegli anni anche Hugo e che alimenterà il suo concetto di grottesco.¹⁸ Non meraviglia, quindi, che nel 1822 lo stesso Nodier (insieme al barone Taylor) decidesse di ridurre a *mélodrame* la tragedia di Maturin da poco tradotta. Queste nuove tematiche scardinano tuttavia la ben definita e stereotipata struttura del *mélodrame*: da genere decisamente consolatorio, com'era quello proprio della

GLINOER, *Du monstre au surhomme. Le Roman frénétique de la Restauration*, «Nineteenth-Century French Studies», 34/3-4, 2006, pp. 223-234; ID., *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009; e il più recente ANNE O'NEIL-HENRY, *Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2017.

¹⁷ Buone introduzioni al 'genere' (ma si tratta più di un filone tematico) non facilmente incasellabile del 'fantastico' sono l'ormai classico TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000 (ed. originale: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970); *Il punto su la letteratura fantastica*, a cura di Silvia Albertazzi, Roma-Bari, Laterza, 1995; REMO CESARANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁸ Ricordiamo che il romanzo *frénétique* di Nodier, come il *Bertram* di Maturin, era imperniato sulla figura di Jean Sbogar, aristocratico decaduto trasformatosi in bandito, e si concludeva con la pazzia della fragile Antonia e la condanna a morte del protagonista, da lei amato sotto il nome di Lothario. Per il personaggio doppio hugoliano e il concetto di 'grottesco' cfr. VICTOR HUGO, *Préface de Cromwell*, in ID., *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Laffont, 1985, pp. 3-44. È interessante notare come lo stesso Nodier in quegli anni fosse impegnato in questioni teoriche: nell'articolo *Du fantastique en littérature* (pubblicato nella «Revue de Paris» del novembre 1830) egli affronta il tema del fantastico, da lui ritenuto la più potente ed elevata facoltà creativa in possesso del genere umano per contrastare la noia e il disgusto dei tempi moderni; in quest'ottica le visioni dei folli sono considerate la via maestra per accedere a verità superiori e inaccessibili alle persone 'normali'.

fortunata produzione di René-Charles Guilbert de Pixérécourt o Louis-Charles Caignez, il *mélodrame* vira ora verso una tipologia sicuramente più complessa (sotto il profilo della trama e dei personaggi) e dall'epilogo tragico.¹⁹ Nel caso specifico, poi, *Bertram ou le pirate* di Nodier-Taylor s'intreccia anche al singolare destino del Théâtre du Panorama-Dramatique, dove fu rappresentato nel 1822. Situato a Parigi sul Boulevard du Temple, questo piccolo teatro – obbligato a rappresentare solo *ballets-pantomimes* e *mélodrames* – ebbe sì vita breve (la sua attività si svolse dal 1821 al 1823), ma sicuramente il merito di riunire i principali artisti che di lì a poco porteranno sulle scene francesi un nuovo tipo di spettacolarità. Oltre a Nodier e al barone Taylor (che sarà presto nominato direttore della Comédie Française, dove darà spazio alla nuova generazione romantica), vi troviamo il celebre scenografo Cicéri e l'inventore del Diorama Daguerre. Questi artisti, puntando su un tipo di teatro sperimentale, inventano nuovi modi di piantare le scene, nuovi effetti di luce e nuove modalità rappresentative (con l'uso del dispositivo 'panottico'): tutte tecniche che, accentuando l'illusione di spazi reali, sono in grado di lusingare il piacere visivo degli spettatori.²⁰ Tale contesto va tenuto presente se si vogliono pienamente comprendere gli interventi operati da Nodier e Taylor nel processo di adattamento della tragedia di Maturin.

In primo luogo, essi lavorano sulla dimensione della *pièce*, riducendo gli atti da cinque a tre (formato tipico del *mélodrame*), con relativa contrazione di molte scene ed eliminazione di alcuni personaggi. Ne deriva un andamento più compatto e meno accidentato dell'azione, ma sono soppressi diversi passaggi e soprattutto alcune 'visioni' che Maturin aveva inserito proprio per caratterizzare il suo nuovo tipo di teatro dell'ipotiposi delirante (come l'abbiamo soprannominato). Il diverso approccio può notarsi già dalla scena introduttiva. La tempesta e le varie fasi del salvataggio sono affidate non al racconto dei testimoni bensì direttamente al *tableau*, ossia allo spettacolo visivo, di cui le ampie didascalie riportate nel testo danno esplicita testimonianza.²¹

¹⁹ Sulla svolta pessimistica del *mélodrame* cfr. EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, in particolare le pp. 169-208. Il primo *mélo* tragico non fu però *Bertram*, bensì *Jean Soggar* di Cuvelier de Trye e Léopold Chapuzeau (tratto dall'omonimo romanzo di Nodier), rappresentato alla Gaité il 24 ottobre 1818 (*ivi*, pp. 178-179).

²⁰ Cfr. OLIVIER BARA, *Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire dramatique sous la Restauration*, in «Lingua Romana. A Journal of French, Italian and Romanian Culture», 11, 2013, pp. 35-48.

²¹ In questi anni tali scene potevano assumere, nei teatri parigini, una connotazione emotiva particolare grazie allo scalpore suscitato dal tragico naufragio – avvenuto il 2 luglio 1815 davanti alle coste dell'attuale Mauritania – della fregata francese *Méduse*, evento che ebbe una risonanza internazionale e fu immortalato nel celebre dipinto a olio di Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, esposto nel 1819 al Salon di Parigi (e ora lì custodito al Museo del Louvre). Recensendo la relazione pubblicata da due sopravvissuti del naufragio, Alexandre Savigny e Jean-Baptiste Corréard, un critico del «Quarterly Review» (XVIII, 1818, p. 168) aveva fatto un commento che appare particolarmente significativo nel nostro contesto: «The subterraneous scenes of Ann Radcliffe, and all the imaginary horrors of our melodramas and our tragedies, shrink to nothing before the real horrors of this dreadful catastrophe»: testimonianza riportata in THOMAS S. R. BOASE, *Shipwrecks in English Romantic Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22/3-4, 1959, pp. 332-346: 332.

Atto I, scena 3

LE SOLITAIRE

Je pars pour secourir l'homme, et non pour braver Dieu, il protégera celui qui se confie en sa bonté.

(Grand mouvement sur la scène. Des pêcheurs et quelques paysans, excités par le Solitaire, s'empressent de porter du secours aux naufragés. On essaye de lancer une barque, mais la mer est trop grosse et tous leurs efforts sont impuissants. Le tocsin sonne par intervalles. Des flambeaux allumés sont placés sur la balustrade ruinée et sur les créneaux de la vieille tour. Plusieurs groupes de pêcheurs sont ça et là sur les rochers; ils portent des torches de bois résineux. On distingue à la lueur des éclairs, un vaisseau battu par la tempête. Tout le monde s'arrête et semble découragé).

Atto I, scena 5

LE SOLITAIRE

Brave homme! Puisse le ciel protéger ta généreuse audace!

(On attache Alife avec un cordage, passé au-dessous de ses bras; cela fait, il s'agenouille et semble implorer la bénédiction du Solitaire, qui le relève et l'embrasse; puis Alife s'élance dans les flots. Tous les regards sont fixés sur lui; la crainte, l'espoir se peignent successivement sur la figure du Solitaire et de ceux qui l'entourent. Enfin, la tempête devient plus effroyable encore, le ciel paraît tout en feu, les vagues semblent s'élever jusqu'aux nues et le vaisseau s'engloutit. Tous les assistans jettent un cri d'horreur).



Fig. 2. THÉODORE GÉRICAUT, *Le Radeau de La Méduse*, olio su tela, 491 x 716 cm, 1819, Parigi, Musée du Louvre.

Se questo slittamento dalla dimensione verbale a quella visiva appare d'altra parte scontata per il genere del *mélodrame* e soprattutto per il nuovo progetto spettacolare tentato dal Théâtre du Panorama-Dramatique, più interessanti sono le modifiche apportate a livello dei personaggi, alcuni dei quali cambiano nome (è il caso di Aldobrand che diventa Aldini):

come risulta dalle scene iniziali, al posto dei monaci ci sono qui i pescatori (Alife e Bonello), ossia figure di basso rango in bocca alle quali non stupisce di trovare espressioni di paura o racconti di superstizioni, destinati però a suscitare più il riso che il raccapriccio; inoltre, al posto del Priore, c'è la figura del Solitario, rimasto nel monastero, ora per di più in rovina. Il dramma è così svuotato delle sue componenti religiose, ma si elimina in questo modo la possibilità di leggere la sequenza della tempesta in chiave simbolica, cioè come scontro ontologico/etico tra bene e male.

Anche la riduzione dei primi due atti in uno solo (il primo nel *mélodrame*), in cui è compresa la fase espositiva della tragedia inglese, comporta l'eliminazione di alcuni interessanti espedienti poetici, come quello ad esempio del ritratto contemplato da Imogène (nella fonte francese Imogène), che nelle intenzioni di Maturin rivestiva ben altro significato. In questo modo, tuttavia, i due protagonisti sono presentati uno dopo l'altro in maniera assai più serrata e con due racconti 'a specchio' – prima quello di Bertram e poi quello di Imogène intrapolati entrambi nel loro passato – che, sfruttando sostanzialmente lo stesso materiale verbale della tragedia inglese, funzionano sia in senso informativo sia come prefigurazione del loro tragico destino. Ancora più importante è il ridimensionamento nel *mélodrame* dei 'crimini' di Imogène, che non solo non commette *concretamente* adulterio, ma nemmeno uccide il figlio, anche se per un momento – durante il suo delirio finale – sembra sia quasi sul punto di farlo (atto III, scena 10):

(Furieuse; elle s'empare d'un poignard au milieu des armes, et saisissant son fils, elle se traîne jusque près du trophée. L'enfant jette des cris affreux).

Il senso di colpa è dunque provocato 'solo' dal suo insopprimibile amore per Bertram, al cui ricatto (Imogène deve scappare con lui se non vuole che il marito cada sotto i suoi colpi: altra novità rilevante rispetto alla tragedia inglese) essa però oppone un netto e inequivocabile rifiuto (II, scena 12): «Je suis épouse, je suis mère; plutôt mourir que de manquer aux devoirs sacrés que ces titres m'imposent!».

In sostanza, la progressiva discesa agli inferi dei due amanti – così ben delineata in Maturin soprattutto negli atti III e IV (che nel *mélo* sono sostanzialmente eliminati) – risulta qui ridimensionata: un tipo d'intervento forse dovuto, oltre che alla necessità di ridurre la materia drammatica, al timore d'incappare nella censura. Allo stesso modo è completamente riscritto il finale, che risponde ancora una volta a un'esigenza di maggiore spettacolarità propria del *mélodrame* rispetto alla tragedia recitata. L'ultimo atto è infatti occupato dalla scoperta dell'omicidio e dal delirio di Imogène, come nella fonte inglese, ma sono inserite *ex novo* alcune sequenze. Si dà ora spazio da un lato al movimentato tentativo di salvataggio di Bertram da parte dei pirati (capeggiati da Itulbo, che ha un certo peso nel *mélodrame*), tentativo fallito per il deciso rifiuto da parte del protagonista, dall'altro alla grandiosa scena dell'incendio del castello di Caldora, in cui muoiono i protagonisti, come si può ricostruire dalla lunga didascalia finale:

Atto III, scena 16

(Loin de songer à défendre sa vie, Bertram ne s'occupe que d'Imogène qu'il a déposé sur un fauteuil, et près de laquelle il s'est agenouillé. Imogène commence à reprendre ses sens; les chevaliers et les soldats s'avancent sur lui avec fureur; tous leurs glaives sont levés sur sa tête sans qu'il semble s'en apercevoir...)

Tout-à-coup Itulbo, qui s'est de nouveau glissé parmi les gardes, jette son casque et s'écrie: Sauvons Bertram!

En disant ces mots, il frappe de son poing sur l'ornement d'une colonne; il en sort un son aigu et perçant comme s'il avait frappé sur un timbre; le plancher s'ouvre en plusieurs endroits et livre passage aux bandits qui se pressent autour de leur chef. Les chevaliers reculent épouvantés; ils sont chargés par d'autres pirates qui arrivent du fond de la galerie. Itulbo et le siens éloignent Bertram et Imogène. Un nuage d'épaisse fumée couvre la scène. L'incendie fait des progrès effrayants; les poutres embrasées tombent sur les pirates et les chevaliers qui combattent pêle-mêle, sans diminuer leur acharnement. Le fond du palais s'est écroulé, et l'on voit toutes les parties de cet immense château livrées à la fureur des flammes. Les groupes des combattants s'éloignent peu à peu. Bertram reparaît tenant dans ses bras Imogène. Il gravit un escalier du fond, qui s'écroule sous ses pas et les deux amans disparaissent. La scène se couvre de bandits qui déplorent la perte de leur chef et la toile tombe sur ce tableau).

In sintesi, la materia drammatica è così suddivisa all'interno dei tre atti:

Atto I – Tempesta e salvataggio dei pirati. Presentazione di Bertram e suo riconoscimento da parte del Solitario. Presentazione di Imogène e racconto della sua storia a Clotilde.

Atto II – I pirati vengono ospitati al castello (*Chansons à boire*). Incontro-riconoscimento di Bertram-Imogène e relative spiegazioni (l'incontro avviene al chiaro di luna: quando l'attenzione di Imogène è colpita dallo 'straniero' alcune nuvole ne offuscano la luce: II/4). Arrivo del marito di Imogène, Aldini, e festa in suo onore (*Ballet*), durante la quale Bertram chiede, di nascosto, un appuntamento a Imogène. Dialogo tra Imogène e il marito. Nuovo incontro di Imogène con Bertram, in cui quest'ultimo le propone – invano – la fuga, quindi giura di vendicarsi di Aldini. Tentativo di salvataggio del marito da parte di Imogène. Uccisione di Aldini davanti alla moglie.

Atto III – Scoperta del delitto. Delirio di Imogène (senso di colpa per il suo «amour criminel» che ha condotto all'omicidio). Condanna a morte di Bertram da parte del Consiglio di Caldora. Aggravamento dello stato di Imogène. Tentativo di salvataggio di Bertram ad opera dei pirati (tentativo fallito per il suo rifiuto). Incendio finale in cui muoiono i due protagonisti.

Si evince da questo specchietto che l'azione vera e propria – con il doppio incontro degli amanti, il pomposo arrivo di Aldini, la tensione che cresce durante la festa e culmina nella richiesta di Bertram a Imogène, quindi l'efferato omicidio – è situata nell'atto centrale, in cui viene ripreso, per i dialoghi dei tre protagonisti, gran parte del materiale della tragedia, con l'unico inserimento *ex novo* della scena della festa. Il terzo atto invece, dopo aver dato spazio alle reazioni emotive provocate dagli eventi sopra delineati – con la lunga sequenza della follia di Imogène (che attraversa diverse fasi: scene 3, 4, 8-10, 15) –, si conclude con un'azione puramente esteriore e spettacolare in ossequio alle convenzioni del genere. A tali convenzioni rispondono anche gli inserti musicali (qui opera di Alexandre Piccini), alcuni dei quali giocano un ruolo fondamentale nel portare alla luce lo stato d'animo dei personaggi, funzionando così da elemento compensatorio alla perdita di parte della dimensione fantastica dell'originale (cioè il materiale riguardante l'interiorità del personaggio). Per valutare gli interventi musicali, possiamo tuttavia appoggiarci solo alle indicazioni contenute nel testo a stampa del *mélodrame*. A parte la musica di scena propriamente detta (*chansons à boire* nell'atto I, musica da ballo nel II, marcia funebre nel III), colpiscono due momenti in cui c'è un'espressa indicazione da parte dei librettisti della necessità di un commento sonoro. Nell'atto I (scena

9), quando Bertram scopre di essere a Caldora, la scena del delirio del protagonista dovrà essere ispessita dalla musica:

L'ÉTRANGER, *se levant avec fureur.*

Caldora!.. qui a prononcé ce nom? qui ose jouer ainsi des tourmens que j'endure?... malheur à ce nom infâme!...

LE SOLITAIRE, *aux pêcheurs, qui, alarmés par la fureur subite de l'Étranger, semblent hésiter à s'éloigner.*

Ne craignez rien pour moi, le ciel ne permettra pas que je succombe, quand je remplis le plus saint des devoirs!...

(Ils se retirent en tremblant, tandis que l'Étranger, plongé dans le délire le plus affreux, prononce les paroles suivantes, qu'accompagne une musique sourde et sinistre).

L'ÉTRANGER.

Caldora!... Aldini!... noms odieux! Noms abhorrés, retentirez-vous donc sans cesse à mon oreille? viendrez-vous à chaque instant de ma vie ranimer ma fureur impuissante et renouveler des regrets éternels? Suis-je encore au pouvoir de cet homme implacable, et n'ai-je échappé à la mort, que pour tomber sous les coups de ce lâche!

Un'altra specifica indicazione d'intervento musicale è presente nell'atto III (scena 2), quando il Solitario si rende conto che è stata proprio la sua pietà nei confronti di Bertram ad aver reso possibile, di fatto, l'omicidio di Aldini:

LE SOLITAIRE.

Devais-je croire que ma pitié produirait de si épouvantables désastres! pouvais-je penser qu'à l'instant où je sauvais ses jours, le cruel Bertram méditait un nouveau crime!... Ministre d'un Dieu de paix, devais-je appeler la mort sur la tête d'un malheureux, dont le repentir pouvait effacer les fautes!... Noble Aldini, ombre chère et sacrée!... pardonne; j'ai cru remplir le plus saint des devoirs, et je suis devenu le complice du meurtrier!...

(Il tombe à genoux près du trophée et paraît en proie au plus violent désespoir. Tout le monde l'entoure et s'agenouille en silence. Une musique douce et religieuse doit peindre cette situation).

Queste indicazioni non escludono affatto che in altri punti fosse presente la musica a mo' di colonna sonora, caratteristica del genere-*mélodrame*: sicuramente era prevista nei *tableaux* più movimentati o addirittura devastanti (si veda l'incendio finale), così come in associazione ad alcuni movimenti o scene topiche riguardanti i protagonisti, cioè in relazione ai luoghi deputati per il commento musicale, momenti forse troppo noti al compositore per essere indicati dagli autori.²²

In sostanza, si può affermare che con il passaggio in Francia la tragedia di Maturin viene sicuramente a smussare le sue punte estreme (riguardo al superamento della morale tradizionale e alla piena esplorazione del fantastico), così come molti spunti originali e alcuni riferimenti ai capolavori della letteratura europea. Il suo contenuto è tuttavia sufficiente a sconvolgere i binari usuali del *mélodrame*. La stereotipia dei personaggi appare ormai scardinata, così come ampiamente superata è la netta dicotomia tra bene e male. I protagonisti sono, infatti, tutti 'ambivalenti' moralmente e affettivamente o comunque infrangono i tipi fissi del

²² Per gli interventi musicali nel *mélodrame* cfr. EMILIO SALA, *L'opera senza canto* cit.

genere: Bertram è l'eroe impavido ma, al tempo stesso, il ribelle all'autorità e l'omicida; Imogene è una moglie-madre virtuosa ma insieme un'amante appassionata e, di fatto, una rea in solido con Bertram per l'omicidio del marito; Aldini è l'odiato rivale, ma pure un coniuge fedele e un padre premuroso (virtù che minano ulteriormente o almeno ridimensionano la statura morale dello stesso Bertram). Altri tabù infranti del genere-*mélodrame* sono poi da un lato il salvataggio mancato, quello di Bertram (quando invece i salvataggi in questo tipo di spettacolo andavano sempre a buon fine tanto da risolvere il conflitto centrale), quindi l'epilogo tragico al posto di quello lieto, caratterizzato abitualmente dalla scoperta dell'inganno e dalla vittoria dell'innocenza. Nel caso di *Bertram*, al contrario, si può parlare non di vittoria del bene sul male quanto di uno scacco collettivo, poiché tutti i personaggi del dramma (incluso il Solitario) sono travolti dalle onde di un inesorabile e cupo destino.

4. Il vortice degli amanti: Francesca e il pirata

Ma veniamo ora al testo del *Pirata*.²³ Non sappiamo come e quando Felice Romani e Bellini vennero a contatto con la tragica storia di Bertram e Imogene. È però assodato che la fonte diretta dell'opera fu il *mélodrame* di Nodier-Taylor (da cui mutua personaggi e intreccio) e non la tragedia di Maturin, che non sappiamo se fosse conosciuta dagli autori (quella inglese o almeno la versione tradotta in francese). A questo riguardo, possiamo tuttavia notare che proprio nel 1827, a Napoli, verrà pubblicata la traduzione italiana del romanzo 'nero' di Nodier *Jean Sboggar* (con il titolo di *Giovanni Sboggarro*²⁴), segno di un pronunciato interesse anche al di qua delle Alpi per alcune tematiche nuove; mentre nel 1831, a Milano, sarà data alle stampe la traduzione del *mélodrame* di Nodier e Taylor ad opera di Camillo Mariani (con il titolo *Il pirata*), in cui tra l'altro il personaggio di Bertram prende il nome di Gualtiero, quello dell'opera belliniana, per cui delle due l'una: o tale traduzione circolò in Italia dapprima in forma manoscritta (quindi ante-1831) e influenzò il libretto di Romani, oppure, cosa più probabile, la fortuna melodrammatica favorì la traduzione e la diffusione del *Bertram* francese.²⁵

Comunque sia, il libretto approntato da Romani, sebbene riprenda il nucleo drammatico di base del soggetto trattato – e in parte edulcorato – nel *mélodrame*, ne offre al tempo stesso una riscrittura radicale. La tavola riportata in appendice pone a confronto le due composizioni.²⁶ Apparentemente il libretto mutua le sequenze-chiave del testo di Nodier-Taylor e le

²³ IL PIRATA | MELODRAMMA IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | L'AUTUNNO DEL 1827 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXVII.

²⁴ GIOVANNI SBOGARRO | DEL SIG. NODIER | PRIMA VERSIONE ITALIANA | SULLA SECONDA VERSIONE PARIGINA | DI P. U. | NAPOLI 1827. | PRESSO GAETANO NOBILE E C. EDITORI | Vico Tofa a Toledo, n.° 48 primo piano.

²⁵ IL PIRATA | DRAMMA IN TRE ATTI | DI M. RAIMOND | TRADUZIONE DAL FRANCESE | DI CAMILLO MARIANI PAVESE | MILANO | DA PLACIDO MARIA VASAJ | Nei Tre Re, a S. Gio. Laterano | 1831. Il dramma conteneva anche il testo della «farsa originale» *La lite tra la Milanese e la Veneziana*. Il primo cenno a questo dramma, in relazione all'omonima opera belliniana, si trova in FRIEDRICH LIPPMANN, *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis*, «Analecta musicologica», IV, 1967, pp. 131-153.

²⁶ Il raffronto tra opera e *mélodrame* è effettuato sulla base della 'prima' milanese del 1827. Com'è noto, per la rappresentazione del *Pirata* al S. Carlo il 30 maggio 1828 furono apportate diverse modifiche, evidenziate dal libretto stampato in quell'occasione (Napoli, Tipografia Flautina, 1828) e dall'autografo belliniano. In

medesime mutazioni sceniche, pur riadattandole, ovviamente, alle diverse esigenze poste dalla presenza dei numeri musicali. La scena iniziale con la tempesta e il salvataggio (n. 1), la *chanson à boire* dei pirati (n. 4), l'ingresso marziale di Aldini, qui Ernesto (n. 6), la sequenza della festa con la tensione crescente che alimenta le diverse fasi del Finale centrale (n. 7), il compianto funebre (n. 11), l'autodenuncia di Gualtiero e la sua condanna (n. 12), il delirio di Imogene (n. 13), il tentato salvataggio di Gualtiero e il finale tragico (n. 14): sono, questi, tutti elementi chiaramente modellati sulla struttura approntata da Nodier e Taylor, sebbene tali nuclei drammatici siano qui fortemente ridotti per dar spazio alla realizzazione musicale. Ma è nelle scene riguardanti soprattutto i tre protagonisti (Gualtiero, Imogene, Ernesto) che si avverte una netta divaricazione rispetto alla fonte francese. Contengono, infatti, materiale nuovo i seguenti numeri: a) la cavatina di Gualtiero (n. 2); b) la cavatina di Imogene con il sogno premonitore (n. 3); c) il coro e cavatina di Ernesto (n. 6); d) il duetto Imogene-Ernesto (n. 9); e) il terzetto successivo (n. 10). In essi il profilo dei personaggi principali risulta completamente ridisegnato, specie quello delle parti maschili. Gualtiero – tutt'altro che l'eroe 'maledetto' e assetato di vendetta delle fonti analizzate – è decisamente la vittima ingiustamente perseguitata, mentre Ernesto è il tipico *vilain* malvagio e violento, come risulta già dal breve Avvertimento anteposto da Romani al testo del libretto, in cui è narrato l'antefatto (tenuto invece in ombra, come abbiamo visto, da Maturin e Nodier):

Il duca Ernesto di Caldora, potentissimo Signore siciliano, amava perdutoamente la bella Imogene, e la desiderava in isposa; ma il cuore di lei era prevenuto per Gualtiero, Conte di Montalto. Il Duca di Caldora, per vendicarsi del preferito rivale, che col vecchio padre d'Imogene seguiva le parti di Manfredi, si pose a favorire i disegni di Carlo d'Angiò; e tanto fece, che, spento Manfredi, il partito Angioino trionfò in Sicilia, e Gualtiero, vinto in battaglia, fu perseguitato e proscritto.

Fuggì questi in Aragona, il cui Re, nemico degli Angioini, pretendeva il dominio della Sicilia; ma non rinvenne in quel regno la protezione ch'egli sperava. Altro partito non li rimase per danneggiare i suoi nemici, che quello di armare una squadra di Pirati aragonesi, coi quali corseggiando per ben dieci anni, fece aspra guerra agli Angioini, sperando sempre di poter vendicarsi, e di recuperare l'amante. Ma questa era per esso perduta, poichè il Duca di Caldora aveva fatto prigioniero il vecchio padre d'Imogene, e costretta la misera a comprare la di lui vita col dono della sua mano.

particolare, per dare risalto alla parte di Gualtiero (interpretato anche qui dal tenore Rubini, mentre la parte di Imogene era affidata a sua moglie, il soprano Adelaide Comelli, meno dotata però della Méric-Lalande), nell'atto II furono eliminati i nn. 8 e 9 e modificato l'ordine di quelli successivi: dopo il n. 10 (Recitativo e Terzetto) è collocato il n. 13 (Scena e Aria Imogene), quindi seguono i nn. 11 (Coro) e 12 (Scena e Aria Gualtiero). Per i problemi posti dall'autografo (custodito nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli), non interamente di mano di Bellini e in cui sono presenti diversi strati cronologici (per interventi eseguiti sia prima sia dopo l'esordio scaligero), cfr. l'introduzione di Philip Gossett in VINCENZO BELLINI, *Il pirata. A Facsimile Edition of the Original Autograph Manuscript*, New York-London, Garland, 1983 («Early Romantic Opera», 1). Più in generale, lo stato delle fonti (letterarie e musicali) del *Pirata*, in vista dell'edizione critica, è affrontato da PAOLO FABBRI, *Per un'edizione critica del Pirata*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004 («Chigiana», xiv), pp. 187-217; ID., *Il pirata e il suo processo compositivo*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, 2004, vol. I, pp. 321-390.

Romani immagina, quindi, che Gualtiero sia perseguitato da Ernesto non già per motivi politici, bensì per ragioni sentimentali, il che getta una luce positiva sul primo, mentre aggrava decisamente l'immagine del secondo; analogamente, la «misera» Imogene risulta una vittima anch'essa del feroce tiranno che l'avrebbe costretta al matrimonio attraverso il ricatto (cioè grazie all'imprigionamento del padre di lei). Fin dal suo primo apparire – con la cavatina «Nel furor delle tempeste» (n. 2) – Gualtiero sembra, più che assetato di vendetta, totalmente preso dall'amore per Imogene. Romani riserva, infatti, solo il secondo verso («nelle stragi del pirata») al *côté* più 'maledetto' del personaggio: verso che, peraltro, risulta anche musicalmente poco rilevante in quanto, a differenza degli altri, non è mai ripetuto nel corso del brano. La stessa cosa avviene nel duetto successivo (quello del riconoscimento tra i due amanti) in cui Gualtiero rimprovera sì violentemente Imogene, ma le lacrime da lui versate, nel momento in cui le restituisce il figlio, fanno dire alla protagonista: «Non è la tua bell'anima, | non è, Gualtier, cambiata... | In queste dolci lagrime | io la ritrovo ancor». Un'impressione analoga si ricava dal secondo incontro degli amanti (n. 10). Quando Gualtiero propone a Imogene la fuga, ma la donna rifiuta per non venir meno ai suoi doveri coniugali, il dialogo assume i contorni di un ultimo e tenero addio tra i due amanti, come sottolinea anche la didascalia del libretto (atto II, scena 6):

(Imogene vorria rispondere e piange. Gualtiero è intenerito)

Vieni: cerchiam pei mari
al nostro duol conforto.
Per noi tranquillo un porto
l'ampio Oceàno avrà.

E nel finale dell'opera, al momento della condanna, lo stesso Gualtiero fa un ritratto di sé da cui si evince che la bilancia della sua avventura umana pende assai di più dalla parte dei torti subiti che dei crimini commessi:

Gual. Ma non fia sempre odiata
la mia memoria, io spero;
se fui spietato e fiero,
fui sventurato ancor.
E parlerà la tomba
alle pietose genti
de' lunghi miei tormenti,
del mio tradito amor.

Al contrario Ernesto risulta non la vittima o il padre/marito premuroso delle due fonti analizzate, bensì il rivale di Gualtiero (fin dall'inizio della storia) e il tiranno spietato e vendicativo, mosso da una cieca gelosia nei confronti della moglie. La sua indole aggressiva emerge fin dal brano di presentazione (n. 6), in cui – mentre è salutato dai suoi soldati come il «possente Signor di Caldora», il «più temuto» nome della Sicilia – sta già pregustando la punizione dell'abborrito rivale (atto I, scena 10):

Ern. (Nel sangue nemico
mi tinsi furente,

ma l'anima ardente
 saziarsi non può.
 Tu vivi, o Gualtiero,
 tu fuggi impunito,
 quel sangue abborrito
 versato non ho.)

Esplicativo in questo senso è il duetto con Imogene (n. 9), in cui Ernesto accusa violentemente la moglie di amare ancora il «vil Gualtiero», e nella stretta del numero immagina la sua vendetta, qualcosa di analogo alla ‘visione’ delirante, ma in quel caso era di Bertram, della fonte inglese e di quella francese (atto II, scena 4):

Ern. Al giusto suo fato
 un Nume lo guida;
 che più ci divida
 barriera non v'ha.
 Trafitto, svenato
 già cade, già langue...
 Col vile suo sangue
 il tuo scorrerà. (*Ernesto si scioglie furiosamente da Imogene: Essa lo segue smarrita*)

Ciò che più colpisce è tuttavia la scena – inedita rispetto alle fonti – in cui egli ‘sorprende’ l'ultimo incontro degli amanti (n. 10) e scarica tutta la sua ira sul rivale, prima del duello (che avviene però fuori scena) in cui troverà la morte.

Anche Imogene, ritratta fin dall'inizio in una dimensione onirica e già incline a forme di spersonalizzazione, non è certo la figura moralmente ambigua sopra delineata: non solo non commette adulterio né alcun altro crimine, ma appare addirittura come una sorta di vittima al quadrato, ossia il punto di fuga verso cui convergono e si scaricano tutte le forze negative del dramma: bloccata nel conflitto tra dovere (filiale/coniugale) e passione, come pure incapace di fermare le vendette incrociate dei due rivali, essa non può far altro che risolvere la sua impotenza nella follia. Nel libretto di Romani viene pertanto a perdersi proprio il carattere ambivalente, doppio, di questi personaggi, che era invece il contrassegno più dirompente e nuovo sia della tragedia di Maturin sia del *mélodrame* derivato. Si potrebbe obiettare che tali modifiche possono essere imputate alle convenzioni operistiche: in questo ambito i ruoli sono per lo più monolitici, con i due amanti (soprano-tenore), figure sempre positive, cui si contrappone un rivale malvagio (baritono o basso); qualche ‘invenzione’ di Romani potrebbe essere inoltre attribuita alla ricerca di una giustificazione drammatica per collocare la sfilza di arie, duetti, terzetti, finali, che una partitura operistica di questo periodo doveva comunque contenere; o potrebbe essere il frutto di una specifica richiesta da parte del compositore. Ma tale interpretazione sembra francamente riduttiva o per lo meno troppo semplicistica. In effetti, a ben vedere, i mutamenti in questione fanno pensare piuttosto alla presenza di un modello-ombra che, oltre al *mélodrame*, può aver orientato il lavoro del librettista.

L'indizio più interessante in questo senso è rappresentato dal sogno di Imogene «Lo sognai, ferito esangue» (n. 3). Il materiale onirico cui poter attingere, come abbiamo visto, non mancava certo nel *mélodrame*, ma il contenuto della cavatina esula decisamente dalla fonte sopra analizzata. In realtà, tale brano sembra modellato su un altro sogno ideato sempre da Romani per un suo libretto di qualche anno prima: quello della *Francesca da Rimini*, opera andata in scena per la prima volta al Teatro Eretenio di Vicenza nel 1823 con la musica di Feliciano Strepponi.²⁷ Ecco uno stralcio dei due brani messi a confronto:

Francesca da Rimini (1823), atto I, scena 5

Isaura. Oh amica!

Francesca. Un sogno orrendo,
o vision che sia, già da più
notti, me di morte minaccia, e insiem colui ch'io nomar
non oso.

Isaura. E a vane larve
darai tu fè?

Francesca. Son del ciel talvolta
avvisi i sogni... e tal fu
questo... ascolta.

Seco d'un rio sul margine
sedeva in prato ameno.

Era la notte placida,
rideva il ciel sereno
e a noi spirar sembravano
celeste ambrosi ai fior.

Si unian sospiri e palpiti,
alma si univa ad alma,
per noi turbarne il giubilo
era natura in calma;
l'acqua, le fronde, i zeffiri
parean parlar d'amor.

Quando repente un turbine
selve sconvolge e arene...

Si copre il ciel di tenebre,
torrente il rio diviene...

Lanciotto in forma orribile
siede fra Paolo e me.

Gridar, tre volte, e sorgere
tentiam tremanti e afflitti...

Forte ei ne afferra, e immobili
ci tiene al suol confitti.

L'onda traripa ... e, ah! miseri!

il coro ritorna frettoloso

Coro. Giunge Lanciotto.

Il pirata (1827), atto I, scena 5

Imogene. Lo sognai ferito, esangue,
in deserta, ignuda via...
Tutta intrisa del suo sangue,
da miei gridi il ciel feriva...
Né una voce rispondea;
l'aura stessa, il mar tacea:
era sorda la natura
al mio pianto, al mio dolor.

Adele. (Cessa... deh... scacciar procura queste
immagini d'orror!)

Coro. (Ella geme: ignota cura
l'infelice affligge ognor.)

Imog. Quando a un tratto il mio consorte
mi si affaccia irato e bieco.
Io, mi grida, il trassi a morte,
E mi afferra, e tragge seco...
Muta, oppressa, sbigottita,
lunge, lunge, io son rapita...
E mi seguita sui venti,
un sospir di lui che muor...
Quel sospiro io sento ancor

Adele. Vane larve tu paventi:
calma, incauta, il tuo terror.

Itulbo. (Che intendea con quegli accenti?
Qual sospetto io sento in cor!)

Imog. Questo sogno, o mia fedele,
avverato appien comprendo.

Francesca, nella cavatina dell'atto I (quindi in una posizione analoga a quella di Imogene), racconta il suo sogno alla damigella Isaura, che – come Adele – invita la sua padrona a un atteggiamento di maggior realismo (Isaura: «E a vane larve | darai tu fè?», Adele «Vane larve

²⁷ FRANCESCA DA RIMINI | MELODRAMMA | DI FELICE ROMANI | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO EREtenio | DI VICENZA | L'ESTATE MDCCXXIII. | VICENZA | TIPOGRAFIA PARISE | EDIT.

tu paventi: | calma, incauta, il tuo terror»). Ma è simile soprattutto la costruzione del brano, sebbene la situazione drammatica sia diversa. Il sogno di Francesca si compone di due parti: a una prima fase positiva (natura benigna e serena, idillio dei due innamorati) ne segue una totalmente opposta (introdotta dal «quando»), nel momento in cui irrompe Lanciotto che si siede tra Paolo e Francesca, quindi egli violentemente li afferra e immobilizza. Di contenuto assai più ‘truculento’ è il sogno di Imogene: l’esordio è subito tragico, con il sangue dell’amato sparso sulla riva; anche in questo caso si fa riferimento alla natura quieta, ma per sottolinearne l’estraneità in un momento così tragico; il «quando» introduce – analogamente all’altro sogno – la figura del consorte omicida e violento, che anche in questo caso grida, l’afferra e la trae a sé. Ora, se nella *Francesca da Rimini* il sogno prefigura la fine tragica della coppia per mano del marito tradito (come infatti avverrà), nel caso del *Pirata* questa ‘visione’ di Imogene appare incongrua, dato che la trama è costruita, al contrario, sulla morte violenta del marito Ernesto e non già di Gualtiero. Romani pensa quindi di legare il sogno a quanto appena riferito a Imogene da Itulbo, cioè al sospetto che il loro capo sia morto. Tale sogno sortisce, tuttavia, un effetto involontariamente ironico: esso, ritenuto premonitore da Imogene, contraddice la realtà (perché Gualtiero è vivo ed è già nel suo castello) e al tempo stesso prefigura i futuri eventi, ma rovesciandoli: a morire sarà infatti Ernesto per mano di Gualtiero, come Imogene stessa riconoscerà nel suo delirio finale (II/12: «...Ecco l’ignuda | deserta riva, ecco giacer trafitto | al mio fianco un guerrier...ma non è questo, | non è questo Gualtier... È desso Ernesto»). Ma, ricordato in pieno delirio, il sogno non sembra diventare, diremmo oggi, un significativo lapsus freudiano? In questo momento di follia, infatti, lei sembra pensare proprio a Gualtiero e a quella che sarà la sua imminente morte, e non a Ernesto. In tal modo, il sogno iniziale di Imogene si rivela *effettivamente* un sogno premonitore e Bellini, da parte sua, non si lascia sfuggire l’occasione di riprendere in questo punto frammenti della melodia ascoltata nella cavatina della protagonista.

Il brano del sogno, introdotto nella trama un po’ forzatamente da Romani (ma comunque funzionale alla resa musicale che qui tocca uno dei suoi vertici qualitativi), svela la fonte occulta da cui egli attinge il materiale ‘nuovo’ del libretto e, con effetto *sliding doors*, ci invita a entrare in tutt’altro spazio testuale. Non è difficile, infatti, ricondurre anche gli altri cambiamenti introdotti nell’opera proprio alla sua *Francesca da Rimini*. L’amore infelice di Gualtiero e Imogene è in sostanza da lui assimilato a quello mitico di Paolo e Francesca, in entrambi i casi ostacolato da un marito-tiranno, ossia Ernesto ora equiparato a Lanciotto. In particolare, la cavatina di Gualtiero (atto I, scena 2) presenta *mutatis mutandis* gli stessi caratteri di quella di Paolo (atto I, scena 8). Quest’ultimo torna in patria dopo la battaglia in cui, pur tra i pericoli, non ha mai smesso di pensare a Francesca, presso la quale viene ora a cercar la morte; in modo analogo, Gualtiero approda (dopo il naufragio) alla sua terra natia e rivela al Solitario come, in mezzo alle stragi compiute da fuorilegge, l’immagine adorata di Imogene fosse l’unica consolazione all’orrore della sua vita:

Francesca da Rimini, atto I, scena 8

Paolo. Eccomi alfin... Salve, o natal mia terra!
 Salve, o mio tetto antico!... Avidamente
 l'aura soave io bevo
 che Francesca respira; e il ciel vagheggio
 d'ogni dolcezza pieno,
 il ciel dagli occhi suoi fatto sereno.
 Francesca!... io per fuggirti
 corsi invano l'Italia, e invan fra noi
 monti frapposi e mari... in ogni lido
 meco venia lo stral, che ho fitto in petto;
 mi ti pingeva amore in ogni oggetto.
 Stanco di più combattere
 con la crudel mia sorte,
 vengo a cercar la morte,
 almen vicino a te.
 Saprò i sospir reprimere...
 Penar, tacer, languire...
 Tu mi vedrai morire
 e non saprai perché.

Il pirata, atto I, scena 2

Gualtiero. [...] Ma di'... Che fa Imogene?
 Mi è fida ancora? E d'ogni nodo è sciolta?
Solitario. Lasso! e pur pensi?...
Gual. A lei soltanto... Ascolta
 Nel furor delle tempeste,
 nelle stragi del Pirata,
 quell'immagine adorata
 si presenta al mio pensier,
 come un Angelo celeste
 di virtude consiglier.
Sol. Infelice! ed or che sperì?
Gual. Nulla io spero... ed amo e peno.
 Ma l'orror de miei pensieri
 quest'amor disombra almeno.
 Egli è un raggio che risplende
 nelle tenebre del cor.
 La mia vita omai dipende
 da Imogene, dall'amor.

Anche il duetto tra Imogene ed Ernesto (n. 9) è introdotto da alcuni versi che richiamano chiaramente quelli di una scena analoga tra Francesca e Lanciotto (atto I, scena 7). Quest'ultimo, tornato vincitore dalla guerra combattuta contro Ravenna, si sorprende di trovare la moglie in uno stato di profonda prostrazione, stato che acuisce i suoi sospetti riguardo a un possibile amante di Francesca, la quale – pur negando recisamente – non si fa scrupolo di affermare la sua contrarietà alle nozze, cui è stata costretta dal padre Guido; lo stesso avviene nel caso del confronto tra Ernesto, accecato dalla gelosia, e Imogene, che contrattacca ricordando le cause del suo matrimonio forzato (circostanze ambedue assenti nella fonte francese):

Francesca da Rimini, atto I, scena 7

Lanciotto. Francesca!... omai nel lutto
 e nel dolore eccedi; il tempo è giunto
 che più tacer non puoi donde sorgente
 abbia sì lungo pianto. Autor qualcuno
 creder mi è forza di tanti tuoi mali...
 Sgombra i sospetti miei.
Francesca. Sospetti? ... e quali?
 Ah! padre mio!... (*ricorrendo a Guido*)
Guido. Sì; parla; il tuo consorte
 sospetta a dritto; l'amor suo s'offende
 della tristezza onde il tuo core è vinto.
Franc. La mia tristezza... è naturale istinto.
 Far ch'ei taccia non posso... io ben tel dissi,
 rammentarlo dei tu, che andarne sposa
 era andarne al supplizio.
Lanc. O ciel! tu meco
 dunque infelice sei?
Franc. Presso a ciascun sarei
 ugualmente infelice. (*a Guido*) Io per le nozze
 nata non era; irresistibil forza

Il pirata, scena II, atto 3

Ernesto (ad Imogene che vuol ritirarsi) Arresta!
 Ognor mi fuggi!... Omai venuto è il tempo
 ch'io mi ti ponga al fianco, e sgarci il velo
 di cui ti copri del tuo sposo al guardo.
 Morbo accusar bugiardo
 Più del tuo duol non vale... Egro è il tuo cuore,
 il tuo cuor solo.
Imog. Ah! sì, d'affanno ei muore.
 Lontana, il sai, profonda
 e inesauribil fonte
 hanno i miei mali. Una famiglia oppressa,
 un genitor estinto...
Ern. (interrompendola) E un nodo, aggiungi
 un detestato nodo, e il non mai spento
 pel tuo Gualtiero amor...
Imog. O ciel! che sento?
 Che mai rimembri? Ahi crudo!
 Ti basti ch'io son tua, che madre sono
 del figlio tuo; né ritentar mia piaga.
 Ch'ella gema in segreto almen t'appaga.

me al ritiro chiamava... a te piangendo
 un ritiro chiedea; me lo negava
 paterna autorità; vedi qual frutto
 dalle mie nozze hai colto?
 Eterno pianto!

Lanc. con forza Che ascolto!
 Donna le tue parole
 m'hanno trafitto il cor... Mal tu travisi
 del ver l'aspetto... ardi di un'altra fiamma.

Ern. Tu mi apristi in cor ferita
 della tua più sanguinosa.
 Empia madre e iniqua sposa,
 mal tu celi un cieco amor.

Imog. Quando al padre io fui rapita
 questo amor non era arcano:
 tu volesti la mia mano,
 né curasti avere il cor.

Degna di nota è ancora l'affinità delle situazioni nel caso del Terzetto (n. 10). Nella *Francesca da Rimini* (ultime battute dell'atto I) Lanciotto entra nella stanza della moglie e la sorprende con Paolo (la scena in cui leggono il libro 'galeotto'), quindi scoppia la sua ira e Francesca s'interpone tra i due uomini; la stessa cosa avviene con Ernesto, che sorprende l'incontro di Gualtiero e Imogene, con quest'ultima che s'interpone tra i due rivali:

Francesca da Rimini, atto I, scena 15

Paolo. Oh! rabbia!
 Lanciotto! Un rio spettacolo
 la reggia tua non abbia...
 Ella sarà macchiata
 da più nefando orror.
Lanc. Ah! traditor!... difenditi.
Franc., Guido, Coro.
 Fermate!... Oh! cielo! udite...
Lanc. Esci!
Paolo. Son teco.
Franc. Ah! barbari!
 Me pria, me pria ferite.
Gui. e Co. Fratello ei ti è.
Lanc. e Paolo. Scostatevi!
 Cieco il furor mi fa.
Tutti. È sparita, fuggita la pace:
 questo è giorno di sangue, d'orrore.
 Scuote intorno la torbida face
 delle furie la furia peggiore;
 a delirio ci/vi spinge a vicenda
 a misfatto ch'eguale non ha...
 Nella casa di Pelope orrenda
 questa reggia mutata sarà.

Il pirata, scena II, atto 7

Ern. Fuggi invano all'ira mia.
Gual. Io fuggir! Furente, insano,
 ti cercai due lustri invano...
 Né la sete del tuo sangue
 per due lustri in me scemò.
 Esci meco.
Ern. Sì, ti seguo.
Imog. Ah! pietade.
Ern. e Gual. Sangue io vo'.
 a 3
Imog. Me ferite, me soltanto...
 Ch'io perisca... io sola, io sola.
 Ah dal Cielo, o Sol, t'invola,
 nega il giorno a tanto orror.
Gual. ed Ti allontana... è vano il pianto...
Ern. Sangue io voglio, e fia versato.
 Sei pur giunto, o di bramato
 di vendetta e di furor.
 (partono)

Di più, sempre la stessa scena della *Francesca da Rimini*, in cui la scoperta dell'amore proibito dà l'avvio al sestetto dell'opera, utilizza alcune immagini e versi che presentano forti affinità con quelli della cabaletta di Imogene nella scena finale della pazzia:

Francesca da Rimini, atto I, scena 15

Giorno funesto, oscurati:
 copriti, o sol, d'un velo:
 cela alla terra, e al cielo
 l'estremo mio/suo rossor...
 Ah! che per me/lor le tenebre
 non han bastante orror.

Il pirata, atto II, scena 12

O Sole! Ti vela
 di tenebre oscure...
 Al guardo mi cela
 la barbara scure...
 Ma il sangue già gronda;
 ma tutta m'innonda...
 D'angoscia, d'affanno,
 d'orrore morirò.

Per inciso, è il caso di notare quanto l'immagine del 'sole', nel brano del *Pirata*, sia totalmente estranea alla fonte francese, i cui eventi erano per lo più avvolti nelle tenebre o casomai rischiarati dalla pallida luce lunare. Anche il delirio di Imogene, del resto, risulta qui meno esteso e complesso rispetto a quello presente nel *mélodrame*: certo – si può pensare – per lasciar spazio alla resa musicale (altro picco della partitura belliniana), ma non sarà forse perché, data questa sovrapposizione semantica (Imogene = Francesca), la scena di follia della protagonista appare ora assai meno giustificata?

Non può sfuggire, inoltre, l'analogia tra i due lavori riguardo alla morale dell'opera, affidata in entrambi i casi a personaggi secondari (le damigelle delle protagoniste), che attribuiscono in sostanza alla mala sorte, al destino avverso, gli eventi funesti accaduti. Nella *Francesca* Isaura dice (II/12): «Non è colma ancora di mali, | sorte avversa, la misura: | di più grande e ria sventura | spettatrice io sarò». Le fa eco nel *Pirata* Adele, che parlando del delitto commesso da Gualtiero, ne attribuisce la colpa al destino (II/11): «È forza, amiche, | compiangere il crudel; gemere è forza | un magnanimo cor degenerato | per avverso destin...». In sostanza, è la stessa morale enunciata da Guido, il padre di Francesca, nella tragedia di Pellico (atto IV, scena 3); a Lanciotto, che considera colpevole sua figlia, egli infatti risponde: «No; tremendo fato | noi tutti dannà a interminabil pianto!»²⁸

Ora, che i poeti melodrammatici facessero spesso ricorso, per la velocità con cui dovevano approntare i libretti e per la stessa stereotipia di questi ultimi, a materiale già impiegato in altri testi (propri o altrui) non è una novità, né era una prassi inusuale all'epoca. Ma in questo caso non si tratta soltanto di 'importare' alcuni versi o qualche situazione. Data l'organicità degli autoimprestati, si deve parlare piuttosto di un preciso filtro critico attraverso il quale Romani rilegge il testo di Nodier-Taylor: forse quest'ultimo, per le sue novità, poteva risultare ostico agli spettatori (e magari anche ai censori) italiani, o era troppo *romanticamente* sbilanciato agli occhi del 'classicista' Romani?²⁹ Una cosa è comunque certa: egli si propone di appoggiare quello che in sostanza è un truce dramma di adulterio e morte a una tragedia come la *Francesca da Rimini* che, nella versione di Pellico, aveva ancora una forte presa sulle scene italiane (e non solo). A partire dal 1815, cioè da quando per la prima volta fu rappresentata il 18 agosto al Teatro Re di Milano, tale lavoro non aveva infatti mai smesso di entusiasmare il pubblico, anche per la grande interpretazione offerta dall'attrice Carlotta Marchionni, celebrata al tempo per le sue eccezionali doti sceniche. E nel 1827 – proprio l'anno del *Pirata* e degli altri eventi culturali segnalati all'inizio – la *Francesca* giunge all'Odéon di Parigi in un adattamento di Constant Berrier.

Del resto, è stato notato in sede critica come la stessa *Francesca da Rimini* di Pellico – amico, tra l'altro, di Foscolo, Madame De Staël, Stendhal e Byron – fosse stata influenzata per alcuni aspetti da *Die Räuber* di Schiller (con la rivalità dei due fratelli e l'amore per la stessa

²⁸ Nella *Francesca da Rimini*, rappresentata a Napoli nel 1825 (con la musica di Luigi Carlini), il testo di Romani fu ampiamente rimaneggiato (scompare infatti il suo nome dal frontespizio del libretto): in particolare, nel brano del sogno (I/4) sono eliminate le ultime due strofe (da «Quando repente un turbine» in poi), così come vengono sopresse o trasformate le altre parti che qui abbiamo segnalato. Nel 1827, anno del *Pirata*, gli imprestati dalla *Francesca* del 1823 potevano quindi passare inosservati.

²⁹ Per ricostruire la poetica e l'attività creativa di Romani resta fondamentale la monografia di ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

donna), una delle fonti della tragedia di Maturin. E non bisogna inoltre dimenticare che negli ultimi mesi dello stesso 1815 il poeta e scrittore radicale inglese Leigh Hunt, relegato nella torre di Londra per i suoi scritti contro Giorgio principe reggente, aveva scritto il suo poema *The Story of Rimini* (con Francesca come eroina), pubblicato a Dublino nella primavera del 1816. Durante la sua prigionia, a visitarlo quotidianamente e a correggergli il lavoro era stato lo stesso Byron che, nel 1816, aveva incontrato Silvio Pellico a Milano e, affascinato dalla sua tragedia, aveva iniziato a tradurla in inglese; nel 1820, durante il suo soggiorno a Ravenna, Byron aveva realizzato una propria poetica traduzione del V canto dell'*Inferno* dantesco. Anche John Keats, sempre nel 1820, aveva composto i versi *A dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca*, pubblicati nella rivista «The Indicator» diretta dallo stesso Leigh Hunt.³⁰ D'altra parte non è improbabile, visto il ruolo giocato da Byron in quegli anni nella gestazione della tragedia di Maturin, che anche quest'ultimo fosse stato influenzato all'epoca dalla storia riminese. Si tratta, quindi, di una rete di relazioni, temi, testi, viaggi, proiettata peraltro su un più vasto orizzonte europeo, che non faceva sembrare azzardati gli imprestiti effettuati da Romani per la sua rielaborazione del *Pirata*. Anzi, a renderli possibili fu proprio l'esistenza di questo virtuoso circuito culturale nonché, ovviamente, l'affinità di una trama che metteva in gioco sostanzialmente gli stessi ingredienti, e tutti ad alto voltaggio emotivo: amore travolgente e passionale, adulterio (concretamente realizzato o solamente pensato), senso di colpa, vendetta, morte o, meglio, unione degli amanti nella morte.³¹

Il fatto che il libretto della *Francesca da Rimini* di Romani, modellato sulla tragedia di Pellico, fosse stato messo in musica da compositori di secondo o addirittura terzo piano – come Feliciano Strepponi (Vicenza, 1823), Luigi Carlini (Napoli, 1825), Gino Staffa (Napoli, 1831), Giuseppe Fournier-Gorre (Livorno, 1832) per limitarci agli anni contigui al *Pirata*³²

³⁰ A questo riguardo è impossibile non ricordare la «Fantasia quasi Sonata» di Franz Liszt *Après une lecture de Dante* (composta nel 1849, ma il cui nucleo originario fu abbozzato negli anni Trenta), che riprende il titolo da una poesia del 1836 di Victor Hugo (compresa nella raccolta *Les voix intérieures* pubblicata nel 1837), che sembra a sua volta ispirarsi al titolo impiegato da Keats.

³¹ A tale circuito espressivo non potevano mancare le arti figurative (attraverso diversi *media*: olio su tela, acquaforte, acquerello, scultura), impegnate fin dagli inizi dell'Ottocento a rappresentare alcune scene dell'episodio dantesco: quella del bacio degli amanti, dell'improvvisa irruzione di Lanciotto, o delle anime di fronte al sommo poeta. Tra i numerosi artisti interessati alla storia di Paolo e Francesca citiamo solo quelli che operarono nel periodo che qui ci interessa (anni Venti): Vitale Sala (1823), Joseph Anton Koch (1823), William Blake (1824-'27), Pierre-Claude-François Delorme (1825-'30), Eugène Delacroix (1826 ca.), Clemente Alberi (1828). Per la componente visionaria e onirica colpisce soprattutto l'acquaforte di Blake, *The Lovers' Whirlwind* (qui riprodotta), conservata nel Birmingham Museum and Art Gallery: quasi un manifesto dell'amore romantico. Davanti a Virgilio e a Dante (svenuto) il vento, che trascina le anime degli amanti, è come un turbine d'energia, un'elettricità che unisce e divide i corpi e li risucchia nel vortice della loro passione: una spirale dinamica, questa, che sembra anticipare gli studi sul movimento e le audaci suggestioni futuriste di Giacomo Balla e Umberto Boccioni.

³² Anche Mercadante nel 1831 mise in musica il libretto di Romani per l'inagurazione della stagione di Carnevale del Teatro del Principe a Madrid, ma l'opera non fu mai rappresentata né lì (a causa di un diverbio del compositore con Adelaide Tosi), né l'anno seguente alla Scala (a causa delle pretese delle primedonne previste: Giuditta Pasta e Giulia Grisi). L'opera di Mercadante è stata eseguita per la prima volta al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca il 30 luglio 2016 nell'edizione critica curata da Elisabetta Pasquini (Saverio Mercadante, *Francesca da Rimini*, dramma per musica in due atti (1830/31), edizione critica a cura di Elisabetta Pasquini, Bologna, Ut Orpheus, 2015).



FIG. 3. WILLIAM BLAKE, *The Lovers Whirlwind*, penna, inchiostro e acquerello, 530 x 374 cm, 1827, Birmingham, Museum and Art Gallery.

– ha purtroppo fortemente penalizzato, anche in ambito critico, un testo che all'epoca ebbe invece il merito di trasferire al mondo operistico un soggetto di grande importanza e richiamo, non solo per la cultura italiana.³³ A tal proposito, non sembra inutile ricordare, seppure per brevissimi cenni, le diverse interpretazioni date al personaggio di Francesca a partire dalla sua prima poetica comparsa nella *Commedia*. La creatura immortalata nel V canto dell'*Inferno* era stata assegnata da Dante, in ossequio alla morale cattolico-medievale, al girone dei lussuriosi, poiché ritenuta comunque responsabile di adulterio; e, nei secoli successivi, la cultura dell'*ancien régime* non l'aveva certo riscattata dal suo ruolo di peccatrice. Si deve soprattutto alla drammatizzazione teatrale compiuta dopo la Rivoluzione il radicale mutamento dell'immagine di Francesca che, divenendo interprete delle istanze borghesi e delle rivendicazioni ideologiche del tempo, si trasforma d'allora in avanti in vittima innocente di leggi crudeli e di un inganno matrimoniale voluto da un bieco potere tirannico. Essa diventa quindi l'eroina della dignità e del riscatto dalle oppressioni, dell'amore eterno, della

³³ Sulla *Francesca da Rimini* di Romani una breve analisi (dato il taglio generale del saggio) si trova in STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, pp. 145-181. Sull'argomento si veda anche il più recente saggio di PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini: un libretto di Felice Romani, tra Dante e Mazzini*, in «Dante e l'arte», 3, 2016, pp. 143-166.

passione che tutto vince, anche la morte.³⁴ Non solo: la stessa riscoperta di Dante nei primi decenni dell'Ottocento (la cosiddetta *Dante Renaissance*) si configura come un'operazione di grande rilievo sicuramente culturale, ma altresì politico. Nell'esaltare il mondo cristiano-medievale rispetto a quello classico l'immaginario romantico – attraverso i suoi massimi teorici (dai fratelli Schlegel a Madame De Staël) – considerò la *Commedia* un'opera viva, piena d'energia, e Dante come l'Omero dei tempi moderni, capace di penetrare in profondità nei misteri della vita e della morte. Al tempo stesso il sommo poeta, per gli intellettuali e gli artisti italiani, a cominciare da Foscolo e Mazzini, fu riguardato come il primo creatore dell'anima nazionale e il simbolo della libertà per l'eroica condotta che mantenne in vita e perché, nella Firenze del Trecento, non si piegò mai alla tirannia degli oppressori: una Firenze, questa, assai simile all'Italia di allora, divisa e martoriata da una medesima schiavitù (da parte degli austriaci, del Papa, dei Borboni).³⁵

Ora, la tragedia in cinque atti di Pellico è senz'altro l'opera che meglio raccoglie in sé l'alta densità simbolica e mitica che la storia di Paolo e Francesca aveva assunto nei primi decenni del XIX secolo.³⁶ Tale composizione, infatti, da un lato lusinga la vena patriottica del tempo assegnando a Paolo alcuni versi in cui si prospetta l'idea di una patria comune e la necessità di combattere tutti insieme contro lo straniero;³⁷ dall'altro, tratteggia un'immagine

³⁴ È molto nutrita la bibliografia su questo argomento, dato che dalla fine del Settecento una folta schiera di artisti ha dedicato al personaggio di Francesca e alla storia riminese opere d'arte in ogni forma d'espressione e in ogni lingua (più di 250 drammi teatrali, racconti e poesie, più di 300 dipinti, incisioni, sculture, oltre 150 musiche tra melodrammi e opere strumentali di autori noti e sconosciuti). Negli ultimi anni sono usciti diversi saggi e atti di convegni dedicati: cfr. in particolare FERRUCCIO FARINA, *Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795*, «Romagna arte e storia», 73, 2005; ID., *Francesca da Rimini, sulle tracce di un mito*, «Romagna arte e storia», n. 78, 2007; ID., *Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», xvi, 2013, pp. 267-286; PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini* cit.

³⁵ Ad August Wilhelm Schlegel si deve la prima versione tedesca, sia pure parziale, della *Commedia* (1791), che segnò l'avvio degli studi romantici su Dante, proseguiti poi insieme al fratello Friedrich. I giudizi su Dante di Madame De Staël sono contenuti in EAD., *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Paris, Colburn, 1812, e in EAD., *Corinne ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1818. L'interesse di Foscolo per Dante, una costante della sua biografia, s'intensifica negli anni dell'esilio, quando lo scrittore dedica al sommo poeta, che considerava una sorta di *alter-ego*, diversi contributi critici. Il primo risale al 1818 e consiste in due articoli, pubblicati tra il febbraio e il settembre nella «Edinburgh Review»: cfr. UGO FOSCOLO, *Sulla lingua italiana. Discorso III*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1850. Anche Mazzini dedicò diversi scritti a Dante, il primo dei quali è un articolo del 1826, *Dell'amor patrio di Dante*, in GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione diretta dall'autore*, Milano, Daelli, 1862, vol. II. Sull'argomento cfr. anche PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini* cit. Per la tematica qui affrontata è inoltre interessante la monografia di MICHAEL PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, che mette in luce, tra l'altro, l'interesse di Nodier per Dante, da lui ritenuto (nel saggio citato *Du fantastique en littérature*): «le premier génie fantastique de la Renaissance par ordre de date, et aussi par ordre de supériorité».

³⁶ FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA | DI | SILVIO PELLICO. | MILANO | CO' TIPI DI GIOVANNI PIROTTA | 1818. Per i problemi testuali della tragedia cfr. ALICE AVANZI, *Il testo della Francesca da Rimini di Silvio Pellico*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2, 2017 (rivista disponibile on line): <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index>.

³⁷ Tale passaggio di Paolo si trova nell'Atto I, scena 5: «Per chi, di stragi, si macchiò il mio brando? | Per lo straniero. E non ho patria forse, | cui sacro sia de' cittadini il sangue? | Per te, per te, che cittadini hai pro-

di Francesca come vittima sostanzialmente incolpevole: non solo si era invaghita di Paolo ben prima del matrimonio con Lanciotto, ma anche in seguito, pur confessando all'amato la sua passione, non viene meno ai doveri coniugali. Casomai, come le ricorda Paolo (nel finale dell'opera), la colpa va ricercata in coloro che l'hanno 'imprigionata' in una situazione assurda: «Tiranni | gli uomini e il cielo fûr con noi! [...] Più non ha dritti alla sua prole un padre | che a sue voglie tiranniche l'immola»: passaggi, questi, che decisamente risentono della crisi dell'istituto matrimoniale e familiare seguito alla caduta dell'*ancien régime*.

Non è possibile in questa sede analizzare una tragedia assai complessa come quella di Pellico. Basterà richiamarne alcuni elementi. Innanzi tutto, l'essenzialità della trama incentrata sostanzialmente su quattro figure: Francesca, suo marito Lanciotto, suo cognato Paolo, suo padre Guido, il che favorisce la concentrazione degli affetti drammatici, rendendo così ancora più esplosivi i conflitti interpersonali. Tra questi il più dirompente, ai fini dell'azione, è senz'altro la gelosia di Lanciotto, tanto rabbiosa quanto impotente, perché entrambi i rei proclamano sì di amarsi, ma assicurano di sacrificare l'amore ai rispettivi doveri di moglie e di fratello. L'altro elemento è, ovviamente, la passione debordante che investe e travolge i tre protagonisti, spingendoli ai limiti della ragione. Deliri, improvvisi mancamenti, sogni premonitori accompagnano fin dai primi due atti l'amore 'proibito' di Francesca che, oppressa dal senso di colpa, nasconde la sua passione, oltre che al padre e al marito, allo stesso Paolo, finché nell'atto III i due innamorati si confessano reciprocamente il loro amore; al momento della partenza di Paolo, lo svenimento di Francesca svela tuttavia la sua passione per il cognato, ciò che innesca la furente reazione di Lanciotto, anch'egli in preda al delirio ma a causa della gelosia. Nell'ultimo atto (scena 3), l'estremo squilibrio della situazione 'contagia' anche Paolo, che rivela all'amata una «truce vision» avuta in sogno, il cui contenuto prefigura l'imminente delitto (da qui Romani trae spunto per il sogno della sua Francesca, ripreso poi nel brano di Imogene):

Paolo: [...] Qual truce
vision m'assale! Immersa io vidi
te nel tuo sangue moribonda; a terra
mi gettai per soccorrerti... il mio nome
proferivi, e spiravi! – Ah! disperato
delirio! invano mi svegliava; il fero
sogno mi sta innanzi agli occhi.

Il terzo elemento, non testuale bensì performativo, riguarda l'importanza decisiva che assume l'interpretazione dell'attrice Carlotta Marchionni (per la quale fu probabilmente scritta la tragedia), ritenuta l'artefice del grande successo dell'opera. Il suo nuovo modo di recitare può desumersi da alcune testimonianze coeve. La prima la vede impegnata nella famosa tragedia di Alfieri *Mirra*, suo cavallo di battaglia insieme alla *Francesca da Rimini*: un'altra opera incentrata, tra l'altro, sul forte senso di colpa della protagonista (per un amore incestuoso)

di, | Italia mia, combatterò, se oltraggio | ti muoverà la invidia. E il più gentile | terren non sei di quanti
scalda il sole? | D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? | Polve d'eroi non è la polve tua? | Agli avi miei tu
valor desti e seggio, | e tutto quanto ho di più caro alberghi!».

e su sentimenti estremi. Si tratta di una rappresentazione che, com'è riportato dal recensore dei «Teatri», ha luogo a Milano nel marzo del 1828, pochissimi mesi dopo la prima del *Pirata*:

Teatro Re – *Mirra* – Far manifesto cogli atteggiamenti del volto e della persona un tremendo segreto dell'animo, che niuno avrebbe mai potuto immaginare, che svelato farebbe orrore a chi il risapesse, che vorrebbe celare perfino a se stesso chi ne è depositario e in un vittima, è il massimo della drammatica perfezione. Hayez! Se tu vedesti *Carlotta Marchionni*, in *Mirra*, il tuo solo pennello, che costringe le più intense passioni dell'animo a portarsi su le forme esterne della persona, varrà a ritrarre il magistero di questa Attrice sì portentosa. Le parole perdono il loro effetto nel voler esprimere quella graduata prostrazione che assaliva tutte le membra della sciagurata, le sue lotte interne ai palpiti esterni commesse, l'arte degli sguardi d'onde trapelava la fatal fiamma che la struggeva nel momento in cui s'accingeva a far certi i genitori che ella si sarebbe sposata a Pereo.³⁸

Quella di *Mirra* di Alfieri è considerata una delle sue migliori interpretazioni fin dal 1816, come riporta il «Corriere delle dame» di quell'anno, che afferma che con questa Carlotta superò la celebre attrice alfieriana Anna Fiorilli Pelland «sia per le mosse degli occhi, che pel muto parlare degli atti e della fisionomia».³⁹ Il personaggio, che svela il suo peccaminoso segreto nell'ultimo atto, nei primi quattro è reso solo con lievi e continue allusioni alla sua passione incestuosa. L'inquietudine interiore di *Mirra* è sapientemente dosata e lasciata intuire semplicemente attraverso nascoste sottolineature che esaltano la capacità dell'attrice nel controllare registri interpretativi tra loro antitetici. Ci troviamo, quindi, di fronte a un nuovo stile attoriale che potremmo definire 'a linee spezzate', a una sorta di partitura a più strati, in cui l'interprete – attraverso un controllato gioco combinatorio di intonazioni, gesti, sguardi – può improvvisamente e repentinamente scartare dall'azione esterna a quella interiore del personaggio e viceversa, offrendone così un chiaroscuro idoneo a uno stato psichicamente alterato. Questo nuovo stile di recitazione ha, oltre tutto, una forte presa sugli spettatori. Una testimonianza più tarda di uno dei biografi dell'attrice, Luciano Galleani, è particolarmente interessante sotto questo profilo. Parlando in particolare della sua interpretazione della *Francesca da Rimini*, egli scrive:

Profonda cultrice dell'arte di Talia seppe strappar le lacrime agli spettatori e commuovere i cuori più freddi, tanta era la passione e l'intelligenza, tanto il cuore ed il calore che spiegava nell'esprimere coll'accento e col gesto i sentimenti d'amore e di trepidazione, di malinconica delicatezza e di mortal dolore espressi in quella poesia sublime. La Marchionni fece sì che la nuova tragedia del Pellico fosse di repente incoronata da un plauso a cui fecero eco piangendo tutte le donne d'Italia; plauso che forse più caldo venne a rinnovarsi ogni qual volta la FRANCESCA fu riprodotta da lei. Ma da lei sola, poiché gli altri attori del suo tempo recitavano, essa sola sentiva e sapeva esprimere gli interni sensi; [...] ella aveva un metodo di presentarsi sì spiccato, una espressione di porgere sì decisa, tanta nobiltà e maestà di mosse come di principessa, tanti i talenti che a darle maggior perfezione natura ed arte le avevano profusi, che a ragione fu decantata

³⁸ «I Teatri», 13 marzo 1828, p. 790.

³⁹ «Il Corriere delle Dame», 4 maggio 1816, 18, p. 139.

come la prima delle attrici vissute, e facilmente fu spiegato l'impero ed il fascino che esercitava sul pubblico ascoltatore.⁴⁰

Ci siamo soffermati su questi aspetti perché, nell'adattare un soggetto come *Francesca da Rimini*, un letterato – oltre che librettista – come Romani (tra l'altro ammiratore di Alfieri)⁴¹ non poteva non conoscere le complesse problematiche riguardanti sia le stratificazioni semantiche connesse a un tema 'caldo' come questo, sia le sue implicazioni performative. È probabile, anzi sicuro, che Romani non trovò in musicisti come Strepponi o Carlini una sponda idonea a far risaltare tutte le potenzialità insite in tale soggetto. Fu forse per questo che egli trasferì parte del materiale del suo libretto della *Francesca* nel *Pirata*, che si trasforma così in una sorta di *remake* della mitica storia riminese o, meglio, in una *Francesca da Rimini* ora pienamente realizzata, ottenendo questa volta il successo sperato – grazie soprattutto alla musica di Bellini («Io sudai 15 anni per trovare un Bellini!» dirà Romani nel *Necrologio* steso per la morte del compositore) – e suscitando altresì negli spettatori le stesse reazioni commosse. Occorre tuttavia aggiungere che tale successo fu anche il frutto di una diversa strategia operativa messa in atto dallo stesso Romani. Proprio dal raffronto della *Francesca da Rimini* con *Il pirata* emerge, infatti, come il librettista realizzasse per la musica belliniana un testo assai più concentrato e organico sul piano della costruzione del dramma, con la scelta per di più di specifiche parole o frasi-chiave verso le quali lo spettatore potesse più facilmente indirizzare la propria attenzione: una soluzione, questa, che fu probabilmente propiziata e richiesta dallo stesso Bellini.

Dati tali presupposti, non sembra pertanto un caso che in quest'opera il giovane compositore catanese si sforzasse di trovare un linguaggio nuovo e comunque più idoneo a esprimere una materia così emotivamente sbilanciata. Né sorprende che cercasse uno stile di declamazione che, in qualche modo, fosse capace di riprodurre quello adottato da interpreti quali la Marchionni. Come osservato già dai critici del tempo, Bellini qui propone infatti un periodare non più simmetrico ma vario e irregolare, perché volto a cercare l'esatta corrispondenza della linea melodica con gli accenti naturali delle parole e con la sintassi del testo. Perciò grande importanza assume il recitativo: da arido riempitivo tra un numero e l'altro esso diventa una forma assai più mobile e flessibile in grado di sfociare, senza soluzione di continuità, in ariosi fortemente espressivi, che a loro volta trascolorano in sezioni liriche vere e proprie, caratterizzate da una più ampia cantabilità. Si tratta di una scrittura vocale che richiede ai cantanti affinate qualità di accentazione e di fraseggio per rendere al meglio i

⁴⁰ LUCIANO GALLEANI, *Lettere inedite di Pietro Giordani dirette a Carlotta Marchionni celebre attrice drammatica precedute da una biografia d'entrambi*, Torino, Arnaldi, 1871, pp. 26-27. Sulla Marchionni e gli attori di questo periodo cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Storia di attori, 1806-1830: un teatro psicologico*, in CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 168-222; FRANCESCA SIMONCINI, ANTONIO TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», xii/2, 2015, pp. 201-222.

⁴¹ Nella *Francesca da Rimini* una delle fonti d'ispirazione di Romani è il *Filippo* di Alfieri, tragedia basata anch'essa sull'amore colpevole e adultero di Carlo e Isabella: si veda, ad esempio, la scena dell'imprigionamento di Paolo e Francesca con Lanciotto che dice (II/4): «...Eccovi un ferro e un nappo ... | scegli qual vuoi, tu primo (a Paolo)», una battuta chiaramente ripresa dal *Filippo* in cui il protagonista fa lo stesso invito agli amanti (V/4): «Eccovi, a scelta | quel pugnale, o quel nappo. | O tu, di morte | dispregiator, scegli tu primo (a Carlo)»: cfr. STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani* cit., p. 159.

complessi significati del testo: in sintesi, abilità attoriali oltre che vocali. La parte di Gualtiero, ad esempio, è scritta per il famoso tenore contraltino Giovanni Battista Rubini: essendo cantante dalla voce chiara, di ampia estensione e propensione all'agilità, ci si sarebbe aspettati per lui una scrittura fortemente virtuosistica. Al contrario, Bellini ne concepisce una per lo più ancorata al canto sillabico e quasi del tutto aliena da melismi e agilità acrobatiche. Ciò può costatarsi nel primo tempo della cavatina («Nel furor delle tempeste»), affidata a una cantilena malinconica, priva quasi di colorature, quindi perfettamente adatta al profilo per niente 'maledetto' del personaggio; un aspetto ribadito nella cabaletta («Per te di vane lagrime»), che evita le energiche accelerazioni tipiche di questa sezione e, anzi, rafforza il tono patetico della sortita del protagonista.

Ancora più emblematico è lo stile adottato per la parte di Imogene, interpretata alla prima milanese dal soprano Henriette Méric-Lalande, che a Parigi aveva tra l'altro studiato recitazione con il grande attore François-Joseph Talma. Il suo racconto del sogno («Lo sognai ferito, esangue») utilizza un profilo melodico e un impianto formale di grande libertà e innovazione. I primi sei versi del brano (fino a «il mar tacea») sono intonati mediante un canto sillabico interrotto da brevi pause, in relazione all'andamento angosciato della narrazione, e oscillante intorno a una sorta di corda di recita (la quinta della tonalità d'impianto, in Sol minore, cioè re); la tensione così creata sembra almeno temporaneamente sciogliersi in un periodo regolare, in corrispondenza dei versi «Era sorda la natura», periodo che viene supportato da un tappeto armonico cangiante (Sol minore, poi Mi bemolle maggiore, fino al Mi bemolle minore nelle sei battute intermedie, sostenute dal coro delle donne). Imogene prosegue dunque il suo racconto in stile cantabile per altre sei battute, quando interviene un altro brusco cambiamento, con un canto nuovamente declamato, in relazione al momento del racconto in cui irrompe il marito («Quando a un tratto il mio consorte»); quindi, mentre le dame di corte invocano il cielo, il canto della protagonista sembra segnare il passo, arenandosi in frasi staccate, a mo' di recitativo («Muta, oppressa, sbigottita»). Soltanto col ritorno del *refrain* in Mi bemolle maggiore («E mi seguiva sui venti») il racconto riprende flusso e continuità.

Altrettanto significativo di questo *stop and go* del filo melodico è il duetto tra Gualtiero e Imogene, ossia il momento-*clou* dell'atto I, in cui avviene l'incontro-scontro tra gli amanti. È interessante come nella lunga scena iniziale del numero (in corrispondenza della fase preparatoria al riconoscimento di Gualtiero da parte di Imogene) si alternino ancora una volta recitativo e arioso, quest'ultimo utilizzato per le parti più toccanti del dialogo; al momento della scoperta dell'identità del pirata scatta il tempo d'attacco («Tu sciagurato ah! fuggi»), in cui i due personaggi si affrontano con vibranti argomentazioni a contrasto (accuse da una parte e giustificazioni dall'altra); tale scontro dialettico prosegue nel cantabile («Pietosa al padre! e meco»), zona tradizionalmente riservata allo sfogo lirico e che qui assume invece una funzione dinamica (nonostante la regolarità strofica del testo), sottolineata da una linea melodica *durchkomponiert* (ossia che si distende senza ripetizioni), la quale sale gradualmente di registro fino a scaricarsi su un doppio acuto finale. Di più, nell'ultimo distico di Gualtiero, Bellini rinuncia a una più aperta cantabilità per introdurre un brusco passaggio in declamato in corrispondenza dei versi: «Perfida! hai colmo appieno | de' mali miei l'orror», in cui la musica stessa sembra arrendersi di fronte all'emozione ormai devastante del personaggio. Il numero quindi sfocia, dopo un breve e movimentato tempo di mezzo (in cui entra in scena

il figlio di Imogene), nella cabaletta («Bagnata dalle lagrime»), in cui avviene la classica (per questo tipo di duetti) riconciliazione tra gli amanti.⁴²

Il medesimo stile vocale flessibile, modellato direttamente sul diagramma psichico di Imogene, è impiegato nella scena finale della follia. Essa è introdotta da una melodia del corno inglese accompagnato dall'arpa. Tale brano strumentale è associato a una lunga pantomima: infatti, Bellini stesso annota in partitura una serie di didascalie, a mo' di indicazioni di regia. Il compositore immagina un vero e proprio *tableau larmoyant*, che ha lo scopo di creare nello spettatore la giusta empatia nei confronti della protagonista (il corsivo è mio):⁴³

(Qui esce Imogene tenendo il figlio per mano. S'inoltra a lenti passi, guardando intorno smarrita. Ella *piange*. Le Donzelle stanno da parte osservandola e *piangendo*)... (Par che cerchi cosa nello spazio dell'aria)... (Segni di contento)... (Ricade nel dolore)... (S'inoltra più innanzi alla scena con passi irregolari e lascia il figlio; questi cerca consolarla *piangendo*, ma ella più non l'ode).

Dopo il preludio Imogene, in un ampio arioso, dà quindi sfogo al suo delirio, sottolineato da dolenti incisi orchestrali che riprendono, a mo' di rimembranza, frammenti della melodia relativa al sogno iniziale. Grazie a questa ricorrenza tematica il compositore può dare plastica e sonora evidenza al meccanismo inconscio della protagonista e alle sue ambiguità represses. La musica, in questo caso, sembra infatti contraddire le parole di Imogene: il sogno si è dunque avverato? Sta parlando di Ernesto o proprio di Gualtiero (dato che riprende la 'visione' in cui era lui a morire)? Si giunge comunque all'estatico cantabile («Col sorriso d'innocenza»), in cui la sua farneticante immaginazione per un momento si placa in una visione di pace, realizzata attraverso una semplice melodia discendente per gradi congiunti, però più volte variata per celare la regolare struttura del brano; dopo questo canto spianato irrompe quindi la stretta, in cui gli arditi salti di settima e le impervie colorature esprimono le vorticosi giravolte del suo squilibrio mentale. Da questi esempi si può facilmente intuire come Bellini intendesse 'teatralizzare' lo stile vocale dei suoi cantanti (cioè renderlo simile alla recitazione attoriale) e, d'altra parte, il suo epistolario, almeno dal 1827 in poi, è ricco di apprezzamenti per gli interpreti che sapevano unire canto e azione: anzi, è proprio *Il pirata*, secondo il compositore, a mettere in mostra le doti di attore di Rubini (e non solo quelle di cantante).⁴⁴ Ma non sfugge come, in un periodo di forte sperimentazione artistica, anche il linguaggio pluristratificato della musica potesse contribuire, da parte sua, a ispirare il *modus operandi* degli attori, che si esibivano, oltre tutto, in ambienti contigui a quelli di librettisti,

compositori e cantanti: è uno scambio, questo, che attende ancora di essere attentamente

⁴² Per la peculiarità di questo duetto cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento: musica e dramma*, «Musica Docta», v/2, 2012, pp. 55-68: 61.

⁴³ Proprio a questo finale si riferisce, infatti, il recensore dei «Teatri» (citato nelle prime pagine di questo scritto), quando parla d'«un carattere sì tragico, che toglie il varco alle lagrime, e strazia il cuore».

⁴⁴ In una lettera a Rubini del 4 gennaio 1828 Bellini infatti scrive: «[...] se non vi era il *Pirata*, dove aveste il mezzo di far vedere di che eravate capace quando la musica era scritta nelle vostre corde, voi partivate da Milano colla opinione di tenore da cavatina e non con quella di grande cantante ed attore»: VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 83-84: 83.

approfondito.⁴⁵

Esula da questo scritto il compito di analizzare la partitura belliniana. Bastano comunque questi pochi cenni per capire come librettista e compositore avessero collaborato a stretto contatto e seguito una condivisa strategia comunicativa. Piuttosto è il momento di ritornare, per concludere, al problema posto all'inizio di questo viaggio: come viene, dunque, metabolizzato il dramma del pirata al di qua delle Alpi? Dal materiale raccolto possiamo comprendere meglio come, giunta in Italia, la storia di Bertram e Imogene, rimodulando il *côté fantastique* della fonte, abbia acquistato un diverso significato: essa non è più espressione – come la tragedia inglese o il *mélo* francese – di un apocalittico naufragio esistenziale, vissuto ai limiti della ragione, né è una metafora della crisi sociale e identitaria propria di un sistema che ha perso ormai il suo baricentro etico e non può che produrre ‘mostri’ (si pensi che il *Frankenstein* di Mary Shelley, pubblicato nel 1818, è praticamente contemporaneo del *Bertram* di Maturin e del ‘doppio’ *Jean Sogor* di Nodier: tutte comunque figure maschili). Il *pirata* di Romani e Bellini, pur non rinunciando ai deragliamenti della psiche, si configura – grazie alla sovrapposizione semantica della *Francesca da Rimini* – come una vera e propria tragedia familiare, che nella follia di Imogene (quindi nel ruolo della donna) svela il punto critico di un modello patriarcale non più confacente al mondo emerso dalla Rivoluzione, e che già Rossini aveva cominciato a esplorare.⁴⁶ Tale opera funziona, pertanto, come una sorta di ‘matrice’, di modello di riferimento, per una serie di melodrammi di questi anni – quali, ad esempio, *I Capuleti e i Montecchi*, *Anna Bolena*, *Norma*, *Parisina*, *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Inès de Castro*, *Pia de' Tolomei* – che, attraverso varie combinazioni e differenti *plot* (non pochi incentrati sugli stessi elementi del *Pirata*, inclusi il sogno e la follia della protagonista), sono imperniati sulla figura dell'eroina romantica tipicamente caratterizzata dal binomio virtù-sfortuna. Anzi, si può dire che queste composizioni, prese nel loro complesso, offrono una sorta di fenomenologia del problematico ruolo assunto dalla donna nel periodo della Restaurazione (e non solo).

La nuova sensibilità romantica fautrice della liberazione dell'io più autentico, schierandosi contro convenzioni e schemi prefissati, esalta l'amore-passione contro i matrimoni combinati. Al tempo stesso, la reazione al comportamento libertino delle aristocrazie europee (che

⁴⁵ Qualche illuminante osservazione su questo aspetto può trovarsi in FERDINANDO TAVIANI, *La poesia dell'attore*, in CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* cit., pp. 135-167.

⁴⁶ In alcune opere serie di Rossini – come *Tancredi*, *Otello*, *Eduardo e Cristina*, *Bianca e Falliero*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Maometto II* – è già evidente il conflitto post-rivoluzionario tra autorità e libertà, leggibile in filigrana nel contrasto padre-figlia, con la protagonista femminile (soprano), innamorata di un eroe (contralto, tenore o basso) contro la volontà del padre di lei (tenore baritonale o basso), che per ragioni politiche o di altra natura vuole invece imporre alla figlia uno sposo di suo gradimento (basso o contralto). Cfr. su questo argomento PHILIP GOSSETT, *La rozza villanella e la cetra d'oro*, in GIOACHINO ROSSINI, *Ricciardo e Zoraide*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1990, pp. 9-16; GLORIA STAFFIERI, *Scott al Cirque Olympique: una nuova fonte per La donna del lago*, in *Alle più care immagini. Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi* (Roma, Università La Sapienza, 27-28 maggio 2011), a cura di Daniela Macchione, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 83-122; FABRIZIO DELLA SETA, *Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in *Rossini 2017*, Atti del Convegno internazionale (Pesaro 9-11 giugno 2017), in corso di stampa. C'è da aggiungere che il tema della crisi della famiglia tradizionale diventa oggetto di particolare interesse in questi anni anche per il teatro di parola: cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Storia d'attori* cit., in particolare pp. 213-222.

favoriva la libertà sessuale della donna e la sua forte presenza nella società) porta in auge, a partire dalla fine del Settecento, una nuova morale borghese che stabilisce, però, un'idea della virtù femminile fortemente penalizzante, poiché incentrata sulla sottomissione della moglie al marito, nonché sulla sua esclusiva dedizione alle cure domestiche e all'educazione dei figli.⁴⁷ Pertanto nei romanzi e nei drammi, incluse le opere di questo periodo (specie quelle di Bellini e Donizetti), balza prepotentemente in primo piano il dilemma tragico tra passione erotica e vincolo coniugale. Si tratta, in realtà, di un universo ambiguo e crudele: l'amore-passione mette in risalto e in crisi l'istituto del matrimonio combinato, con la relativa contestazione della patria potestà; ma una fine rovinosa, ossia la pazzia o la morte o quasi sempre entrambe, è riservata a chi contravviene (o solo si sospetti che contravvenga) al proprio ruolo di madre amorevole e moglie fedele. D'altra parte, già in quel fatidico 1827, un secondo filone tematico è pronto ad affacciarsi sulle scene italiane: quello dell'amor patrio, che – in linea con i nuovi soggetti storici in gran parte provenienti da Parigi – andrà ad alimentare, sotto abili coperture, un nuovo repertorio e un vivace dibattito critico. Anche questo aspetto, come abbiamo visto, è perfettamente rappresentato nell'architetto della *Francesca da Rimini* di Pellico, come dire che amore-passione e amor di patria si andavano configurando come due facce dello stesso fenomeno culturale e politico: il romanticismo da una parte, il liberalismo (in Italia con connotazioni risorgimentali) dall'altra. A questo riguardo, è interessante, oltre che sintomatica, la lettura in chiave politica che il giovane patriota siciliano Giuseppe La Farina darà proprio del *Pirata*, in occasione della commemorazione di Bellini all'Accademia Peloritana di Messina il 26 novembre 1835:

Ma che cosa era il Pirata?... Era un'opera, che dava il quadro d'un passato tempo in Italia, mostrava la tirannia di un duca di Caldora, l'amore infelice di un misero Siciliano – Era una lezione di morale ricavata da patrie cronache – Era un cantico di dolore su i popoli oppressi dalla prepotenza – [...] Una mostra della divina vendetta – Era infine un'azione di Romani e Bellini conforme al loro sentimento; un'opera, che tendeva al santissimo scopo di giovare dilettaudo.⁴⁸

Si tratta, in questo caso, di un aspetto legato alla ricezione del *Pirata* e che nulla rivela riguardo a eventuali interessi patriottici nutriti dagli autori al momento della creazione dell'opera, anche se detti interessi non si possono escludere, vista la complessa simbologia che un soggetto come la *Francesca da Rimini* già di per sé inglobava. La testimonianza riportata coglie, tuttavia, quel movimento profondo della società italiana che – grazie anche alle opere

di letterati, artisti e intellettuali della generazione romantica impegnati nell'elaborare in vario

⁴⁷ Su queste tematiche cfr. ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un concetto moderno*, Venezia, Marsilio, 1990; ALBERTO MARIO BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005; ROBERTO BIZZOCCHI, *Nuova morale per la donna e la famiglia*, in *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg, in *Storia d'Italia, Annali* 22, Torino, Einaudi, 2007, pp. 69-96; nello stesso volume cfr. anche MARTA BONSAITI, *Amore familiare, amore romantico e amor di patria*, *ivi*, pp. 127-152.

⁴⁸ Testimonianza riportata in MICHAEL SAWALL, «Guerra, Guerra»: la ricezione politica di Bellini durante il Risorgimento, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita cit.*, vol. II, pp. 595-604: 598.

modo il mito della nazione italiana – condurrà di lì a poco al fatidico 1848 e poi a eventi ancora più turbolenti in vista dell'Unità.⁴⁹

Nulla ci sembra più adatto, per concludere questa lettura, che richiamare l'incipit del grande romanzo ambientato proprio nell'Italia della Restaurazione: *La Chartreuse de Parme* del 1839. Il memorabile preludio napoleonico mette in luce come il mondo nuovo emerso dalla Rivoluzione abbia repentinamente liquidato non solo il modello politico dell'*ancien régime* ma anche il suo sistema di valori, coinvolgendo (e sconvolgendo) persino la dimensione privata dell'esistenza. L'arrivo a Milano della 'giovane' armata francese segna, infatti, un netto mutamento dei costumi italiani e del modo di vivere la sfera affettiva, che dall'arido 'contratto' matrimoniale vira verso la manifestazione di emozioni profonde e appassionante: l'architettura, queste ultime, del melodramma romantico e dello stesso *Pirata*, con cui il romanzo peraltro condivide il finale tragico riservato ai protagonisti. La pagina stendhaliana offre all'opera un ulteriore spazio di risonanza:

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette *jeune armée* qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois *réveillèrent un peuple endormi*; huit jours encore avant l'arrivée des Français, les Milanais ne voyaient en eux qu'un ramassis de brigands, habitués à fuir toujours devant les troupes de sa majesté impériale et royale: c'était du moins ce que leur répétait trois fois la semaine un petit journal grand comme la main, imprimé sur du papier sale.

Au moyen âge, les Lombards républicains avaient fait preuve d'une bravoure égale à celle des Français, et ils méritèrent de voir leur ville entièrement rasée par les empereurs d'Allemagne. Depuis qu'ils étaient devenus de fidèles sujets, leur grande affaire était d'imprimer des sonnets sur de petits mouchoirs de taffetas rose quand arrivait le mariage d'une jeune fille appartenant à quelque famille noble ou riche. Deux ou trois ans après cette grande époque de sa vie, cette jeune fille prenait un cavalier servant: quelquefois le nom du sigisbée choisi par la famille du mari occupait une place honorable dans *le contrat de mariage*. Il y avait loin de ces mœurs efféminées aux *émotions profondes* que donna l'arrivée imprévue de l'armée française. *Bientôt surgirent des mœurs nouvelles et passionnées. Un peuple tout entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et quelquefois odieux.* Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua *la chute des idées anciennes*: exposer sa vie devint à la mode; on vit que pour être heureux, après des siècles de sensations affadissantes, *il fallait aimer la patrie d'un amour réel et chercher des actions héroïques.*⁵⁰

⁴⁹ Cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; CHRISTOPHER DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2008; CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015; GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra* cit.

⁵⁰ STENDHAL (HENRY BEYLE), *La Chartreuse de Parme*, réimpression textuelle de l'édition originale, Paris, Conquet, 1883, pp. 2-3: miei i corsivi.

Il pirata (Milano 1827)*Bertram, ou le pirate*

ATTO I

ATTO I

Spiaggia di mare in vicinanza di Caldora.

Sul dinanzi della scena si vede un antico monastero, ricetto di un Solitario. All'alzar del sipario è già cominciata un'orrenda tempesta. Vedesi una nave in grave pericolo, sbattuta qua e là dai venti e dai flutti. La riva e gli scogli sono pieni di Pescatori, che si sforzano di soccorrere i miseri, vicini a naufragare. Il Solitario gli incoraggisce. A poco a poco tutto il luogo si copre di Popolo. La tempesta è al suo colmo.

N. 1 Introduzione

[I Cori partono frettolosi; intanto vengono dalle rive i Naufraghi salvati dai Pescatori. Gualtiero sostenuto da Itulbo è in mezzo a loro. Il Solitario accorre ad essi con sommo interessamento.]

N. 2 Recitativo e Aria Gualtiero: amore per Imogene più che propositi di vendetta

N. 3 Recitativo e Aria Imogene: sogno [scena IV tra virgolette: storia di Imogene raccontata dal Solitario a Itulbo]

Loggia nel castello di Caldora, che mette ai giardini.**È notte.**

Entrano i Pirati bevendo e abbandonandosi alla disordinata loro gioia.

Sopraggiunge quindi Itulbo a frenarli.

N. 4 Coro di pirati

N. 5 Recitativo e Duetto Imogene-Gualtiero: ira di Gualtiero, giustificazioni di Imogene. Parziale ricomposizione del conflitto.

Esterno del Palazzo di Caldora, illuminato.

Marcia militare; applauso de' Cavalieri; indi Ernesto.

N. 6 Recitativo, Coro e Aria Ernesto («Temuto e possente signor di Caldora»)

N. 7 Finale I (scena corale con tensione crescente)

Imogene è tratta altrove dalle sue Damigelle. Gualtiero da Itulbo e dal Solitario è trascinato fuori. Ernesto, in mezzo ai suoi Cavalieri, rimane assorto in gravi pensieri.

Le théâtre représente la terrasse d'un ancien monastère ruiné. Dans le fond, la mer, des rochers, etc. Il fait nuit. Eclairs et tonnerre. L'ouverture doit peindre une tempête.

I, scene 1-6

Tempesta + salvataggio di Bertram e pirati

I, scene 7-10

Colloquio Bertram-Solitaire:

Bertram scopre dove si trova/riconoscimento/propositi di vendetta di Bertram/Solitaire tenta di dissuaderlo

I, scena 12

[...] Elle entre lentement et paraît plongée dans une profonde rêverie.

Imogène racconta a Clotilde la propria storia e confessa il suo amore per Bertram nonostante sia moglie e madre irreprensibile

ATTO II

Le théâtre représente une terrasse du château de Caldora [...]. Le théâtre est éclairé par la lune.

II, scene 1-2

Chansons à boire (couplets) dei pirati

II, scene 3-6

Incontro Imogène-Bertram: furore di Bertram quando apprende che Imogène è la sposa di Aldini (maledizione)

Le son des fanfares retentit dans les airs; une foule de chevaliers, pages, écuyers, etc., garnissent le fond du théâtre, et le comte Aldini, suivi d'une cour brillante, s'offre aux regards de son épouse.

Fête-Ballet

II, scene 7-8

Terrore di Imogène, che teme per Bertram il quale, di nascosto, le chiede un ultimo appuntamento («une heure!»). Malore di Imogène

ATTO II

Sala che mette alle stanze d'Imogene.

N. 8 Coro d'introduzione (coro damigelle)

N. 9 Recitativo e Duetto Imogene ed Ernesto
(Imogene rivela il suo amore per Gualtiero,
Ernesto fremente di gelosia e giura la sua vendetta)

Loggia nel castello di Caldora come nell'atto primo. L'alba è vicina.

N. 10 Scena e Terzetto Imogene, Ernesto, Gualtiero
(Duetto di Imogene e Gualtiero) poi arrivo di
Ernesto e Imogene s'interpone tra loro)

*Atrio terreno nel castello: d'ambi i lati passaggi,
che mettono alle altre sale: di fronte grandi ar-
cate, oltre le quali vedesi l'esterno; con cascata
d'acqua, su cui passa un ponte, che conduce al
castello.*

*Al suono di lugubre marcia i Soldati di Ernesto entrano
coll'armi di lui, e ne fanno un trofeo. Vengono quindi i Ca-
valieri, tutti afflitti.*

N. 11 Coro

N. 12 Scena e Aria Gualtiero
Autodenuncia di Gualtiero e condanna da parte del
consiglio

*Imogene, tenendo il figlio per mano, s'inoltra a lenti passi,
guardando intorno smarrita. Ella è delirante.*

N. 13 Scena e Aria Imogene
Delirio di Imogene

[N. 14 Finale
Tentativo di salvataggio di Gualtiero, che invece
si suicida gettandosi dal ponte. Svenimento
Imogene.]

Le théâtre change et représente un salon de l'appartement d'Imogène.

II, scene 9-10

Dialogo Imogène e Aldini (quest'ultimo marito
amorevole: maggiore angosca di Imogène)

II, scena 11

Conflitto interiore di Imogene

II, scena 12

Dialogo Imogène e Bertram (furia di Bertram, pro-
posta di fuga di Bertram, rifiuto di Imogène = do-
veri di moglie e madre)

II, scene 13-14

Imogène vuole salvare il marito, ma un gruppo di
pirati si è già radunato al castello. Bertram affronta
Aldini, che muore ai piedi della sua sposa.

ATTO III

*Une vaste et riche salle du château de Caldora; à
droite, est un trophée avec la bannière du Comte
Aldini.*

III, scene 1-2

Compianto per la morte di Aldini. Clotilde riferisce
quanto è accaduto.

III, scene 3

Delirio di Imogène, suo senso di colpa per aver
ceduto a un amore criminale

III, scena 4

Bertram fa il suo ingresso a passi lenti: è lui
l'assassino di Aldini. Rifutando di pentirsi, chiede
di essere giustiziato.

III, scene 5-10

Mentre il consiglio decide la sorte di Bertram,
Imogène è in preda al delirio e alle allucinazioni, poi
placa momentaneamente la sua angoscia quando
vede il figlio. Alla notizia della condanna a morte di
Bertram cede definitivamente

III, 11-16

Tentativo di salvataggio di Bertram da parte dei
pirati. Incendio finale. Morte dei protagonisti.