

Politica e cultura nel Risorgimento italiano

Genova 1857 e la fondazione della
Società Ligure di Storia Patria

Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008

a cura di

Luca Lo Basso



Le fonti francesi dei libretti verdiani: a proposito di Stiffelio e Aroldo

Giovanna Sparacello

1. Occuparsi dei libretti di *Stiffelio* e *Aroldo* significa tracciare una parabola che ha il suo punto d'avvio nel 1849, anno in cui il dramma *Le Pasteur ou L'Évangile et le Foyer* di Emile Souvestre e Eugène Bourgeois venne rappresentato al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, culmina nel 1850, data della prima rappresentazione dello *Stiffelio* al Teatro Grande di Trieste, e si conclude il 16 agosto 1857, anno della prima di *Aroldo*, tenuta in occasione dell'apertura del Teatro Nuovo di Rimini. Tuttavia, per meglio comprendere le modalità operative di Verdi e le scelte legate alla vicenda *Stiffelio-Aroldo* è necessario, oltre che un confronto puntuale fra la fonte e i libretti, considerare l'episodio alla luce delle esperienze verdiane precedenti, coeve e anche immediatamente successive: temi drammaturgici e soluzioni musicali presenti nei due libretti ricorrono nella drammaturgia verdiana degli anni Quaranta e Cinquanta e si affermano, una volta consolidatisi, ora in un'opera, ora nell'altra. Le modalità operative di Verdi e dei suoi librettisti rispetto a fonti nuove, inusuali e di difficile trasposizione (era una delle sfide verdiane) e le soluzioni dettate dall'esigenza di confrontarsi con una rigida censura sono costanti che, se considerate alla luce della restante produzione, permettono di meglio comprendere le scelte compiute per *Stiffelio* e *Aroldo*.

È questa una delle strade che intendo percorrere ad integrazione dei pochi contributi già esistenti sui libretti di *Stiffelio* e *Aroldo*. Nel 1951 Giuseppe Stefani aveva dedicato un capitolo del suo *Verdi e Trieste*¹ all'evocazione delle circostanze legate all'ideazione e alla messinscena di *Stiffelio*. Nel 1968, in occasione della ricostituzione della partitura di *Stiffelio* e della sua esecuzione al Regio di Parma, venne dedicato all'opera un numero dei «Quaderni dell'Istituto di Studi verdiani»². Hellmut Lud-

¹ G. STEFANI, *Verdi e Trieste*, Trieste 1951, pp. 41-70.

² *Stiffelio*. «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani», III, Parma 1968.

wig³ ricostruì lo sfondo, misto di storia e invenzione, che era alla base del dramma di Souvestre e Bourgeois; Gustavo Marchesi⁴ illustrò il libretto senza tuttavia procedere ad un sistematico confronto con la fonte. Julian Budden⁵ ha presentato *Stiffelio* e *Aroldo* fornendo qualche utile indicazione per leggere i libretti rispetto al dramma di Souvestre e Bourgeois, indicazione che va integrata con un puntuale confronto che tenga conto anche degli scarti linguistici fra fonte e libretti. In questo senso è utile prendere in considerazione le traduzioni italiane del dramma francese ad opera di Gaetano Vestri⁶ e di G. Martini. La prima circolava contemporaneamente al suo originale (se non prima, visto che riporta la data del 1848⁷), la seconda fu edita nel 1850⁸.

2. Il soggetto di *Stiffelio*, proposto a Verdi da Francesco Maria Piave, venne accolto dal compositore con una certa curiosità, dettata anche dal fatto che nulla egli sapeva del personaggio storico. Senz'altro il soggetto recentissimo e d'ambientazione primo ottocentesca aveva stimolato il compositore, sempre più interessato al nuovo e all'intentato. Il melodramma prende l'avvio dal III atto del dramma francese. In merito a tale scelta, Budden si è espresso ipotizzando che la riduzione del *Pasteur* comportasse difficoltà insormontabili, tali da far propendere Verdi e Piave per l'eliminazione dei primi due atti. Le scarsissime testimonianze epistolari relative a *Stiffelio* non consentono di ricostruire la genesi dell'opera come spesso avviene per le altre opere verdiane.

Un aiuto in questo senso può venire dalla vicenda di *Ernani*, che Verdi e Piave avevano ridotto per le scene operistiche nel 1844 a partire dal dramma di Victor Hugo. In questo caso, operando in modo diverso rispetto a Rossi

³ H. LUDWIG, *La fonte letteraria del libretto. Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer*, in *Stiffelio*. « Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani » cit., pp. 9-18.

⁴ G. MARCHESI, *Il libretto*, *Ibidem*, pp. 9-18.

⁵ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino 1986, I, pp. 488-517 e II, pp. 360-384.

⁶ *Stiffelius, dramma in 5 atti e 6 quadri dei signori Souvestre e Bourgeois, tradotto dall'artista comico Gaetano Vestri*, in *Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali*, Milano, Borroni e Scoti, 1848.

⁷ H. LUDWIG, *La fonte letteraria del libretto. Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer* cit., affronta il problema della datazione, ipotizzando l'uscita su una rivista, di cui però mancano le tracce, o un'amicizia fra Vestri e Souvestre nata durante i soggiorni francesi dell'italiano.

⁸ G. MARTINI, *Stiffelio*, Milano, Visaj, 1850.

e Gabussi, che avevano portato sulle scene il loro *Ernani* tagliando i problematici primi due atti della fonte, Verdi e Piave erano riusciti a recuperare e condensare i primi due atti del dramma, purgandoli di quella commistione fra tragico e comico che Verdi forse non era ancora pronto a sperimentare, ma facendo sopravvivere, nell'estrema economia del libretto, la sostanza del dramma⁹.

Se questo non avviene per *Stiffelio*, vale la pena di andare oltre all'ipotesi delle difficoltà legate all'adattamento e di interrogarsi su quali ragioni drammaturgiche autorizzassero l'eliminazione dei primi due atti del *Pasteur*.

Il dramma di Souvestre e Bourgeois raccontava la vicenda di una giovane sposa, Lina, sedotta da Raphaël, giovane aristocratico senza scupoli, durante l'assenza del marito. Lina è sposa di Rudolphe Muller, sotto la cui identità si cela quella dello scomparso Stiffelius, capo della setta protestante degli Assasveriani. L'uomo, soccorso in fin di vita da Stankar e da sua figlia Lina, si era innamorato della donna e aveva deciso di rinunciare alla nobile ma gravosa missione religiosa e di nascondere la propria identità. Rintracciato dal padre spirituale Jorg, che lo convince a riprendere il suo ruolo di pastore, egli parte per una missione che lo allontana da casa per due mesi. In questo lasso di tempo, con l'inganno e le lusinghe, il seduttore Raphaël riesce a conquistare la fiducia e l'interesse di Lina, che tuttavia si dimostra onesta e innamorata del marito. Alla fine del II atto, durante un temporale notturno, egli sorprende la sua vittima e la prende con la violenza. A partire dal III atto, con il ritorno trionfale di Stiffelius, la lotta interiore di Lina, lacerata dal senso di colpa e incerta fra il silenzio impostole dal padre e il desiderio di confessare al marito l'adulterio, rappresenta un intenso preludio al dramma di Stiffelio, diviso tra perdono evangelico e vendetta.

I primi due atti del dramma offrivano, attraverso personaggi secondari quali i cugini Dorothee e Frédéric, un affresco della società frivola e corrotta a cui il seduttore Raphaël apparteneva. Soprattutto, il dramma era in-

⁹ L'argomento è stato da me affrontato in occasione del convegno *Prospettive di studio sul teatro dal Settecento al primo Ottocento*, Verona, 14-15 maggio 2007, con una comunicazione dal titolo *Le fonti francesi di Gaetano Rossi: a proposito di Ernani e Clemenza di Valois*. Il contributo verrà pubblicato col titolo *Les sources françaises du livret d'opéra italien au XIX^e: autour d'Hernani et de Gustave III* nel volume di atti del seminario sul libretto d'opera del gruppo di ricerca dell'Università Paris VIII « Littérature théâtrale et arts du spectacle en Italie (XVI^e-XX^e siècles) » diretto da Françoise Decroisette (edizioni Presses Universitaires de Vincennes).

centrato sull'oscillazione di Lina fra l'amore per il marito e la fiducia nelle lusinghe di questi personaggi. Ella è affascinata dalla società elegante e raffinata descritta dalla cugina e dai discorsi di Raphaël, sedicente filosofo. Espone di un edonismo sfrenato, egli giustifica la propria condotta prendendo a prestito e manipolando le teorie dei veri filosofi. Frédéric, dalle velleità poetiche, vanta l'amicizia e la frequentazione sui banchi di scuola di personalità quali Goëthe, Schlegel, Schiller, Tieck. Vittima degli inganni di Raphaël, che intercetta e distrugge la corrispondenza fra Lina e Stiffelius, l'ingenua donna arriva a dubitare dell'amore e della devozione del marito e si rivela fragile al cospetto degli slanci amorosi del seduttore. Gli eventi dei primi due atti nutrono e amplificano il senso di colpa che Lina manifesterà a partire dal III atto. Essi servono a renderla un personaggio a tutto tondo, il cui dramma si sviluppa parallelo a quello del marito tradito. Altro polo della prima parte del dramma era quello della lotta interiore di Stiffelius fra l'amore per Lina e l'amore divino, che si traduceva nell'esitazione fra il ruolo di marito e quello di pastore responsabile di una importante missione evangelizzatrice. Jorg sollecitava Stiffelius a condannare l'amore per Lina, comprendendolo nel numero delle frivolezze terrene, e lo spronava a rivolgersi esclusivamente alla missione religiosa.

Eliminando il primo e il secondo atto del *Pasteur*, Verdi inaridisce queste due linee drammatiche. Le insidie della seduzione si affievoliscono di fronte alla lotta tutta interiore del pastore. Essa non è più volta alla definizione del proprio ruolo sociale, ma si nutre principalmente dell'opposizione fra la pietà che il ministro di Dio è chiamato a esercitare di fronte al peccato e il desiderio di compiere una vendetta privata dell'adulterio. Coerentemente a quanto proporrà nella trilogia, Verdi punta i riflettori su un solo personaggio scosso da opposte passioni.

Il centro dell'opera verdiana è allora non nella seduzione della mondanità (diversamente declinata per Lina e per Stiffelius) ma nella tentazione della vendetta, tema che oltre a Stiffelio chiama prepotentemente in causa, nel dramma come nei libretti, il personaggio di Stankar. Padre di Lina, vecchio soldato estraneo alle lusinghe della corte, nel dramma il padre vigila sulla figlia, consapevole del pericolo rappresentato dal seduttore e dal suo *entourage*. Una volta a conoscenza dell'adulterio, Stankar è ossessionato dal pensiero di vendicare l'affronto duellando con Raphaël. Nel dramma come nel libretto, la vendetta voluta da Stankar è frutto dell'ossessione per l'onore perduto. Tale vendetta si delinea fortemente come una riparazione di stampo borghese. In questa direzione mi pare vada letta la scena in cui, ad apertura

del III atto, Stankar tenta il suicidio per sfuggire alla vergogna, motivo che non appartiene alla fonte francese.

Stankar invoca il suicidio in nome di un onore dipinto in termini cavallereschi, perché ricondotto alla gloria conquistata sui campi di battaglia:

«O spada dell'onor che per tant'anni / Cingevi il fianco del guerriero antico / E nei cimenti a lui mietevi gloria, / Vanne lungi da me ... più non ti merto ... (*Si leva la spada e la getta*) / Disonorato io son! ... disonorato! / E ch'è la vita mai senza l'onore? / È un'onta ... ebbene, si tolga ... / Sì, sì un istante, e tutto sia finito! (*Prende una pistola, poi si arresta*) »¹⁰.

Nonostante la patina arcaicizzante che vela tale riferimento alle imprese guerriere, le motivazioni e anche l'arma utilizzata dall'aspirante suicida indicano la distanza che separa tale gesto dal suicidio della tragedia. L'onore che Stankar considera ormai perduto e nel cui nome tenta il suicidio è piuttosto da considerare come rispettabilità borghese macchiata dallo scandalo dell'adulterio. In direzione di un suicidio borghese e dunque in alcun modo rispondente a canoni tragici portava la lezione, quasi coeva, della *Luisa Miller*. In questo melodramma Verdi aveva già esplorato il tema del suicidio e quello del duello riparatore in una vicenda che coinvolgeva un padre (anche lui vecchio soldato estraneo alla vita di corte), una figlia e un almeno presunto seduttore o seduttrice. Nella seconda scena del II atto Luisa, esasperata dalla sorte che la vuole ormai infamata agli occhi dell'amato, viene scoperta dal padre nell'atto di meditare il suicidio. Miller reagisce proclamando: *Figlia? ... Compreso d'orrore io sono! / Figlia... e potresti... contro... te stessa! Pel suicida non v'è perdono!...*

Nella *Luisa* come nello *Stiffelio* il prefigurarsi del suicidio si risolveva in un'impennata patetica che investiva il legame tra padre e figlia. In direzione di un'amplificazione del patetismo della vicenda va l'altro scarto che Verdi e Piave operano rispetto alla fonte: all'inizio del II atto Lina piange e implora il perdono al cospetto della tomba della madre estinta. È in queste zone topiche, dettate da esigenze di genere, che si concentrano i temi del rimorso e del dolore per la purezza perduta.

Nel senso della vendetta come riparazione va anche la soluzione di compromesso che *Stiffelio*, domati i furori della gelosia, propone a Raffaele e a Lina. Il pastore offre all'uomo che ha disonorato la moglie un matrimonio ri-

¹⁰ Tutte le citazioni tratte dai libretti di *Stiffelio* e *Aroldo* sono tratte da *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di L. BALDACCI, Torino 1996.

paratore; il divorzio tra Lina e Rodolfo, autorizzato dal fatto che l'uomo si era sposato sotto falsa identità, avrebbe permesso a tutti di salvare l'onore.

In merito al tema dell'adulterio, Verdi e Piave sembrano impiegare qualche misura preventiva per attenuare la componente scabrosa della fonte. Ciò è particolarmente evidente quando, nel III atto, Lina si vede costretta a confessare l'adulterio a Stiffelio: *LINA: V'amai sempre... sempre v'amo; / testimonio Iddio ne chiamo... STIFFELIO: Ma colui! ... LINA: Fu tradimento... / STIFFELIO: Vi tradiva! ... LINA: Sì... STIFFELIO: Fia spento...* Tale ambiguità terminologica non appartiene alla fonte, che decisamente insiste sulla violenza: *STIFFELIUS: Malheureuse! et lui! ... n'avez-vous donc pas accepté son amour? LINA (avec force): Non; je l'ai subi! car il a employé la ruse, la surprise, la violence!* (V, 8). In realtà, il riferimento ad un generico tradimento compariva già nella traduzione di Gaetano Vestri, dove si legge: *Disgraziata!... e lui? ...non accoglieste forse il suo amore? LINA (con forza): L'ho subito perché un infame tradimento... STIFFELIUS: Ah! un tradimento... dunque ho diritto di punirlo* (V, 5). In questa occasione, Martini si dimostrava più aderente alla fonte, chiamando in causa *l'astuzia, la sorpresa e la violenza* del dettato originario e trasformando il *je l'ai subi* in *a mio malgrado mi trovai in sua balia*. L'eroina ne usciva scagionata.

Il confronto fra i testi pare confermare l'idea di Ludwig che Piave avesse fatto riferimento alla traduzione di Vestri per comporre il suo *Stiffelio*.

Altro elemento significativo è la traduzione di *Christ* e di *Jesus* che Verdi, seguendo Vestri, mantiene dall'originale, e che Martini rende puntualmente con *Dio* o, nel caso di *Jesus*, con *Dio uomo*. Come vedremo, nell'*Aroldo* Verdi sarà costretto a fare marcia indietro e a sostituire *Cristo* e *Gesù* con termini più generici.

3. *Stiffelio* esplicitava l'interesse che il Verdi dell'epoca manifestava nei confronti dell'attualità borghese, interesse già espresso nella *Luisa Miller* e che di lì a poco *Traviata* avrebbe confermato. È interessante notare come nel caso di *Stiffelio* Verdi non avesse attuato un mascheramento né nel tempo, come per la seicentesca vicenda di *Luisa Miller*, né nello spazio, come per *Traviata* ambientata nella licenziosa Parigi. Al contrario, nel melodramma la vicenda primo ottocentesca era calata in uno sfondo religioso che prevedeva la presenza sulla scena di ministri del culto e la rappresentazione di riti liturgici. Questa componente era troppo importante per permettere a *Stiffelio* di passare indenne al controllo della censura. Poco importava che si trattasse di culti protestanti e non cattolici.

L'eliminazione dei primi due atti del *Pasteur* alleggerisce di molto il libretto dal peso delle questioni ideologiche e teologiche, che nell'originale francese servivano a dare consistenza realistica ad uno sfondo di fantasia. Come rileva Ludwig, Stiffelius è il risultato della fusione di due personaggi realmente esistiti (un predicatore dei tempi di Lutero e il seguace di un pittore di primo Ottocento che si attribuiva poteri soprannaturali). Di invenzione è invece la setta degli Assasveriani. Per Verdi e Piave l'appartenenza di Stiffelio ad un corpo religioso era di fondamentale importanza nel delineare la lacerazione del personaggio tra gli imperativi dettati dalla religione e gli impulsi di vendetta per l'amore tradito. Attribuire a Stiffelio un altro ruolo avrebbe privato di significato la lotta interiore che travagliava il personaggio.

Anche la partitura tradiva il ricorso insistente alla musica sacra per creare un'atmosfera mistica e solenne. Ancor prima dell'intervento della censura, Verdi e Piave adoperano alcune cautele, che risultano evidenti al confronto con la fonte francese: nella didascalia del III atto, quando la scena viene trasportata nel tempio gotico, viene espressamente indicato che non si vedrà l'altare. Jorg e Stiffelio sono coperti da lunghe cappe nere, di cui nel *Pasteur* non si fa menzione, a sottolineare lo loro appartenenza ad una setta.

La recensione alla prima di *Stiffelio* pubblicata sul giornale triestino « La Favilla » riporta la lista dei cambiamenti operati dalla censura, nella persona del Signor Lugnani. Il già citato Stefani delinea un ritratto del censore, esecutore fin troppo zelante delle volontà austriache in una Trieste postquarantottina dai fermenti indipendentisti. Gli interventi più pesanti operati dalla censura sul libretto di *Stiffelio* furono quelli sulla scena della confessione che Lina, ormai libera dai vincoli del matrimonio, rende al pastore per obbligarlo ad ascoltare la forza del suo amore per lui, e quelli sull'ultima parte del III atto dove, in chiesa, leggendo dalla Bibbia il passo dell'adultera, Stiffelio comprende di dover perdonare la moglie. L'epurazione si attuò principalmente attraverso modificazioni linguistiche: *ministro* diventa *settario*; nella seconda scena *d'evangelico pastore* diventa *la purezza dell'onore*; *ministro confessatemi* diventa *Rodolfo ascoltatevi*.

Ironizzando sui tagli operati dal censore, « La Favilla » riferisce dello scempio dell'ultimo atto ¹¹:

¹¹ *Stiffelio*. « Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani » cit., p. 109.

«Gli assasveriani sono raccolti nel tempio, che però per ordine del censore non è più tempio, perché ne è bandita la croce, n'è levato il pulpito, ne son tolti gli inginocchiatoï, ed è proibito ai devoti persino di inginocchiarsi per terra (!!) ma devono pregare stando in piedi (!!!) e guardarsi bene dal dare il più lontano indizio ch'ei siano ivi adunati per ascoltare la parola di Dio ».

Nella scena finale manca la lettura dei versi evangelici. Stiffelio regge la Bibbia ma non è prevista la citazione diretta dei versi. Stefani riporta la scena finale emendata: come sottolinea Hermet, censore della « Favilla », non è chiaro nemmeno se Stiffelio perdoni o no alla moglie.

Sebbene « La Favilla », giornale di aspirazione patriottica, gettasse del ridicolo sulla censura, la reazione alle limitazioni imposte dal governo austriaco era tutt'altro che scontata; lo si evince chiaramente dalla lettura di altre recensioni che condannano *Stiffelio* in nome della sconvenienza. Tale dibattito permette di sottolineare quanto la questione della rappresentazione di riti religiosi fosse controversa ancora intorno alla metà dell'Ottocento. Dal « Diavoletto » del 19 novembre 1850 si apprende che « si tollerano è vero le monache, i frati, l'organo, le campane, l'esterno di un tempio, un coro di oranti, ma non bisogna però oltrepassare quei limiti ». Altrove, in aperta polemica con « La Favilla », il giornale prefigura scenari apocalittici:

«Cominciate pure, uomini del progresso, a portar sulla scena il culto, o i misteri della Santa Chiesa, e vedrete ben presto qual frutto ne coglierete! Se l'indifferentismo religioso prendesse radice nelle masse, quale legge potrebbe allora frenarle? *Nolite miscere sacra profanis* dice il proverbio, e questa massima racchiude in sé una sequela terribile di rovine, di barbarie, di stragi per chi ardisce violarla ».

«L'argomento dello Stiffelio non era certo adatto alle scene, chi ha sano intelletto ne è al certo convinto. Ma il proibirlo avrebbe apportato delle conseguenze fatali a molti. Che restava a fare? Renderlo il meno possibile in dissonanza col buon senso, levare tutto quello che avrebbe potuto scandalizzare il pubblico, che non è tutto del pensare della *Favilla*, ciò sia detto in buona pace »¹².

D'altra parte Hermet, dalle pagine della « Favilla » del 17 novembre 1850, non sa spiegarsi perché a *Stiffelio* venga riservato un trattamento diverso rispetto ad altre opere cui era stato concesso di rievocare il culto:

«Così molti, si discervellano ora, e non sanno darsi pace, come e per qual motivo e' vollesse proibire lo *Stiffelio*. Ma non v'è niente; va dicendo l'uno; ma se nei *Lombardi* si

¹² Entrambe le citazioni sono tratte da *Stiffelio*. «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdi» cit., p. 113.

battezza in scena; dice l'altro ma se nel *Roberto* si canta il *Gloria*; negli stessi *Lombardi L'Avemaria*; nella *Stuarda* ha luogo una confessione; nel *Nabucco* si canta un *Salmo*, si vede il *Tempio*, il *pontefice*, i *leviti* e via via; perché mo' non si potrà vedere la Chiesa degli Assasveriani e assistere al sublime perdono dell'adultera? Qual passo dell'Evangelio è forse più sacro, più venerando dell'atto sacramentale del battesimo, della confessione? »¹³.

Il brano citato ci offre innanzitutto una panoramica sui melodrammi degli anni Trenta e Quaranta in cui il tema del culto era stato affrontato. Sebbene Hermet tenda a isolare la vicenda di *Stiffelio* facendone l'emblema del melodramma colpito da una censura ingiustificata, i riti e immagini del culto avevano sempre, con maggiore o minore accanimento, suscitato riserve e creato attriti fra artisti e censura. Il collocare le vicende in epoche remote aveva assicurato se non altro una maggiore tolleranza. Nel caso della *Maria Stuarda* di Bardari e Donizetti (1834), la censura si era rivelata tutt'altro che indulgente, anche se ragioni politiche (la discendenza della cattolica Maria Cristina di Napoli dalla ribelle Maria Stuarda) e di decoro (mi riferisco soprattutto ai toni ingiuriosi dello scambio Maria-Elisabetta) si aggiungevano all'episodio della confessione nel sancire l'inadeguatezza dell'opera, che nell'immediato venne rifiutata e che, rappresentata il 30 dicembre 1835 a Milano, non superò le 5 rappresentazioni. Per quanto riguarda *Stiffelio*, le ragioni vanno senz'altro ricercate nell'ampiezza che il tema religioso assume all'interno dell'opera e soprattutto nel binomio fra religione e ambientazione contemporanea.

4. L'epurazione del tema religioso (inteso come presenza di elementi del culto) è quanto di più evidente ci sia nel passaggio da *Stiffelio* ad *Aroldo*. La trasformazione del libretto di *Stiffelio* in *Aroldo* si attua sul piano della revisione linguistica e su quello della risistemazione strutturale. L'azione è trasportata nella Scozia del XIII secolo. Piave si ispirò al romanzo di Scott, *The Betrothed*, conosciuto tramite l'opera di Pacini, *Il Connestabile di Chester*. Nell'opera era contemplato un tema simile a quello dello *Stiffelio*, ma senza che l'integrità morale dei protagonisti venisse scalfita e che si arrivasse all'adulterio e al divorzio. Per i nomi di Aroldo, Godvino ed Egberto Piave fece ricorso al romanzo di Bulwer-Lytton, *Harold, the Last of the Saxon Kings*; Briano viene invece da Brian l'eremita di *The lady of the Lake*.

¹³ *Ibidem*, p. 104.

Il protagonista del nuovo melodramma, Aroldo, è un cavaliere che, di ritorno dalla Terra Santa dove ha stretto amicizia col pio solitario Briano, scopre il tradimento della moglie con Godvino. Memore del giuramento da crociato e da cavaliere, Aroldo respinge le tentazioni della vendetta e propone a Mina il divorzio, affinché ella possa unirsi a Godvino e salvare l'onore. Dopo aver firmato il divorzio, Mina non si rivolge più al marito ma al giudice, confessandogli il proprio amore e il « tradimento » di Godvino. Aroldo può finalmente vendicarsi di Godvino, che tuttavia è già stato ucciso da Egberto, padre di Mina. Fin qui, *mutatis mutandis*, la trama corrisponde a quella di *Stiffelio*. Verdi aggiunge poi un quarto atto, che sostituisce la fine del III atto di *Stiffelio* ambientato nella chiesa protestante. Eccone la didascalia iniziale:

« Profonda valle in Iscozia. La riva del lago Loomond si vede in prospetto. Monti praticabili, coperti di selve a destra e sinistra, dov'è un pineto presso cui una modesta casa. Cade il sole. Lontani suoni di cornamuse e corni che si appressano. Voci di Pastori, Donne e Cacciatori, che scendono dai monti e s'incontrano sulla scena ».

Briano e Aroldo sono diventati due solitari, dediti alla preghiera. Sopraffatti dalla tempesta mentre navigano sul lago, Egberto e Mina sono tratti in salvo. Mina ha seguito il padre costretto ad allontanarsi in seguito all'omicidio di Godvino. I due bussano alla porta di Aroldo e Briano in cerca di assistenza. Al cospetto dell'ex marito, Mina sollecita il padre a partire e supplica Aroldo di perdonarla almeno in punto di morte. Anche Egberto si getta ai suoi piedi implorando il perdono. Briano allora, diversamente da Jorg che rappresentava il richiamo della missione sacerdotale, cita (senza leggerle) le parole bibliche relative all'episodio dell'adultera. Sollecitato su tutti i fronti, Aroldo perdona.

Se, come si è detto per *Stiffelio*, Verdi aveva elaborato la fonte per mettere al centro dell'opera la lacerazione interiore del protagonista, diviso fra il ministero pastorale e le pulsioni vendicative dell'amante tradito, il passaggio del protagonista da Pastore a Cavaliere doveva necessariamente spostare il baricentro dell'opera, perché tali spinte contrastanti non erano né verosimili né necessarie nell'animo di un cavaliere medievale. La critica musicale ha rilevato come il personaggio di Mina sia più presente e più aggressivo di quello di Lina, la cui sottomissione (drammaturgica e musicale) a *Stiffelio* finiva solo con la scena della confessione del III atto. Tale diversità corrisponde da una parte al carattere vocale delle interpreti che Verdi aveva a disposizione. Marcellina Lotti, eccellente nelle parti forti, interpretava Mina, mentre Marietta Gazzaniga, più delicata, era Lina.

Su un piano puramente drammaturgico tale emancipazione di Mina, connessa al mutamento del protagonista da pastore a cavaliere, fa pensare che Verdi abbia voluto rafforzare il tema dell'adulterio per affiancarlo a quello, ormai zoppo, del caso di coscienza di Aroldo. Ne è conferma il fatto che rispetto a *Stiffelio Aroldo* esordisca, dopo il tradizionale coro d'apertura (che sostituisce l'innovativo esordio senza coro di *Stiffelio*), con un recitativo di Mina in cui la nozione di colpa è fortemente sottolineata:

«Ciel, ch'io respiri!... il gaudio del convito, / Onde si plaude al reduce mio sposo, / Supplizio era per me!... che feci mai!... / Qual fantasma ovunque il mio delitto / M'appar!... mi laceri il rimorso!...temo / Che ognun mi legga a lettere di fuoco / Scolpita in fronte la parola: *Colpa!*... / Salvami tu, gran Dio!!... / Tu che mi leggi in core / E sai l'angoscia, e il pentimento mio!.../ Egli viene!... ».

Il rimorso si materializza in un'altra fantasmatica apparizione all'inizio del II atto quando Mina, sollecitando la partenza del seduttore Godvino, nella cabaletta cade in preda alla visione della madre in collera:

« Ah dal sen di quella tomba / Cupo fremito rimbomba!... / Scellerato fu l'accento / Che lo giunse a provocar. / Di mia madre l'ombra irata / Già ne sorge, su me guata!... / Oh terrore!... già mi sento / Dal suo labbro fulminar. / Ah fuggite!... il mio spavento / Si raddoppia a voi dinante; / Maledetto sia l'istante / Che vi scesi ad ascoltar » (II, 2).

Anche nella partitura, *Aroldo* sceglie soluzioni che sottolineano il tema dell'adulterio e che, in qualche caso, prefigurano l'*Otello*. Budden fa notare che quando Aroldo interroga Mina sull'anello nuziale che la donna non porta più al dito, l'insistenza sullo stesso tema, ripetuto e variato, infonde alle parole di Aroldo una vena di sarcasmo che ritroveremo in *Otello* che interroga Desdemona in merito al fazzoletto. Anche il trattamento della tempesta del quarto atto prefigura quello della tempesta dell'*Otello*. Tuttavia, il tema dell'adulterio, pur ricollocato in ambito medievale, non si libera dei suoi tratti borghesi, dalla richiesta di divorzio da parte di Aroldo al tentativo di suicidio di Stankar, finendo per determinare una forte incongruenza nel libretto.

Sul piano linguistico, gli interventi riducono fino a cancellarla la presenza di ministri e culti religiosi, sostituiti da una vaga religiosità che si addice al clima delle crociate. Da notare, in questa direzione, la sostituzione di *Cristo* con *il Giusto*.

La lingua del libretto si riveste di una patina aulica che mira a retrodatare la vicenda; così l'accusa che Stankar rivolge a Raffaele: *Nobil conte Raffaello*,

/ *Tu non sei che un trovatello!*, viene riformulata come segue: *Non sai tu ch'io farò noto / come il padre ti sia ignoto?*

Il caso mi sembra degno di nota per l'uso di *trovatello*, inedito rispetto alle versioni italiane del dramma, che traducevano *ospice* con *ospizio*. *Trovatello*, o *trovadello*, attestata intorno al XVI secolo, è parola che il dizionario del Battaglia¹⁴ riconduce perlopiù alla prosa, con l'eccezione, nell'Ottocento, della poesia popolareggiante del Fusinato. Si tratta probabilmente di una concessione all'oralità che *Aroldo* non poteva più contemplare.

Al di là della loro riuscita, i libretti di *Stiffelio* e *Aroldo* si rivelano un serbatoio di temi su cui Verdi tornerà ad esercitarsi e testimoniano dello sperimentalismo del compositore negli anni Quaranta e Cinquanta. Il percorso dalla fonte ai libretti permette di cogliere lo spostamento del baricentro dell'opera dall'oscillazione fra vendetta e perdono, tema che implicava il mantenimento della componente religiosa del dramma originario, al tema dell'adulterio, rafforzato attraverso l'amplificazione del motivo del rimorso di Mina, personaggio più energico di quello di Lina. Per i suoi tratti ancora borghesi, l'adulterio risulta incoerente nel nuovo contesto medievale voluto per l'opera. Per raccontare l'adulterio Verdi dovrà nuovamente rischiare l'attualità, e scontrarsi inevitabilmente con la censura, come avvenne per *Stiffelio*. Lo farà di lì a poco con *Un Ballo in Maschera*. E per *Un Ballo in Maschera* si riconferma, come per *Traviata*, la necessità di un allontanamento, se non nel tempo almeno in scenari esotici, per mascherare le vicende della borghesia.

¹⁴ S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1961-2004, XXI, p. 418.

INDICE

Programma	pag.	5
<i>Dino Puncuh</i> , La fondazione della Società Ligure di Storia Patria	»	7
<i>Bianca Montale</i> , Genova 1857. Cronaca di un anno cruciale	»	31
<i>Giovanni Assereto</i> , Storiografia e identità ligure tra Settecento e primo Ottocento	»	57
<i>Ilaria Porciani</i> , Associarsi per scrivere la storia: uno sguardo di insieme sul contesto europeo	»	89
<i>Umberto Levra</i> , Gli storici “sabaudisti” nel Piemonte dell’Ottocento: personaggi, istituzioni, carriere, reti di relazioni	»	113
<i>Gian Savino Pene Vidari</i> , La nascita della Società Ligure di Storia Patria e la torinese Regia Deputazione di Storia Patria	»	127
<i>Silvano Montaldo</i> , Genova nel 1857 vista da Torino	»	169
<i>Ester De Fort</i> , Immigrazione politica e clima culturale a metà Ottocento nel Regno di Sardegna	»	193
<i>Marco Doria</i> , Economia e investimenti finanziari a Genova nell’età cavouriana	»	225
<i>Maria Stella Rollandi</i> , Il porto di Genova e il problema del trasferimento della base navale	»	253

<i>Quinto Marini</i> , Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba)	pag.	285
<i>Matteo Palumbo</i> , Dalla patria perduta alla patria trovata: le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» e «Le confessioni di un Italiano»	»	317
<i>Laura Nay</i> , “Dall’Alpe a Spartivento”: memorie di “vite tempestose”	»	333
<i>Gian Paolo Marchi</i> , Amore e patria in Aleardo Aleardi	»	353
<i>Valter Boggione</i> , Modelli dell’innografia ottocentesca: Manzoni e Tommaseo	»	369
<i>Giovanna Sparacello</i> , Le fonti francesi dei libretti verdiani: a proposito di <i>Stiffelio</i> e <i>Aroldo</i>	»	397
<i>Elisabetta Fava</i> , Salotto e patriottismo	»	409
<i>Antonio Rostagno</i> , La musica per orchestra nella storia dell’Italia ottocentesca	»	423
<i>Philip Gossett</i> , Cantando le Cinque Giornate	»	453

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo