

**« E traendo un sospir raddoppia il pianto »¹ :
note sulla tragedia e il libretto montiano.**

I rapporti fra tragedia e opera italiane tra Sette e Ottocento si rivelano, già ad un primo approccio, estremamente fecondi. All'indomani dell'esperienza metastasiana e alfieriana i due generi si muovono alla ricerca di un nuovo equilibrio drammaturgico, mossi da sollecitazioni culturali comuni provenienti dai modelli italiani e dalle esperienze del romanticismo europeo.

Da una parte, l'opera si appropria progressivamente di una dimensione tragica estranea al modello settecentesco, esplorando prospettive inedite per quanto riguarda l'approccio al personaggio e al finale, che passa da lieto a tragico. Questo cambiamento si nutre delle forme e della sostanza del tragico alfieriano, che aveva focalizzato l'attenzione sul trattamento delle passioni. Nel tentativo di individuare quelle più vicine all'uditorio, alcune zone della drammaturgia alfieriana scivolavano verso temi cari alla platea borghese quali l'amore e le problematiche familiari, per essere poi rifiutate dall'autore come estranee alla sublimità tragica² e ostacolo all'edificazione morale dello spettatore³. Il melodramma romantico invece prediligerà queste tematiche, concentrandosi sulla passione amorosa e le dinamiche familiari legate alla sua fenomenologia. La scissione degli eroi melodrammatici fra amore e dovere si ricompone nel finale lasciando

¹ Galeotto Manfredi, I,1.

² Si veda il *Parere* di Alfieri sulla *Merope* e su *Agamennone*. *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a c. di M.Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.

³ Per le quattro tragedie di ambientazione storica moderna, rimando a P. Trivero, *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

emergere una morale cristiana di tipo borghese: espiando con la morte un amore contrario alla legge sociale, seppure in concreto innocente, l'eroe ricompone la frattura creatasi fra lui e il consorzio civile; allo stesso tempo, la passione amorosa viene esaltata come sublime e la morte degli eroi le garantisce l'eternità⁴. Il mascheramento storico delle vicende rimane a garantire per gran parte del secolo una sorta di distanza di sicurezza fra il pubblico e i fatti rappresentati, sempre più allusivi alle dinamiche del quotidiano. Le istanze antirealistiche del genere sopravviveranno anche nella sua fase verista, orientando gli autori verso ambientazioni esotiche quali l'America de *La fanciulla del West*, il Giappone di *Madama Butterfly*, o la Parigi libertina di *Bohème*.

Il percorso della tragedia ottocentesca si dimostra affine a quello dell'opera. Il delinarsi del destino tragico dei personaggi come fatto privato, spesso legato al fallimento terreno della vicenda amorosa, si impone sulla scena tragica attraverso una ripetizione schematica e convenzionale di motivi condivisi col genere operistico. Come nell'opera in musica, dietro un'ambientazione storica o classica le vicende rispecchiano ormai le dinamiche e le passioni della società borghese. E' in questa accezione che il patetismo si connota come "melodrammatico", secondo la definizione che ne dà Maria Grazia Accorsi :

« la vera tragicità del melodramma romantico_ e del melodramma_ sta nella centralità e particolarità del tema amoroso che orienta la trama e lo scioglimento : rifiuto e colpevolizzazione dell'amore, in cui si consuma il sacrificio dell'innocente per la conservazione della società »⁵.

⁴ Si veda G.Paduano, *Norma e la crisi del modello deliberativo*, in Id., *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 152-177 e, con particolare riferimento al delirio come spazio autorizzato dell'esaltazione amorosa, G. Morelli, *La scena della follia nella Lucia di Lammermoor*, in L. Bianconi, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 411-432; G.Lonardi, *Ermangarda e Il Pirata*, Bologna, Il Mulino, 1991.

⁵ M.G. Accorsi, *Il melodramma melodrammatico*, in «Sigma», 1980, pp.109-127; cit. a p.112; ora in Id., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 353-379. Preciso che definizione di "melodrammatico" su cui baso la mia indagine esclude ogni riferimento al *mélodrame* francese, comprendendo esclusivamente l'opera italiana del XIX secolo.

Anche nella tragedia ottocentesca il patetico melodrammatico diviene dunque la chiave per sollecitare la partecipazione emotiva dello spettatore e veicolare un messaggio etico di impronta conservatrice.

Sebbene non ancora ascrivibile al romanticismo, l'esperienza drammaturgica di Vincenzo Monti, tragediografo e librettista fra il 1786 e il 1819, è significativa nel delineare una fase di transizione fra vecchie e nuove forme drammaturgiche; la produzione tragica, che sarà il primo oggetto di riflessione, dimostra da una parte il legame di Monti alla tradizione, dall'altra la particolare affinità che lega alcune delle sue proposte e quelle del coevo teatro lirico⁶. Sul versante musicale Monti si impegna in varie forme di componimento drammatico, che per sperimentalismo e libertà formale riflettono la varietà di soluzioni formali dell'opera all'indomani dell'esperienza metastasiana. Allo stesso tempo, il forte legame della librettistica montiana con la tradizione culturale italiana e classica vale a individuare i drammi per musica come esperienza letteraria slegata dall'ambito del professionismo teatrale e aderente alla retorica celebrativa che è propria della poesia del Monti.

Monti e la tragedia melodrammatica

La rielaborazione che è all'origine dell'*Aristodemo* (1786), prima tragedia di Monti, consente di definire il debito del testo montiano con i grandi modelli teatrali settecenteschi, Alfieri e Metastasio, e di cogliere la presenza di elementi melodrammatici poi accolti e sviluppati dal genere tragico nell'Ottocento. Il confronto fra la versione definitiva della tragedia e i *Pentimenti*⁷, ossia la raccolta delle parti emendate dall'autore, dimostra come l'accoglimento della lezione alfieriana della semplicità e della concentrazione dell'azione tragica sancisca il superamento dei moduli

⁶ Sul legame profondo che lega queste proposte alla nascente estetica borghese, R. Alonge, *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese*, in *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra Cinquecento e Novecento*, Torino, Stampatori dell'Università, 1978, pp. 164-184; C. Valenti, *Sull'esperienza teatrale di Vincenzo Monti*, in *Il teatro italiano del Settecento*, a c. di G. Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 265-294; L. Frassinetti, *Il teatro romano di Monti tra estetica e critica borghese*, in «Ariel», 3, 1994, pp. 41-75.

⁷ Si veda l'edizione critica V. Monti, *Aristodemo*, a c. di A. Bruni, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore, 1998, che contiene sia i *Pentimenti* che l'*Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo*.

metastasiani previsti dal Monti nel corso dell'elaborazione tragica per servire l'interesse crescente dell'autore nei confronti del patetico. Sebbene una componente metastasiana sopravviva nella versione definitiva, veicolata dal ruolo rilevante che il motivo dell'agnizione gioca nella vicenda classica, Monti elimina la relazione amorosa fra Lisandro e Cesira, superflua anche ai fini dello sviluppo dell'intreccio per concentrare l'azione sul dramma di coscienza del protagonista. Pur in assenza del motivo amoroso, la componente patetica riceve intensità dalla convergenza delle linee drammatiche attorno alla figura principale.

L'attenzione al coinvolgimento emotivo del pubblico trova conferma nell'*Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo* dove, non nascondendo la propria avversione per i colpi di scena e le trovate romanzesche, Monti sembra indicare il patetico come uno dei principali obiettivi drammatici: «E se puossi far piangere senza queste stravaganze, perché cercarle? Perché sacrificare al piacere degli occhi quello del cuore?». Altrove, egli delinea come destinatario ideale dell'*Aristodemo* un pubblico che, affidandosi nel giudizio al sentimento, sembra coincidere con quello che affollava le platee del teatro lirico nell'Ottocento: «e un asciugarsi d'occhi di una femmetta nel *parterre* compra tutte le censure di qualche palco ove si ciarla moltissimo e si ascolta pochissimo»⁸. La natura stessa del personaggio, infelice sin dagli esordi della tragedia, è funzionale ad una maggiore predisposizione del pubblico alla compassione.

La scelta di portare alla ribalta il dramma della paternità piuttosto che una passione amorosa contrastata indica la distanza di *Aristodemo* dalle forme del patetico melodrammatico ottocentesco; una conferma di ciò è la mancanza di interesse per il soggetto da parte del melodramma ottocentesco, ad eccezione della versione librettistica della tragedia musicata da Puccitta, sulla quale mi soffermerò fra breve.

Numerosi sono i passi che preannunciano l'iconografia dell'opera lirica: il lirismo dello stile, intessuto di ripetizioni, anafore, assonanze e consonanze, contribuisce a conferire musicalità a questi brani, amplificandone le suggestioni melodrammatiche. Ad attenuarne la carica patetica concorre il fatto che per la maggior parte essi non sono rappresentati sul palcoscenico, ma vengano evocati dagli stessi personaggi attraverso estratti narrativi. Non mancano comunque situazioni patetiche ricreate sulla scena: l'affetto di Aristodemo per Cesira, descritto con enfasi

⁸*Esame critico*, op.cit., pp.193-194 e 191-192.

a Gonippo (III,2), viene ribadito nel confronto diretto fra i due personaggi che, costretti a separarsi, esprimono la loro sofferenza nella scena di addio (III,3). Già nel secondo atto, incontrandosi, i due si erano eletti vicendevolmente padre e figlia, esaltando la sublimità dei loro sentimenti (II,4). La successiva rielaborazione delle tragedie da parte dell'autore, come emerge dal confronto con le edizioni ottocentesche rivedute e approvate dallo stesso⁹, fa registrare un incremento delle occasioni patetiche, in relazione al crescente consenso tributato al nuovo gusto nel corso dell'Ottocento. Un esempio significativo di tali suggestioni melodrammatiche è rappresentato da *Aristodemo*, I, 2. Nell'edizione 1788 il dialogo fra Aristodemo e Gonippo, che sviluppa il motivo della dolcezza della paternità, si conclude col rifiuto di trattenere Cesira, per non far torto a Taltibio, suo presunto padre; l'ingresso di Cesira dà avvio alla terza scena. Nelle edizioni ottocentesche la scena prosegue sviluppando una sezione ripresa dai *Pentimenti*: dopo aver esaltato il conforto della paternità, Aristodemo veniva nuovamente sopraffatto dai rimorsi per la cattiva condotta come padre e leggeva nella partenza di Cesira il castigo eterno per la sua colpa. Il re rievoca il momento dell'addio con la figlia Argia, allontanata dal padre per proteggerla dalla guerra con Sparta e da lui creduta morta in seguito alla partenza. Il racconto di Aristodemo, che ha per oggetto una memoria dolorosa sfociante in un lungo lamento (III,2) pare preannunciare per lirismo e struttura lo schema dell'aria con pertichino del melodramma romantico, sovente adoperato per la rievocazione di memorie dolorose in uno stato di delirio. Significativa è la convergenza di tragedia e balletto in relazione a questo episodio: la situazione evocata si concretizza infatti sulla scena ottocentesca nel «ballo tragico pantomimo» *Aristodemo* di Domenico Grimaldi (1820)¹⁰. Diviso in cinque atti, il ballo sviluppa in gran

⁹ Mi sono servita dell'edizione *Tragedie, drammi, cantate di Vincenzo Monti*, Milano, presso Giovanni Resnati e Giuseppe Bernardoni Di Giovanni, 1840, ristampa dell'edizione della Società Tipografica dei Classici Italiani del 1826, l'ultima riveduta, ritoccata e approvata dall'autore. L'edizione indica in nota ai testi pubblicati la lezione della prima edizione delle tragedie, dove differente. Una ricostruzione della vicenda editoriale delle tragedie montiane nella citata edizione critica di Bruni e nell'introduzione al *Caio Gracco* in *La tragedia dell'Ottocento*, a c. di E. Faccioli, Milano, Einaudi, 1981, vol. I, pp.65-66.

¹⁰ *Aristodemo*, ballo tragico pantomimo d'invenzione e direzione di Domenico Grimaldi, romano, in *Abradate e Dircea*, melodramma serio in due atti del sig. Luigi Romanelli. Da rappresentarsi nel Teatro da S. Agostino il carnevale dell'anno 1820, Genova, Stamperia Pagano. s.d.

parte la trama dell'*Aristodemo* del Dottori (1657), ma fa propria l'onomastica montiana per quanto riguarda le figlie di Aristodemo, Dirce ed Argia, e sceneggia, con larga concessione al patetico lacrimoso, il motivo dell'allontanamento di Argia fanciulla da parte del padre.

Sul versante più propriamente operistico, sulla tragedia viene modellato, come già anticipato, un solo libretto d'opera nel 1821, per musica di Pucitta¹¹. Il piano della tragedia viene rispettato e il librettista adatta «i versi originali della tragedia del cav. Monti» al testo del libretto «reputando con ciò di dar maggior forza ed energia ad alcune scene importanti»¹². Significativamente, il librettista recupera il motivo amoroso di sapore metastasiano che Monti aveva bandito: alla coppia Lisandro-Cesira il librettista preferisce tuttavia quella di Lisandro e la defunta Dirce; l'amore di Lisandro si traduce così in un elegiaco lamento sulla tomba dell'amata, seguito da un tentativo di suicidio sventato dal coro (II,4). A questa coppia virtuale si aggiunge quella di Palamede, prigioniero spartano a Messene, con Agene, confidente di Cesira, a ricreare il sistema della doppia coppia di stampo metastasiano.

La seconda variazione significativa rispetto alla fonte è nel finale: sebbene il libretto prediliga romanticamente un soggetto «triste e lugubre» come quello dell'*Aristodemo*, il finale della tragedia è, metastasianamente, lieto, con il protagonista che scampa al suicidio ricevendo per tempo la notizia che Cesira è la sua vera figlia. Lontana dal patetismo amoroso prediletto dai romantici, la tragedia di Monti fa dunque da modello ad un teatro per musica che ripropone ancora nei primi anni Venti moduli riconducibili alla scuola metastasiana.

Suggerimenti più evidenti in direzione del romanticismo melodrammatico saranno veicolate dalla tragedia successiva, *Galeotto Manfredi* (1788), nella quale Monti concederà alla passione amorosa una possibilità di realizzazione scenica. Sulla scia della *Rosmunda* di Alfieri, Monti affronta i temi dell'amore e della gelosia sceneggiando il confronto fra due figure femminili coinvolte in un triangolo amoroso. Il motivo sarà caro al melodramma del secondo quarto del secolo XIX, che lo elaborerà a partire da fonti romanzesche inglesi; ne sono esempi illustri la rossiniana

¹¹ *Aristodemo*, melodramma tragico in due atti da rappresentarsi nel nuovo teatro di Padova la solita fiera del santo dell'Anno 1821, Padova, dalla tipografia Penada, MDCCCXXI.

¹² Cit. dalla *Notizia* che precede il testo del libretto nell'ed. citata.

Elisabetta, regina di Inghilterra (1815) di Schmidt, e *Il castello di Kenilworth* (1829), *Anna Bolena* (1830), *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), *Maria Stuarda* (1834) e *Roberto Devereux* (1837), tutte musicate da Donizetti. Il balletto ne sarà egualmente affascinato, come dimostra la *Rosemonda* di Galzerani, rappresentata nel 1828 alla Scala di Milano e ancora nel 1840 al Carlo Felice di Genova col titolo di *Rosmunda*. Sulla natura non propriamente tragica del soggetto del *Manfredi*, almeno secondo i canoni della tragedia tradizionale, Monti aveva puntualizzato, premettendo all'opera l'epigrafe oraziana «Vestigia greca/Ausus deserere, et celebrare domestica facta». A ribadire la natura poco ortodossa della vicenda per una tragedia egli scrisse l'*Avvertimento* alle edizioni posteriori al 1788, dove la scelta del soggetto, motivata con la necessità di accontentare una committenza femminile, legava strettamente sensibilità patetica e dramma intimo dal soggetto moderno¹³.

Nonostante la presenza della coppia amorosa Elisa-Manfredi, Monti rifugge ancora una volta da uno spiegato patetismo fatto di effusioni e iperboli sentimentali, preferendo un sentimentalismo più raccolto; le differenze più significative fra la lezione del 1788 e quella ottocentesca si riscontrano proprio in relazione al rapporto amoroso fra i due personaggi. Nella prima versione del testo il riferimento all'amore fra i due era esplicito; accomiatandosi da Manfredi, Elisa diceva:

« e neppur fia che mi sovvenga di gittarti un guardo, / vivrò solinga,
sconosciuta, ed altra / non avrò compagnia, che le mie pene... e l'amor
mio... che dissi? Ah! Non pensarlo: / amor non già, riconoscenza
intendi »¹⁴.

Esplicita la dichiarazione anche al cospetto di Matilde:

¹³ Ulteriori indizi della predisposizione di Monti al patetico melodrammatico nell'epistolario; si vedano la lettera a Fortunata Sulgher Fantastici, o in quella a Francesco Torti, Bevagna, dai Bagni di Nocera, 3 agosto 1788, in *Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da A. Bertoldi, voll.6, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, pp. 217 e 344.

¹⁴ Nella versione ottocentesca poi affermata Elisa concludeva con: «non avrò compagnia che le mie pene» (II, 3).

« Amai, non nego, Manfredi; e nondimen, tel giuro, non conosco delitto »¹⁵.

Nell'edizione ottocentesca il riferimento all'amore rimane implicito e l'incontro fra i due innamorati è dominato dal motivo della nobile e necessaria rinuncia, sebbene lacrime silenziose intervengano a sancire la sofferenza della separazione. Con l'abbandono di ogni riferimento ad un sentimento illecito, Monti allontana l'ombra della colpa da Elisa, restituendole la purezza che si conviene all'eroina vittima del teatro ottocentesco. Al delinearsi di questa immagine contribuisce anche il dialogo fra Elisa e Ubaldo (II,2), che premette di svolgere, in un sentimentalismo altrettanto tenue, la memoria del passato amoroso della coppia.

Le suggestioni legate al gusto per l'orrore patetico sono affidate al personaggio di Matilde che, dapprima sospettosa, poi certa della relazione adulterina del marito e della propria confidente, realizzerà la propria vendetta guidata dal cortigiano Zambrino, personaggio ispirato allo Jago dell'*Otello* shakespeariano¹⁶; il legame con le eroine operistiche, in particolare con l'Elisabetta del donizettiano *Roberto Devereux*, è sancito dalla continua oscillazione del personaggio fra stati d'animo differenti ma egualmente carichi di violenta emotività; sul piano stilistico, ciò si traduce in un continuo alternarsi dei registri, particolarmente quando Matilde, ignara di rivolgersi alla propria rivale, confida a Elisa la sua pena e la sua rabbia; in una situazione analoga, Donizetti usufruirà delle possibilità offerte dalla musica e dal canto per tradurre le oscillazioni d'animo della sua Elisabetta¹⁷.

Da sottolineare la frequenza di scene che ricalcano schemi formali dell'opera, come le scene d'insieme in finale d'atto assimilabili al concertato. Mi soffermo in particolare sul finale, dove l'eroe nel momento della morte, circondato dai propri cari, perdona i torti subiti e favorisce la riconciliazione fra i vivi, secondo uno schema tipico del genere lirico una

¹⁵ Nell'edizione 1823 e successive questa battuta suonava: «Per quanto è di più sacro, io tel protesto/ non conosco delitto» (III,6).

¹⁶ Sui rapporti fra Monti e Shakespeare A. Bruni, *Per la fortuna di Shakespeare in Italia. L' "Aristodemo" e una traduzione inedita del Monti*, in «Studi di Filologia italiana», LII, 1995, pp. 223-248. L. Frassinetti, *Monti, Ducis e la ricezione di Shakespeare in Italia (1769-79)*, in *Vincenzo Monti fra Milano e Roma*, a c. di G. Barbarisi, Cesena, Soc. Editrice «Il Ponte Vecchio», 2001, pp. 71-106.

¹⁷ Si tratta delle scene I,4 del *Galeotto Manfredi* e I,2 del *Roberto Devereux*.

volta abbandonato il lieto fine. Il confronto con il finale della prima redazione della tragedia esplicita la volontà di Monti di puntare sulla conclusione patetica. Nella prima versione il momento della morte di Matilde sfumava infatti in un finale spettacolare e più ricco di implicazioni politiche; riprendendo il motivo della congiura che emergeva in un precedente dialogo fra Zambrino e Rigo, Monti concludeva con la sollecitazione di Ubaldo ai soldati ad accorrere numerosi e prepararsi alla battaglia per vendicare Manfredi e salvare la patria.

D'impronta fortemente politica e civile è l'ultima tragedia di Monti, il *Caio Gracco* (1802), nella quale tuttavia la componente patetica di marca melodrammatica riveste un ruolo importante, soprattutto a partire dall'edizione 1823. Nella tragedia i motivi patetici sono veicolati principalmente dal personaggio di Licinia, moglie di Caio¹⁸: fin dalla sua scena d'esordio, la prima del terzo atto, il personaggio oppone al senso della romanità di Cornelia le ragioni dell'affetto, manifestando la sua apprensione per Caio attraverso il pianto e il lamento. Nell'edizione 1823 un incremento del patetismo di Licinia si accompagna ad un ammorbidirsi delle posizioni di Cornelia, che da donna e madre romana pronta a bollare la debolezza di Licinia come disonorevole passa a manifestare sentimenti materni di apprensione e pena e a confortare Licinia afflitta (IV,1, ed. 1823). Inoltre, fanno la loro comparsa sulla scena altre figure atte a sollecitare l'adesione emotiva della platea, come il figlio di Caio e Licinia, e il vecchio che, già presente nel terzo atto, interviene nel quinto per dissuadere il figlio dalla battaglia. Il pessimismo espresso riguardo alla sorte della repubblica, destinata dagli dei alla rovina per causa delle colpe romane, si traduce in un invito a piangere in privato le proprie sventure. Significativamente, tale sentimento consuona con quello di Licinia, la cui condanna non si limita alla reiterata espressione di sfiducia nei confronti della plebe volubile e ingrata¹⁹, ma arriva a mettere in discussione la propria romanità:

¹⁸ Del carattere della Licinia montiana si occupa P. Trivero in *Metamorfosi della tragedia: eroine solitarie e donne sensibili*, in *Metamorfosi dei Lumi. Esperienze dell'Io e creazione letteraria tre Sette e Ottocento*, a c. di S. Carpentari Messina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 137-156, ma vedi anche Id., *Tragiche donne*, op.cit, pp. 144-147.

¹⁹ II, 2; V, 5.

« Se romana virtù pianto non soffre,/ se mi comanda soffocar natura,/ e tradir di consorte il pio dovere,/ ben io mi dolgo, oimè!, d'esser romana »

La ribellione dell'eroina alle ragioni della patria monta fino a quando nel quinto atto Licinia arriva ad auspicare, insieme alla propria morte, la rovina di Roma:

« Deh voi del mio tormento,/ movetevi a pietà romani colli;/ scotete i fianchi, rovesciate al piano/ questa iniqua città, che nido è fatta/ di tiranni e d'ingrati, e me sovr'essi,/ me seppellite nelle sue ruine ».

Ancor più sacrilego il dubitare degli dei; a Cornelia che ricordava che «vi son numi in cielo», Licinia rispondeva:

« Sì, ma non giusti. Ed in quai numi, o madre,/ aver più speme? In quelli al cui cospetto/ fu l'innocente tuo Tiberio ucciso?/ Vuoi che da questi del mio sposo attenda la salvezza? Da questi? Oh me deserta! »

Anche nel *Caïus Gracchus* di Marie-Joseph Chénier (1792), antecedente del *Caio Gracco* montiano, Licinia richiama Caio ad adempiere i doveri di marito come superiori rispetto a quelli dovuti alla patria, governata da un senato corrotto (I,1). Insistente è il riferimento ad una dimensione familiare attraverso la quale fuggire gli inganni della politica (I,2). Figura non eroica, a differenza di Cornelia e Caio, Licinia si esauriva nella supplica, rivolta dapprima a Caio e, nel terzo atto, anche al tiranno Opimio²⁰. Licinia non giungeva tuttavia a mettere in dubbio la propria romanità né a invocare la distruzione di Roma. Il rifiuto di un dovere civile che calpesta il richiamo della natura agli affetti è dunque introdotto da Monti sulla base di altre suggestioni. Il motivo percorre il teatro tardo settecentesco accomunando tragedia e opera e trova espressione in personaggi femminili dalle tinte patetiche, che aprono la strada al protagonismo delle eroine romantiche e della loro passione amorosa. Da sottolineare come la supremazia degli affetti sia sin d'ora affermata nel peculiare contesto del delirio, occasione in cui i sentimenti trovano una straordinaria amplificazione ma che è comunque circoscritta ed eccezionale. Il momentaneo predominio

²⁰ Scene I,1; III, 2; III, 5, ed. Frugoni, Genova, 1793.

dell'irrazionale rende accettabili anche invettive agli dei o al popolo, tanto più che non è la forma di stato ad essere oggetto della discussione quanto la degenerazione tirannica e la guerra civile che il popolo subisce passivamente²¹.

In ambito tragico particolarmente evidenti sono le affinità che legano Licinia a Velante, eroina dell'*Arminio* di Ippolito Pindemonte, divisa fra il tiranno Arminio suo padre e l'amato Telgaste e destinata a perdere il fratello Baldéro, suicida in funzione antitirannica; lamento amoroso e invettiva al popolo ingrato e facilmente corruttibile si fondono nel delirio di Fecennia nei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte (1788). Mi soffermo qui sulle affinità che legano Licinia ad un'eroina del melodramma quale l'Orazia de *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (1797)²². Nel libretto Sografi aveva preferito al tradizionale lieto fine, che sanava la contraddizione fra amore e dovere premiando i personaggi devoti alla patria, la prospettiva più complessa esplicitata dalla fonte, l'*Horace* di Corneille. Come la tragedia, il libretto arriva a mettere in discussione la cieca dedizione alla patria a spese di ogni altro affetto. Marco Orazio è il portavoce di un dovere che non conosce ostacoli ed esitazioni, mentre già vicina al sentire romantico è la prospettiva di Curiazio, pronto al dovere civile ma altrettanto disposto a concedere spazio all'amore e agli affetti²³. Alla patetica Orazia spetta la difesa dell'amore in senso assoluto: sconvolta dalla contrapposizione fra sposo e fratelli, la donna viene invitata da Marco Orazio a far valere la propria virtù romana, ma a prevalere, in un lamento disperato, sono le ragioni del cuore (I,10). Se da una parte l'omicidio della donna, sacrilega nei confronti della patria e delle divinità dopo la morte dell'amato Curiazio, fa dell'omicida Marco Orazio un difensore della patria, l'immagine di desolazione che predomina nel finale, con le matrone, esponenti dell'universo femminile, che inveiscono contro il tiranno, fanno dell'eroina

²¹ Oltre ai citati studi di Morelli e Lonardi si veda A. Beniscelli, *Tra colpa ed innocenza: la follia dell'eroina nel teatro di Sette-Ottocento*, in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a c. di A. Dolfi, Milano, Bulzoni, 1993, pp. 111-129.

²² Per la partitura si veda D. Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, a c. di G. Morelli ed E. Surian, II voll. facsimile dell'edizione Imbault, Parigi, 1802, Milano, ed. Suvini Zerboni, 1985, a cui rimando per il saggio introduttivo dei curatori. Il libretto e una bibliografia sull'opera sono pubblicati in *Libretti d'opera italiani da Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Meridiani, Mondadori, 1997. Inoltre, R. Iovino, *Cimarosa operista napoletano*, Milano, Camunia, 1992, pp. 173-178.

²³ Si veda il confronto fra Curiazio e Marco Orazio alla scena I,12.

vittima del potere l'emblema di una riscossa del patetico che avrà il suo apice nel teatro ottocentesco²⁴.

La tragedia di Monti si rivela dunque preziosa per cogliere la trasversalità di temi e moduli drammatici del teatro serio fra Sette e Ottocento. La sensibilità dimostrata dal Monti tragico nei confronti dell'universo melodrammatico si traduce nell'impegno personale dell'autore come librettista. La produzione musicale di Monti²⁵ conferma quanto lo sperimentalismo formale coinvolga, con mezzi e possibilità differenti, l'intera produzione drammatica dell'autore.

Monti, la musica e il dramma.

Il legame fra la librettistica montiana e la tradizione operistica settecentesca si esplicita in primo luogo attraverso un recupero di motivi e forme metastasiane. Nel componimento drammatico d'esordio, la *Giunone placata* (1779), Metastasio è riconosciuto come modello poetico fin dal *Prologo*. Oltre al riproporsi di schemi metrici quali le arie costituite da due quartine di ottonari, la serie di quinari con sdrucchioli in sede dispari e la tronca finale, il dialogo fra Giove e Giunone riflette i modi dell'alterco amoroso metastasiano. Un motivo affine si coglie nel secondo componimento, *Per la nascita del Delfino figlio di Luigi XVI* (1782), musicato da Domenico Cimarosa, dove la Clemenza e Marte, spazientite, rimproverano Imeneo per non aver ancora provveduto alla discendenza del trono di Francia. Anche in questa occasione le arie si presentano

²⁴ Nella tragedia di Corneille il giudizio e la grazia concessa a Orazio nel V atto smorzavano l'impatto emotivo provocato dal delitto.

²⁵ L'edizione di riferimento è la citata *Tragedie, drammi, cantate di Vincenzo Monti*, eccetto per *L'Asilo della Verità*, in *Tragedie, drammi, cantate di Vincenzo Monti*, a c. di G. Carducci, Firenze, Barbèra, 1865. Su questi testi si veda il breve saggio di G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355. Per il *Teseo* G.S. D Coureil, *Teseo, azione drammatica di Vincenzo Monti*, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1804, in «Nuovo Giornale de' Letterati», to. I/3, 1804, 29-45. Sui *Pittagorici* F. Lippmann, *Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone: i "Pittagorici" di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a c. di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 281-306. Sull'importanza delle cantate e del *Teseo* di Monti, come del *Caio Gracco*, per il opera postmetastasiana insiste A. Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 107 e 110 (II ed. 2000).

prevalentemente in forma bistrofica e in quartine ; i metri lirici sono quelli privilegiati dal modello settecentesco, il settenario e l'ottonario. La drammaturgia di Metastasio resta un punto di riferimento costante della produzione musicale di Monti anche a trentasette anni di distanza: nella nota preliminare de *Il ritorno d'Astrea* (1816) Monti fa riferimento a Metastasio, questa volta per segnare la differenza fra lo scenario celeste della metastasiana *Astrea placata* e quello tutto terrestre della propria opera, modellata sul greco Arato²⁶.

Il riferimento costante a Metastasio non esclude la presenza di caratteri innovativi nella produzione montiana, individuabili proprio a partire dall'ambientazione: se da una parte il classicismo dell'autore si manifesta nel costante ricorso al mito e all'allegoria nel persistente richiamo all'Arcadia a livello stilistico e scenico, pure è rilevabile la contaminazione con modelli provenienti dal romanticismo nordico, in particolare con la poesia ossianica di Cesarotti, che gioca un ruolo chiave nel rinnovamento contenutistico e formale del genere lirico alle soglie dell'Ottocento²⁷. La scena iniziale dell'azione drammatica *I Pittagorici* (1808), musicata da Paisiello, è ricca di tali suggestioni, a partire dalla scenario (il bosco sacro ad Apollo Iperboreo) la cui classicità è perturbata dalla presenza della scuola pittagorica, dedita a pratiche misteriose che provocano la violenta reazione di Dionigi, il tiranno di Siracusa. In esordio, cori maschili e femminili danno voce nell'inno al Sole, alla mitologia solare di marca ossianica.

Più esplicito, insieme alla valenza allegorica, è il riferimento a *Ossian* nella prima scena de *Il mistico omaggio* (1815), musicata da Vincenzo Federici: dopo un «un orrido temporale» il sereno ritorna su un paesaggio che vede mescolarsi, ai caratteri idillici, i segni del nuovo sublime romantico: «il maestoso orrore le Alpi, da cui precipitano a grandi cascate i torrenti». Di nuovo, un riferimento al sole richiama la poesia ossianica. Spettatori sono Semira e Alceo, che al ritorno del sereno si impegnano subito nel comporre un omaggio floreale al dio benefico che ha riportato la pace. Il canto e la danza che seguono, intonati dai protagonisti con il coro,

²⁶ In realtà nell'azione drammatica il riferimento al paradiso non viene abbandonato, riproponendosi nel finale come scenario della riconciliazione fra Astrea e gli uomini.

²⁷ Oltre il citato saggio di Folena, D. Goldin, *Aspetti della librettistica italiana fra il 1770 e il 1830*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3-72.

prevedono un'ottava «accompagnata dal suono dell'arpa e cantata alla maniera delle antiche barde canzoni». Le suggestioni ossianiche qui esplicitate si avvertono anche a proposito della epopea militare che si diffonde dai versi montiani: gli accenti guerrieri si fanno sentire in particolare nelle due azioni drammatiche *Teseo* (1804), per musica di Vincenzo Federici, e nei già citati *Pittagorici*, attraverso resoconti di combattimenti e scene di incitamento alla battaglia, con la partecipazione dei personaggi solisti e dei cori²⁸.

A livello formale, la lezione di Cesarotti si riflette nell'uso estremamente variato del verso lirico. L'opera tardo settecentesca, alla ricerca di un'alternativa alla monocromia formale del Metastasio, aveva guardato con favore alle proposte di Cesarotti. Calzabigi, protagonista insieme a Gluck di una delle esperienze di rinnovamento dell'opera più importanti del dopo Metastasio, aveva espresso in una nota alla *Lulliade* un sincero apprezzamento per l'*Ossian*, paragonando Gluck a Ossian per quanto riguarda le capacità mnemoniche e d'improvvisazione²⁹. Il librettista aveva rinsaldato il legame fra opera e poesia cesarottiana proponendo, oltre all'*Elfrida*, soggetto nordico di sapore ossianico, una riduzione librettistica del poema drammatico *Comala*, musicata da Morandi nel 1780.

E' proprio nella *Comala* di Cesarotti che si registrano le novità formali e tecniche più rilevanti: il poema si avvale di una struttura simile a quella melodrammatica nell'alternanza di recitativo e parti liriche, sovente costituite da aggregazioni polimetriche. La continuità fra parti liriche e narrative era raggiunta «mediante le cesure e le scomposizioni e ricomposizioni ritmiche dell'endecasillabo» e, soprattutto, veniva affermata la necessità di un metro variabile a seconda del mutare degli «affetti» nel corso del poema³⁰. Ciò preannuncia il sorgere nell'Ottocento di una sensibilità nuova, che mette la musica al servizio dell'espressione passionale dei personaggi del melodramma. Tuttavia, l'imprevedibile alternarsi di versi polimetri e l'asistematicità strofica del poema ossianico non potevano essere alternative valide per l'opera, vista la necessità di

²⁸ Segnalo il finale primo del *Teseo* (I, 6) e quello dei *Pittagorici* (sc. 14). Resoconti di battaglia alle scene II, 4-5 del *Teseo* e in *Pittagorici*, 15 e 17.

²⁹ Cit. G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, op.cit., p.328.

³⁰ *Ivi*, pp.329-330.

basarsi su certa regolarità e “prevedibilità”³¹ di forme e strutture anche sperimentando più ampia gamma di soluzioni ritmiche e metriche; il modello vincente per il genere lirico risultò essere quello dell’opera comica settecentesca, che aveva già sperimentato con successo forme più complesse quali concertati e arie d’azione, e si avvaleva di un’articolazione strofica più complessa rispetto alla metastasiana arietta bistrofica col da capo³².

La lezione di una metrica al servizio del variare delle passioni si rivela assimilata ne *I Pittagorici*: nella scena finale Leofranio intona un canto, ispirato da un dio. La didascalia descrive una «musica instrumentale, che accompagna costantemente tutta la scena, e varia i suoi tuoni al variare de’ metri poetici, e de’ sentimenti espressi ne’ versi».

Il ruolo principale nell’illustrare lo sviluppo delle passioni spetta ancora al recitativo, come lo stesso Monti osserva in una nota introduttiva, avvisando di aver reintrodotta, virgolettandolo, il recitativo che era stato ommesso durante l’esecuzione «per rispetto ai fastidj de pubblico, da molto tempo mal avvezzato». L’operazione era indirizzata «a chi leggendo fuor di teatro cerca il diletto del cuore». L’indicazione di una possibile fruizione del testo attraverso la lettura fa riflettere ancora sulla natura letteraria del dramma per musica montiano, che come l’opera metastasiana vuole reggersi anche senza il contributo della musica, subordinata al verso.

La lunghezza e l’alternarsi delle strofi all’interno del pezzo lirico montiano sono irregolari: dopo le prime prove più tradizionali, in cui abbiamo osservato il ricorso a schemi formali metastasiani³³, Monti sperimenta brani in cui strofi di diverse misure si alternano liberamente, con ricorso frequente al distico o al singolo verso e brevi inserti di recitativo. Per quanto riguarda le scelte metriche, Monti ricorre a metri diversi nel corso dello stesso componimento, alternandoli sovente nell’ambito dello stesso pezzo; più rara, ma presente, è la polimetria all’interno della stessa strofe³⁴. Di frequente l’autore adopera settenari e ottonari, ma ben

³¹ Si veda C.Dahlhaus, *Drammaturgia dell’opera italiana*, in *Storia dell’opera italiana*, a c. di L.Bianconi e G.Pestelli, EDT, Torino, 1988, vol.6, pp. 77-162.

³² P.Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell’opera italiana*, op.cit., vol.6, pp.163-233.

³³ Oltre a quelli citati, segnalo il componimento drammatico da cantarsi nel Palazzo del Cardinale di Bernis per festeggiare la nascita del Delfino (musica di Antonio Boroni) (1782) e la cantata *Per le nozze del marchese Lorenzo Rondinelli con la nobile donna Gertrude Gnudi* (1782).

³⁴ Ne sono un esempio l’*Invito a Pallade* e l’*Omaggio funebre*.

rappresentato è il quinario, sovente adoperato combinando nella stessa strofe sdrucchiolo e piano, il senario, e, in misura minore, il decasillabo; il quaternario è presente solo nell'*Omaggio funebre di due madri italiane alla tomba di Desaix* (1801).

Lo sperimentalismo formale emerge soprattutto dalla complessità strutturale delle scene. Tutti i brani per musica mostrano l'impegno dello scrittore in direzione di una maggiore organicità fra recitativo e arie. Il recitativo in endecasillabi e settenari, ritmicamente scandito dalla presenza di numerosi distici rimati, arriva in molte occasioni a sostenere agilmente un veloce scambio dialogico; le arie, sempre ben individuabili all'interno del recitativo, non sono però relegate a fine scena. Da notare è l'uso frequente del pezzo lirico a più voci, presente già nella *Giunone placata*, dove Giunone, Giove e Amore, supportati dal coro delle Grazie, danno vita ad un finale concertato: la prima quartina di settenari è intonata dai personaggi e dal coro, quindi segue una quartina di settenari per ciascun personaggio; al termine, tutti insieme intonano sei versi di settenari. Questo schema semplice raggiunge progressivamente una struttura dinamica e articolata, con un agile trapasso da recitativo a pezzo lirico nel terzetto fra Imeneo, Clemenza e Marte nella composizione per la nascita del Delfino francese da tenersi a Palazzo Bernis, ne *L'Asilo della Verità* per una sorta di duetto in decasillabi e ottonari fra la Verità e il Mistero, con la partecipazione del coro delle Virtù. Ne *Il mistico omaggio* i versi del coro arrivano a costituire un ritornello che ricorre fra i versi cantati da Semira nella terza scena. Il dinamismo dell'azione drammatica si trasmette anche alla licenza, caratterizzata da un'ampia gamma vocale, con un coro, due soprano, un tenore ed un basso: le voci intonano alcune strofi all'unisono, altre a due, variando di volta in volta le coppie; fra gli interventi dei cantanti, il coro ripete il suo ritornello in quinari. Lo stesso meccanismo è adoperato per l'inno drammatico *Invito a Pallade* (1819), musicato da Simone Mayr, con quattro voci che cantano da sole, in coppia, o a quattro, accompagnate da un coro che canta il ritornello.

La presenza importante del coro, che si rivela determinante ai fini dell'espressione poetica e drammatica, indica un superamento del modello metastasiano sulla scia delle esperienze del coevo dramma per musica. Nei componimenti è frequente l'intervento del coro in esordio, soprattutto nelle azioni drammatiche, anche se questi brani, per la loro lunghezza e articolazione, sono lontani dal semplice e convenzionale schema del coro

introduttivo che prevarrà nell'opera lirica ottocentesca. Qui come nei *Pittagorici*, la presenza del corifeo sancisce il legame dell'opera di Monti con la tragedia greca classica³⁵ e ne rafforza la letterarietà ; ciononostante, i cori delle azioni drammatiche montiane anticipano per diversi aspetti il coro dell'opera lirica ottocentesca. Frequente è il ricorso a cori diversi che interagiscono fra loro nello stesso pezzo: l'alternarsi di voci maschili e femminili caratterizza alcune articolate sequenze del *Teseo*, dei *Pittagorici*, del *Ritorno di Astrea*.

Presente sulla scena, il coro reagisce agli eventi e descrive l'atteggiamento e le reazioni dei personaggi a ciò che accade³⁶, servendo le ragioni del patetico all'interno del dramma³⁷. Il coro affianca i personaggi femminili: nel *Teseo* ad esempio, Etra è costantemente scortata dal popolo di Trezene che, oppresso dalla tirannia dei Pallantídi, attende da Teseo la riscossa ; costante è pure la presenza del coro femminile. L'impegno di Etra contro la tirannide si traduce in un continuo ricorso alla preghiera³⁸. Nei *Pittagorici*, Filtea è scortata dal coro femminile: nell'ottava scena, sconvolta dai riferimenti del padre al proprio destino di morte, la donna sollecita una spiegazione, sostenuta dal coro. Non manca il momento di preghiera collettiva, che qui perde le implicazioni patetiche per virare decisamente nel campo dell'epica guerriera (sc.15).

Proprio le azioni drammatiche *Teseo* e *I Pittagorici* sono i luoghi in cui si manifestano forme di patetismo apprezzate nell'Ottocento: sebbene Monti solleciti anche per queste opere la lettura allegorica, questa non condiziona eccessivamente la fruizione dell'opera in sé, legata al coevo dramma per musica da una palese affinità di soggetti. Più difficile è ignorare l'allegoria e l'intento celebrativo ed encomiastico negli altri componimenti, animati da divinità classiche e personificazioni.

Le due azioni drammatiche si rivelano speculari nell'espressione di un patetismo generato dalla precarietà dei legami familiari, la cui sopravvivenza è messa in discussione dagli eventi bellici. Nel *Teseo* Monti privilegia il rapporto fra madre e figlio, lasciando spazio alle gioie e alle

³⁵ Conferma nella lettera a Luigi Rossi del 9 aprile 1804, in V. Monti, *Epistolario*, op.cit., p.297.

³⁶ Nella lettera al Rossi precedentemente citata, il riferimento al coro della tragedia greca non era disgiunto da un richiamo al coro come personaggio dialogante.

³⁷ Cito la scena delle esequie di Piritoo nel *Teseo* e la scena 12 dei *Pittagorici*, dove Leofranio pronto a sacrificarsi al nemico si rivolge al suo popolo.

³⁸ Scene I, 2; II, 3; II, 4.

ansie materne di Etra per la vita del figlio Teseo; se le speranze di Etra non vengono frustrate, ben più drammatico è l'esito dell'amicizia fraterna che lega Piritoo e Teseo, destinato a piangere, come abbiamo visto, la morte dell'amico. Ne *I Pittagorici* la minaccia che grava su Leofranio e sulla figlia Filtea sollecita accenti disperati: Leofranio decide di consegnarsi a Dionigi, rischiando la propria vita; Filtea è chiamata eroicamente ad accettare la morte del padre, ma non manca di evocare pateticamente il dolore per la sua imminente scomparsa, che si fonde con quello di tutte le famiglie della patria oppressa (sc.10). Ulteriore momento di commozione, già citato, è quello in cui Leofranio, da padre del suo popolo, dà l'addio ai suoi per consegnarsi a Dionigi.

Lo sguardo d'assieme sulla drammaturgia montiana che si è voluto proporre in queste pagine evidenzia come l'attenzione dell'autore all'universo melodrammatico oltrepassi l'ambito della librettistica per influire sensibilmente anche in ambito tragico. Il forte legame della drammaturgia montiana con la tradizione letteraria non esclude l'impegno dell'autore in direzione di nuove soluzioni formali e contenutistiche. Se in ambito librettistico lo sperimentalismo formale viene incontro alle istanze di rinnovamento dell'opera post-metastasiana, in tragedia le suggestioni formali del genere lirico contaminano la struttura drammatica essenziale di tipo alfieriano. Libretto e testo tragico risultano attraversato da temi e motivi analoghi, primo fra tutti la crisi dei legami familiari, che vede affermarsi le eroine femminili come portavoci, attraverso il pianto, delle ragioni del cuore.

Giovanna SPARACELLO