

### **“Escan d’Italia i barbari”**

*Vico Bentivoglio*, l’ultimo libretto di Piave

Con *La Forza del destino*, messa in scena al Teatro Imperiale di Pietroburgo nel 1862, si conclude la storia di una collaborazione : Francesco Maria Piave è l’autore della prima stesura del libretto, l’ultimo dei dieci composti per Giuseppe Verdi sin dal 1844. Per cinque anni ancora, oltre ad occupare la carica di direttore degli spettacoli della Scala assunta nel 1859, Piave scrive libretti per vari maestri – *La Duchessa di Guisa* per Serrao, *Rebecca* per Pisani, *Berta di Varnol* e *Don Diego de Mendoza* per Pacini, *La Tombola* per Cagnoni, *Olema* per Pedrotti, o ancora *La sposa di Murcia* per Casalini. Tanto le sue opere quanto le sue reazioni alla “musica dell’avvenire”<sup>1</sup> dimostrano come il librettista rimanga fedele al teatro del Romanticismo, vale a dire all’argomento storico, alla forte carica passionale e allo slancio eroico e popolare<sup>2</sup>. Queste componenti si ritrovano fino all’ultimo progetto del 1867.

Ma il 5 dicembre 1867, mentre esce di casa per recarsi come di consueto alle prove di scena della Scala, Piave viene colpito da un attacco

---

<sup>1</sup> Piave non era del tutto estraneo, almeno quale osservatore inquieto, ai dibattiti artistici del suo tempo: si veda la lettera a Verdi dell’11/12/1864, in cui trascrive un aspro dialogo tra Boito e Rovani al Caffè Martini [Abbiati, 2:772-73]; o la lettera di Verdi a Piave del 24/05/1865, in cui il musicista dipinge in modo ironico la cosiddetta “musica dell’avvenire”, chiamata “babilonia” da Piave [Abbiati, 2:825].

<sup>2</sup> Quest’ultimo un aspetto decisivo per l’ex-combattente del ’48: Piave partecipò attivamente alla sommossa del ’48, ma Venezia rimase occupata dagli Austriaci fino al ’66 – un anno prima del nostro libretto.

apoplettico e rimane paralizzato: pur conservando ogni facoltà dell'intelletto e della memoria, è ridotto per otto anni al silenzio, all'immobilità e alla miseria. In quegli anni pare che Verdi non lo abbandoni: con "l'affare Piave", cioè con la vendita di un album musicale di romanze, frutto della collaborazione di celebri autori, vorrebbe aiutare finanziariamente il "povero Piave", sua moglie e la figlia diciottenne<sup>3</sup>; e quando il librettista muore il 5 marzo 1876, Verdi paga le spese del funerale<sup>4</sup>.

Alla sua morte, Piave lascia il manoscritto completo di un melodramma in tre atti intitolato *Vico Bentivoglio*<sup>5</sup>, commissionato da Amilcare Ponchielli. Questi, organista a Cremona, si era fatto conoscere dal pubblico della città nel '56 grazie ai *Promessi Sposi*. L'opera era stata molto lodata per i suoi pregi musicali, ma quasi tutti i giudizi sul libretto erano stati negativi: non avendo potuto procurarsi la somma richiesta per un libretto di qualità, Ponchielli ne aveva affidato la composizione a un paio di letterati locali. Con un *Bertrando dal Bormio* del '58 mai eseguito, una *Savojarda* del '61 presto dimenticata dai cremonesi e un *Roderico re dei Goti* fischiato a Piacenza due anni dopo a causa di un baritono indisposto, Ponchielli non era riuscito ad acquisire una fama più che regionale. Diventò capobanda di Cremona nel 1864 e cercò invano di trasferirsi a Milano per inserirsi nella vita artistica della città<sup>6</sup>. Nel '67, in cerca di rinomanza nazionale, si rivolse a Piave, librettista conosciuto, e gli offrì 300 franchi in cambio di un libretto. Malgrado ciò pare che Ponchielli abbia avuto altre cose da fare, come spiega in una lettera a Piave del 4 settembre. Trattenutosi

<sup>3</sup> Abbondano nei carteggi verdiani i rinvii all' "affare Piave"; cf Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Forni ed. Bologna, 1913: lettera da Sant'Agata, 19/11/1867, alla Maffei, p. 209; da Genova, 1/08/1869, a L. Escudier, pp.209-210; da Sant'Agata, 18/11/1869, a G. Ricordi, p. 219.

<sup>4</sup> Si veda la voce Piave dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, VIII, Roma, Le Maschere, 1954-1962, pp. 95-97.

<sup>5</sup> Francesco Maria Piave, *Vico Bentivoglio : libretto per musica del Mo. A. Ponchielli*, 1867, Northwestern University Music Library General Manuscript Collection, MSS 30, Evanston. Su <http://digital.library.northwestern.edu/music/gmc/mss030aal.jpg> si può vedere la pagina 5 del libretto.

<sup>6</sup> Cf lettera del 2/03/1867 a V. Bignomi, citata da Angelo Pompilio, "La carriera e le opere di Ponchielli nei giudizi della critica italiana 1856-1887", in *Amilcare Ponchielli 1834-1886, saggi e ricerche nel 150esimo anniversario della nascita*, Nino Albarosa [et al.], Cassa rurale ed artigianale di Casalmorano, Casalmorano, 1984, p.10. Per più informazioni sulla traiettoria di Ponchielli si veda pure l'articolo di N. Albarosa, "Amilcare Ponchielli, "capomusica" a Piacenza e Cremona (1861-1874)", pp. 93-124.

a Monza a causa di una “prima donna caduta indisposta”, costretto a lasciare Milano “stanteché il [suo] permesso era scaduto”, Ponchielli assunse poi “una funzione piuttosto grandiosa” a Soncino “in modo che per un pajo di settimane, non respirava che di *Laudamus* e di *Quoniam!*”. Quando infine cominciò “a lavorare intorno al nostro Vico”, “abbozzato il primo Coro”, scrisse a Piave: “troverei qualche cambiamento e qualche aggiunta, tutte cose (...) che Lei può farmi in un lampo, e che credo possano influir molto sull'effetto.”<sup>7</sup>

Tutte le modifiche chieste da Ponchielli appaiono sul libretto manoscritto nella pagina sinistra, in rosso: è difficile capire chi, tra il maestro o il librettista, abbia fatto le correzioni, e quando – prima o dopo l'attacco di Piave? Comunque *Vico* non fu musicato oltre al primo atto<sup>8</sup>. Nel 1870 fu rappresentata un'opera semi-seria fantastica, la *Vergine di Kermo*, composizione collettiva a cui aveva partecipato anche Ponchielli, e il 4 dicembre 1872 venne calorosamente accolta dal pubblico milanese la seconda versione dei *Promessi Sposi*, con nuova stesura di Emilio Praga. Ancora due balli e due opere – *Le due gemelle*, il 4 febbraio 1873 alla Scala, *Il genio della montagna* alla Canobbiana il 7 febbraio 1874, *I Lituani* il 7 marzo 1874 e *La Gioconda* l'8 aprile 1876 alla Scala – e *Vico* andò a finire “nel cassetto del tavolo”, secondo l'espressione di una lettera del '77 in cui il musicista espone le sue ragioni:

“[io] aveva bisogno di molte accomodate dal povero Piave che poi sventuratamente venne colpito d'apoplezia. E ora queste modificazioni che restano a farsi, sono moltiplicate, poiché le esigenze dei tempi domandano in molti punti altre forme, senza parlare di certe allusioni politiche che un giorno avrebbero fatto effetto, ora no. – Alludo all'aria del tenore in prigione.”<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Amilcare Ponchielli, lettera manoscritta del 4/09/1867, da Cremona, a Francesco Maria Piave, Yale University Music Library Special Collections, 671104 Koch deposit n°773 box 103 [FRKF 5877]. La lettera figura in appendice di questo articolo.

<sup>8</sup> Amilcare Ponchielli, *Vico Bentivoglio: Atto Primo*, [1867], Northwestern University Music Library General Manuscript Collection, MSS30, Evanston (<http://digital.library.northwestern.edu/music/gmc/mss030al.jpg> per la prima pagina del coro della prima scena del primo atto).

<sup>9</sup> Amilcare Ponchielli, lettera manoscritta firmata scritta all'avvocato milanese Migliavacca, da Roma il 3/11/1877, Northwestern University Music Library General Manuscript Collection, Evanston. L'avvocato della signora Piave aveva chiesto un compenso per l'opera non compiuta, ma Ponchielli aveva già pagato.

Vico Bentivoglio, la parte del tenore, rappresenta infatti il centro politico e ideologico del libretto. Seguendo una tipica pratica drammaturgica, Piave riassume l'antefatto del melodramma in un'introduzione storica dal tono enfatico. Siamo a Bologna nel 1506: la signoria dei Bentivoglio instaurata da due secoli non resiste all'assalto delle truppe del "battagliero pontefice Giulio II", e la sua parte è costretta a fuggire. "Più tardi, nel 1529, Clemente VII si abboccava in Bologna con Carlo V per ribadirti le catene d'Italia, e coronarlo imperatore." Mentre Lodovico Sforza, duca di Milano, governa la città in nome del papa, Vico Bentivoglio, "ultimo superstite della cacciata famiglia", organizza una congiura: "Narrasi che in quell'epoca Vico (...) tentasse l'audace colpo di ricuperare l'avito dominio."<sup>10</sup>

Nelle prime scene appare Guido Marescotti, padre di Ada, amata da Vico. Guido, partigiano in esilio, ha trovato sull'Appennino l'appoggio unanime dei montanari. Vico lo raggiunge al tramonto e gli espone il suo piano: entrerà mascherato a "Felsina"<sup>11</sup>, mentre Guido farà finta di sottomettersi all'autorità pontificia, per poter tornare in città (I, 1-6). Le ultime scene dell'atto si svolgono nel palazzo del Comune durante una festa notturna. Dei cavalieri spagnoli e italiani annunciano a Gino che sua cugina è amata dall'incostante Sforza. Gino è sbalordito. Uno dei presenti, mascherato, si trattiene a stento. Una voce canta poi un ritornello scherzoso: il duca offeso cerca invano di scoprire l'identità del provocatore che fugge (I, 7-9).

L'atto secondo si svolge interamente al palazzo Marescotti. Ada, disperata per l'esilio di suo padre e del suo amante, accoglie un pellegrino che si rivela essere Vico stesso. L'effusione cede presto il passo all'inquietudine: Vico non accetta che lo Sforza voglia sposare Ada, e Gino giunge sconvolto ad annunciare l'arrivo del duca; Vico viene spinto a forza in un'altra stanza (II, 1-6). Sforza chiede ad Ada di sposarlo ma lei rifiuta (II, 9). A quel punto compaiono gli uomini del duca: gli dicono che il

<sup>10</sup> Francesco Maria Piave, *Vico Bentivoglio*, *Ibid.*, p. 5 del manoscritto.

<sup>11</sup> Gli Etruschi chiamarono Felsina la città che fondarono nel 510 prima di Cristo. Nel IV° secolo, la città invasa dai Galli venne richiamata Bononia – nome conservato dai Romani che la conquistarono nel 196 prima di Cristo (cf *Storia di Bologna*, a cura di Antonio Ferri e Giancarlo Roversi, Bologna, ALFA, 1978, p. 29). L'uso del nome etrusco è un modo di affermazione ideologica nei confronti degli invasori stranieri di ogni epoca.

popolo si agita, che Vico è tornato a Bologna e si nasconde dai Marescotti. Sforza furibondo minaccia Guido, Vico esce a difenderlo, ma viene subito arrestato (II, 10).

All'inizio dell'atto terzo, Ada, che si trova sola in casa, viene sorpresa dall'arrivo improvviso dello Sforza, che le offre la vita di Vico in cambio del matrimonio. Lei lo respinge (III, 1-2). Nella scena seguente ritroviamo Vico rinchiuso in una torre di Bologna, mentre si infuria contro gli stranieri che distruggono la madre patria con la licenza dei papi:

“Ah il dì verrà!... de' secoli  
 Iddio mi squarcia il velo!...  
 Già nelle eterne pagine  
 Scolpito io leggo in cielo,  
 Che dal tuo seno i barbari  
 Per sempre fuggiranno,  
 Che non più re pontefici  
 Sul Tebro siederanno...  
 Che, alfin redenta, Italia  
 Qual astro splenderà  
 Faro ai sofferenti popoli  
 Di vita e libertà.  
 Spento sarò!... pur grazie  
 Or te ne rendo, o ciel...  
 Esulteran mie ceneri  
 Allora nell'avel. (*resta cupamente pensoso.*  
*Il suono d'una grave campana lo scuote*).  
 È mezza notte!... (*sorge*) il nuovo sole  
 Mi troverà cadavere!...  
 (*remoti clamori di turbe che si avvicinano.*) Che fia?  
 VOCI Viva Bologna!... (*più presso.*)”<sup>12</sup>

A un tratto sorge una “moltitudine di Bolognesi d'ogni cetto, e Montanari” a liberare Vico (III, 3). Tutti corrono all'assalto, mentre Gino, su ordine di Vico, vola a Casalecchio per confortare Ada e Guido che vi si sono rifugiati (III, 4). Lì, mentre un coro di contadine prega, Ada vestita da paesana si dispera. Nonostante le buone notizie recate da Gino, la donna non può calmare i propri presentimenti. All'arrivo di soldati imperiali, i cugini si nascondono, ma sentendoli parlare dell'imminente fallimento della

<sup>12</sup> Aria del tenore in prigione, *Vico...*, *Ibid.*, III, 3, vv. 591-609.

ribellione, Ada non riesce a trattenere un grido e viene scoperta. Un improvviso squillo di trombe la salva: correndo alle armi i soldati si disperdono (III, 5-7)<sup>13</sup>. Gino e Ada ritrovano Guido, Ermelinda, e infine Vico, disarmato, ferito e vinto. Prima della sua fuga Guido benedice solennemente l'unione dei due giovani (III, 8). Ma Vico non fa in tempo ad andarsene; già il duca gli sta di fronte. Vico si suicida, strappandosi le bende dalla ferita, maledicendo i tiranni e lo Sforza. Mentre questi si avvicina ad Ada, lei gli prende il pugnale dal fianco e si uccide maledicendolo di nuovo<sup>14</sup> (III, 9).

Caratteristica del dramma storico romantico appare la sovrapposizione del conflitto privato e del conflitto politico: un amore corrisposto viene minacciato da un rivale che rappresenta oltretutto gli interessi del papa opposti alle rivendicazioni dell'erede legittimo. La scelta del periodo e del luogo, oltre a conferire alla storia il fascino di un secolo remoto dalla "natura cupa e avviluppata"<sup>15</sup>, è significativa anche da un punto di vista ideologico: l'entrata delle truppe papali nel 1506 segnò per Bologna la fine dell'indipendenza affermatasi con la signoria bentivolesca, e l'inizio dell'età moderna. La città, già venduta e rivenduta nel Medio-Evo, fu di nuovo sottomessa e smise di contare come entità politica autonoma,

---

<sup>13</sup> Ponchielli chiese a Piave parecchie modifiche per le scene 6 e 7 nella lettera del '67, *Ibid.* Temeva che il Coro fosse "un po' lungo" e la "forma forse convenzionale". La sua proposta è precisa e esposta in modo del tutto drammaturgico-musicale: il musicista si dimostra esigente e chiaro nei suoi intenti di novità, di brevità e di efficacia scenica (in tal senso si può cogliere l'allusione a Meyerbeer): "Io farei il recit.<sup>o</sup> come a scena V.<sup>a</sup> (...), e qui (...) desidererei che vi fosse una specie di duettino concitato dove Ada (...) fa molte inchieste, l'altro risponde ecc (sul genere del Duettino fra Berta e Fede nel Profeta quando mi pare si trovano nell'Atto 4.<sup>o</sup>) e infine che questa specie di 1<sup>o</sup> tempo di 8 o 10 versi non più, terminasse con un'esplosione a 2 fra Gino ed Ada entrambi piene [sic] di speranza pel Vico – Qui poi sentesi il suono di una campana, e sortono le Donne. – Qui Ada le esorta a recarsi a pregare per la salvezza della patria (...) mentre gli accordi dell'organo si fanno sentire", e così via. Ponchielli conclude così: "Insomma lei faccia ciò che crede meglio (...). Del resto tutto mi piace — avrò forse bisogno che in qualche *Cabaletta* ella m'offra un metro meno usitato per trovare maggior novità, ma questo vedremo."

<sup>14</sup> Si tratta di una catastrofe alla Alfieri: di fronte alla tirannia, il suicidio diventa per l'eroe ultima affermazione della propria volontà e unica via d'uscita possibile per salvare la propria libertà, mentre per la donna significa l'accesso stesso all'eroismo. Il gesto di Ada ricorda quello di Mirra.

<sup>15</sup> L'espressione è di Giovan Battista Niccolini, Avviso di *Lodovico Sforza*, in *Tragedie scelte*, II, Firenze, Felice Le Monnier, 1921, p. 225.

riducendosi a punto d'incontro e di scontro delle forze politiche in gioco<sup>16</sup>. Mentre Vico Bentivoglio simboleggia la resistenza unita e legittima di fronte all'invasione straniera, la Santa Sede incarna la negazione della libertà e lo scatenarsi di interessi diversi nella regione (oltre alle ambizioni pontificie, quelle di Carlo V imperatore di Spagna o di Sforza duca di Milano).

Quando Piave si ispira alla storia di Bologna nel 1867, subito dopo la prima guerra dell'Unità, il gioco delle allusioni è chiaro. Con l'aiuto della Francia e della Prussia, il Regno d'Italia ha recuperato nel '66 il Veneto fin allora austriaco. Gli stati del papa, invece, verranno integrati nell'Italia unita solo tre anni dopo. Attraverso uno specchio rovesciato della situazione contemporanea, tramite una versione fallita di guerra di indipendenza, Bologna si fa metonimia della vecchia Italia, teatro di lotte secolari tra le ambizioni straniere e le aspirazioni alla libertà; più precisamente, tra gli interessi temporali del papa e gli ideali patriottici del popolo. Il libretto propugna un anticlericalismo senza ambiguità – la Chiesa non deve uscire dalla sfera spirituale – che non esclude una religiosità ben scandita dalle invocazioni e dalle preghiere personali o corali dei personaggi.

Se già nel 1867 la posta ideologica dell'opera sembra quasi fuori gioco – “Che ne dice di questi affari di Roma?”, chiede Ponchielli a Piave, e aggiunge: “per l'effetto dell'aria del Tenore sarebbe meglio che per ora non si entrasse in Roma – (!!!) Quale egoismo!!! – Ma temo d'indovinare il vero!”<sup>17</sup> – dieci anni dopo, le “allusioni politiche” menzionate da Ponchielli nella lettera del '76 hanno perso ogni attualità e quindi ogni efficacia. Rinviano persino a un modello drammaturgico ormai passato di moda, ma sempre sfruttato dai librettisti: il dramma storico di allusione.

Durante gli anni d'occupazione, si cercava di evitare la censura invocando la verità storica, citando gli storici del passato; e mentre negli avvisi, nei proemi e nelle introduzioni si moltiplicavano le dichiarazioni di buona fede e di fedeltà alla storia<sup>18</sup>, sul palcoscenico si trasponevano spesso gli eventi contemporanei. Un vibrante episodio della storia remota

<sup>16</sup> Cf *Storia di Bologna, Ibid.*: Gina Fasoli, “Bologna nell'età medievale (1115-1506)”, pp. 127-196; Mario Fonti, “Bologna nell'età moderna (1506-1796)”, pp. 197-282.

<sup>17</sup> Amilcare Ponchielli, lettera a Piave del 4/09/1867, *Ibid.*

<sup>18</sup> Si può citare ad esempio un avviso di Niccolini, *Ibid.*: “fondandosi essa [la tragedia] sui fatti storici riportati nelle Note, è di queste (...) indispensabile la lettura. Onde si verrà chiaro che qui non si cercarono le allusioni ai tempi presenti, ma venne nella maggior parte fedelmente seguito quanto si raccontò dal Guicciardini...”.

permetteva di risvegliare nobili sentimenti nell'anima del popolo; lo scopo giustificava l'allontanamento dalla verità storica<sup>19</sup>. Il dramma storico di allusione si fissò presto in "teatro di maniera"; tante opere patriottiche di scarso rilievo artistico furono scritte in quel periodo. Ma alla crisi del teatro rispondeva il successo crescente del teatro musicale. Riprendendo gli stessi soggetti, il melodramma riproduceva gli stessi schemi di allusione, usando la "verità storica". Nel nostro libretto appunto, la trasposizione allusiva dalla storia del Cinquecento bolognese all'Italia risorgimentale giustificava l'alterazione dell'episodio storico originale.

Non solo la vicenda comporta alcuni errori storici, ma il personaggio principale appare quanto mai problematico. Nessun Vico o Lodovico figura tra i figli e parenti di Giovanni Bentivoglio. È esistito un Lodovico Bentivoglio, conte attivo nella vita politica e amministrativa della prima metà del secolo: eletto "Anziano" nel 1508<sup>20</sup>, senatore dal 1524, "gonfaloniere" quattro volte, morì nel 1544<sup>21</sup>; lungi dall'essere un ribelle, collaborò al nuovo governo sottomesso alla Santa Sede; il cognome gli veniva da un antenato architetto che partecipò alla costruzione del palazzo bentivolesco<sup>22</sup>. Vico sarebbe dunque un personaggio fittizio, nato dalla mescolanza di due figli di Giovanni: Annibale, autore di ripetuti tentativi di riconquistare Bologna, e Antongaleazzo, a cui si può pensare per il rinvio nell'introduzione del libretto all'erranza "in Palestina onde giunge voce cadesse estinto pugnano contro gl'Infedeli"<sup>23</sup>. Di là dall'invenzione di un

<sup>19</sup> "Lo scrittore deve ispirarsi alla realtà ma aggiungervi bellezza, grandezza, deformità ideali", scrisse Ugo Foscolo al giovane Pellico il 21/02/1813 (cf *Teatro e Risorgimento*, a cura di Federico Doglio, Rocca San Casciano, Cappelli, 1961, p. 18).

<sup>20</sup> Cherubino Ghirardacci, *Della Historia di Bologna*, a cura di Albano Sorbelli, *Rerum italicarum scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1912-1932, p. 374.

<sup>21</sup> Jacopo Rainieri, *Diario bolognese*, a cura di Olindo Guerrini e Corrado Ricci, Bologna, Regia tip., 1887, p. 9 e p. 83.

<sup>22</sup> Giacomo Rinieri (Jacopo Rainieri), *Cronaca 1535-1549*, in *Collana di Cronache bolognesi d'epoca medioevale, moderna e contemporanea*, 1, Bologna, Costa ed., 1998, p. 264.

<sup>23</sup> Secondo Giovanni Gozzadini, *Delle torri gentilizie di Bologna e delle famiglie alle quali prima appartennero, studi del conte...*, Bologna, Arnaldo Forni ed., 1875, p. 149, Annibale "tentò, ma indarno, di recuperare il perduto nel 1513, poiché il nuovo papa Leone X pareva propenso ai Bentivoglio, nel 1522 all'elezione di Adriano VI, nel 1527 dopo il sacco di Roma. Disilluso, visse ancora 13 anni./ Antongaleazzo, secondo figlio di Giovanni, benché prelato sostenne molte missioni pel padre, condusse milizie ed ebbe alquanti figli. Pellegrinò di nascosto de' suoi a Gerusalemme e tornato si fece dipinger crociato e con

“personaggio storico”, è il significato stesso del nome dei Bentivoglio a subire una deformazione: “La famiglia dei Bentivoglio aveva già retto con forte mano la repubblica bolognese per ben due secoli...”, dice l'introduzione, ma da tanto tempo la repubblica era diventata una “signoria”, e la “forte mano” era considerata tirannica<sup>24</sup>.

Benché gli scrittori teatrali si siano spesso interessati a Bologna o a Giovanni Bentivoglio<sup>25</sup>, nessuno dei drammi esistenti assomiglia al nostro libretto. La sola eccezione è un *Lodovico Bentivoglio o Bologna nel 1527*<sup>26</sup>, pubblicato nell'Ottocento a Novara presso Enrico Crotti. Piave vi si ispirò senza alcun dubbio: non solo per l'argomento annunciato nel titolo, per le medesime inesattezze storiche, per l'intreccio, ma persino per le rassomiglianze testuali e le citazioni<sup>27</sup>. Eppure del *Lodovico* si sa poco: la data di pubblicazione e il cognome dell'autore sono sconosciuti, e le circostanze in cui il dramma venne pubblicato sono ignote:

“Questo Dramma era destinato a far parte del Florilegio Drammatico: alcune circostanze obbligarono gli Editori a sospenderne la pubblicazione, quantunque fosse già stampato. L'Editore Enrico Crotti ne acquistò

---

barba prolissa da Francesco Francia, in un quadro per la chiesa della misericordia (...). Morì arciprete di Casteggio nel 1525”.

<sup>24</sup> Pareri negativi apparvero già dopo la strage dei Marescotti, antichi amici dei Bentivoglio caduti nella congiura – stranamente ritroviamo Guido Marescotti quale partigiano di Bentivoglio nel libretto, come se fosse stato confuso con Galeazzo Marescotti, che nel 1442 liberò Annibale Bentivoglio dalla torre dove era stato rinchiuso (cf l'aria del tenore in prigione III, 3). Dopo la partenza dei Bentivoglio, si moltiplicarono con la benedizione del papa gli epigrammi e le poesie satiriche (cf Lodovico FRATI, in *I Bentivoglio nella poesia contemporanea*, in “Giornale storico della letter. It.”, A. XXIII (1905), vol. XLV, p. 1 e sg. Però Frati cita anche la poesia di Ugolotti per cui fu condannato a morte nel 1505: “Popolo de Bologna animoso e gagliardo/ Adesso è tempo de liberarte/ De le man de' prieti crudeli e dispietate.../ Viva la sega trionfante./ I Bolognesi tutti quanti”).

<sup>25</sup> Da rilevare l'esistenza di *Bologna liberata*, Francesco Ringhieri, in *Tragedie*, VI, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1789, e dei drammi più tardivi *Giovanni Bentivoglio*, Serafino Gianni, Napoli, Tip. G. Rusconi, 1857, e *Giovanni Bentivoglio*, Giuseppe Amati, Torino, Tipografia letteraria, 1863.

<sup>26</sup> *Lodovico Bentivoglio o Bologna nel 1527*, anonimo, Novara, ed. Enrico Crotti, [18..].

<sup>27</sup> Notevole il fatto che la fonte di ispirazione sia italiana e non straniera come accadeva spesso. La data corretta (1527 nel dramma, 1529 nel libretto) risulta storicamente più esatta.

l'Edizione unitamente al diritto di proprietà, che intende godere, e crede far cosa grata agli Associati inserendolo nella presente Raccolta."<sup>28</sup>

A pagina tredici dell'opuscolo appare la menzione seguente: "*Flor. dram., vol. VI, an. III*". "Florilegio Drammatico", "Florilegio Drammatico Napoletano", "Nuovo Repertorio Drammatico": furono molte le raccolte teatrali pubblicate nell'Ottocento in Italia – economiche, spesso settimanali, costituivano una fonte di ispirazione preziosa per i musicisti e i librettisti sempre avidi di soggetti musicabili. Ma fu la casa editrice milanese Borroni e Scotti, detta "patriottica" nel 1848<sup>29</sup>, a pubblicare un "Florilegio Drammatico" dalla prima serie, negli anni 1844-1845, fino alla sesta serie. Ogni serie includeva una cinquantina di fascicoli settimanali, e ogni serie o "anno" comprendeva una decina di volumi. Grazie alle indicazioni dei fascicoli della serie VI si può dedurre che *Lodovico Bentivoglio* sarebbe stato pubblicato nel 1855 o nel 1856<sup>30</sup>.

La raccolta, chiamata "Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri" proponeva per lo più commedie o drammi storici: molte traduzioni dal francese (spesso di testi di Hugo, Dumas, Scribe, Soulié, Souvestre, Séjour, Sardou), opere teatrali famose già pubblicate e rappresentate, come *Adriana Lecouvreur* (numero 159, anno III), o creazioni di letterati o dilettanti locali. Le "condizioni dell'associazione" stipulavano infatti: "A chi desiderasse far inserire in questo Florilegio qualche produzione, trovata che sia conveniente, verrà dato in compenso un numero di copie della stessa produzione, e si ricorda trattandosi di traduzioni, d'accompagnarle col

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 0.

<sup>29</sup> *Strane avventure occorse ad un poeta di teatro nelle cinque memorabili giornate del marzo 1848*, Calisto Bassi, Milano, tipografia patriottica Borroni e Scotti, 1848.

<sup>30</sup> La serie V include solo fascicoli pubblicati nel 1854 o nel 1855; nella serie VI, *Uno schiaffo in teatro*, commedia tradotta dal francese da Antonio Salvini, fu pubblicata nel 1855; *Il reggente e l'operaio*, n°290, di Luigi Eduardo Tettoni, nel 1856; *Lucia Didier*, dramma di Battu e Jaime, tradotto da Francesco Riva, n°297, volume VII, nel 1856; *La maliarda*, dramma di Dennery e Foucher, liberamente adatto dall'artista comico Amilcare Belotti, n°306, volume X, nel 1856. *Lodovico Bentivoglio*, volume III, serie VI, sarebbe dunque stato pubblicato nel 1855 o nel 1856. Con l'anno 1857 si passa alla serie VII, pubblicata da Francesco Sanvito, che succede a Borroni e Scotti, conservando lo stesso indirizzo e proseguendo la pubblicazione della raccolta. Problemi di successione, e non necessariamente di censura, potrebbero spiegare quelle "circostanze" ignote.

relativo originale che verrà poi restituito.”<sup>31</sup> Inviare testi “franchi di porto” alla “tipografia e libreria Borroni e Scotti, in contrada di S. Pietro all’Orto n. 890 e 892”<sup>32</sup> a Milano, era facile quanto comprarli: il fascicolo settimanale costava 35 centesimi italiani, ed era possibile acquistare “anche i fascicoli separati mediante l’aumento di soli 5 centesimi”<sup>33</sup>. Ci sono pochi dubbi sul fatto che Piave, ormai divenuto milanese e molto pratico degli ambienti artistici, abbia avuto conoscenza dell’esistenza di tali fascicoli teatrali e vi abbia cercato soggetti<sup>34</sup>.

Qualcuno dunque scrisse il dramma di Lodovico Bentivoglio dieci anni prima del Piave<sup>35</sup>. Un esame preliminare della struttura e della distribuzione delle scene ci permette di misurare la vicinanza (o la distanza) tra i due testi. L’atto primo di *Lodovico Bentivoglio* ci conduce per le strade di Bologna, fra le chiacchiere dei popolani: i prezzi aumentano, Bologna è stata ceduta agli stranieri, si rimpiange la partenza dei Bentivoglio, sotto i quali si guadagnava di più (I, 1). Lodovico si siede in incognito all’osteria in compagnia di un partigiano, Aldo, e ascolta. Alcuni popolani vorrebbero ribellarsi (I, 2), e vengono incoraggiati da Cecco, ex-banditore dei Bentivoglio, che li convince di gridare “Viva Bentivoglio !” (I, 3). Lodovico interviene per evitare lo scontro con i soldati spagnoli. In fondo lui diffida di una “plebe” misera e versatile (I, 4), e paga perché essa si ribelli, come rivela il dialogo dell’ultima scena:

“PRI. POP. Sta tranquillo. Con cinque paoli a testa, gridano e menano le mani un giorno intero, specialmente poi trattandosi del Bentivoglio.

CECCO Già, del Bentivoglio che paga.

PRI. POP. Certo! Sia lui, o un altro, cosa ci fa a noi?

CECCO Zitto là, la patria prima di tutto.

<sup>31</sup> Cf *Il crociato e Teresa*, n°70, serie II, pagina di dietro.

<sup>32</sup> Così si legge sull’ultima pagina di ogni fascicolo della raccolta.

<sup>33</sup> “Condizioni dell’associazione”, ad esempio sulla copertina del n° 139, III, *Giulina*, L. E. Tettoni, 1851.

<sup>34</sup> Da rilevare la pubblicazione nella serie III del Florilegio Drammatico di uno *Stiffelius*, dramma di Souvestre e Bourgeois, tradotto dall’artista comico Gaetano Vestri, n°130, [1848]. Lo *Stiffelio* di Verdi, con libretto di Piave, venne rappresentato a Trieste il 16/11/1850. Probabilmente il librettista era consueto leggere i drammi stranieri nella versione italiana.

<sup>35</sup> Non si sa se il dramma sia mai stato rappresentato.

PRI. POP. La patria che mi fa muorir di fame, io la rinnego.”<sup>36</sup>

Durante il ballo al palazzo Marescotti dell’atto secondo, si capisce che Farnese ha deciso di assalire Firenze; ma per ora Carlo V vuole solo pensare alla festa e alla futura sposa di Sforza, Adda (II, 3). Lodovico mascherato sente tutto e si infuria (II, 5). A quel punto giunge Adda; lo scontro è violento, ma gli amanti si riconciliano; mentre si stringono la mano (II, 6), vengono sospresi dai Medici. Lodovico fugge dopo uno scambio provocatorio (II, 7). La scena e le parole di Alessandro (“saprò chi sotto la maschera m’insulta”, “giacché sai i fatti miei va all’inferno a contarli”) richiamano il furore del duca in *Vico* (“ti svela omai”, I, 8, v. 246, “Ah giuro cercarlo – con tanta costanza,/ che larva ne’ inferno salvarlo potrà”, I, 9, vv. 260-261).

L’atto terzo si svolge dal Farnese: Perez, capitano delle guardie imperiali, annuncia di non aver trovato Lodovico (III, 1), ma solo Cecco, che rifiuta di parlare ma accetta la libertà e una borsa (III, 2). Arriva Carlo (III, 3), che non vuole mettere Lodovico al bando dell’impero, considerando il mezzo ingiusto e provocatorio per il popolo (III, 4). Giungono due ambasciatori, Vico e Aldo, che vorrebbero salvare Firenze dall’assedio; ma la condizione che pone Farnese è inaccettabile: la Repubblica fiorentina non si assoggetterà ai Medici. Lodovico schernisce il “cristianissimo” imperatore per aver schiacciato la libertà – “primo statuto del Vangelo” – con le armi, e accusa il papa di aver venduto l’Italia agli stranieri. Grazie all’intervento di Carlo e nonostante le provocazioni, Lodovico non viene arrestato (III, 5-8).

Nella prima scena dell’atto quarto, Cecco garantisce a Guido la partecipazione popolare in cambio di denaro (IV, 1). Giunge Aldo, portando la notizia che la guerra è dichiarata a Firenze, e che all’indomani Bologna si ribellerà; i congiurati si esaltano (IV, 2). All’arrivo di Lodovico con altri due partigiani, Guarini e Simoni, viene deciso di assalire il palazzo e di spargere oro per le strade per sedurre il popolo (IV, 3-4). Giunge Adda a consegnare un plico datole da Carlo (IV, 5-6). Lodovico legge la sentenza davanti a tutti: è messo al bando e la sua testa vale trecento scudi d’oro. Cecco ha sentito tutto (IV, 7).

Atto quinto, palazzo Farnese. Carlo è stanco di firmare le sentenze che gli porge il vicario (V, 1). Grazie alle indicazioni di un banditore, i

---

<sup>36</sup> *Lodovico Bentivoglio...*, *Ibid.*, I, 5, p. 16.

cospiratori sono stati arrestati. Carlo nutre simpatia nei loro riguardi, (V, 2), ma benché Adda chieda la grazia di Lodovico, la sua richiesta è vana (V, 3-5). Entrano i congiurati, invocando la morte dei tiranni e la liberazione dell'Italia (V, 6). Prima di morire Lodovico porge la sua spada ad Adda perché uccida uno Spagnolo. Mentre i congiurati vengono uccisi, per le strade comincia l'insurrezione (V, 7).

*Lodovico Bentivoglio* e *Vico Bentivoglio* non sono dunque fratelli gemelli. Tra il soggetto originale e il suo adattamento alla scena lirica si stabilì ovviamente un rapporto di indipendenza relativa retto da criteri di brevità, di efficacia scenica propri del teatro musicale: nel dramma in prosa di cinque atti c'era più spazio per i dibattiti ideologici e per le vicende parallele di una dozzina di personaggi, di quanto fosse concesso in un melodramma di tre atti versificati e sette personaggi. Le inevitabili modifiche strutturali implicarono un'impostazione nuova dell'azione, dei personaggi e delle tematiche in gioco.

Ci basti rilevare che il *Vico* comprende numerosi e pittoreschi "Cori e Comparse"<sup>37</sup>, mentre il *Lodovico* propone una lunga galleria di personaggi storici maschili e di popolani (ad esempio le erbajole Petronia, Lucia e Luigia): figure spesso individualizzate, con interessi, modi di esprimersi personali e diversi, che alleggeriscono la parte assunta dalle comparse nel libretto e non producono affatto lo stesso effetto corale. Certe parti vengono ridimensionate: quella del vecchio partigiano ad esempio, assunta nel *Vico* dal padre di Ada, figura pietosa e paternalistica, specie di mediatore fra Dio e gli uomini<sup>38</sup>, è attribuita nel dramma al fedele Guido Malvezzi, sempre

<sup>37</sup>*Vico Bentivoglio, Ibid.*, p. 6: "Montanari dell'Appennino. Cavalieri spagnuoli, principi e gentiluomini italiani, nobili, borghesi, popolani fuorusciti bolognesi. Donne italiane e spagnuole, ancelle di Ada, paesane dell'Appennino. Paggi, scudieri, valetti, soldati imperiali, paesani, ecc ecc".

<sup>38</sup>All'inizio dell'atto primo, i montanari dichiarano: "Dacch'è qui giunto sì buon signore/ Chi non provonne pietoso il core;/ Ei ci ama tutti siccome figli./ E riamato qual padre egli è!/ Co' suoi soccorsi, co' suoi consigli/ Meno infelici ei ne rende!", I, 1, *Ibid.*, vv. 7-12. Guido li ha conquistati con la sua generosità, ed è lui che rivolge le preghiere corali a Dio (nel dramma invece la posizione di mediatore tra Dio e gli uomini è assunta da Lodovico), o che rende ufficiale davanti agli uomini e a Dio la passione dei due giovani, che già approvava. La cerimonia improvvisata prende quindi il valore di un vero rituale coniugale, con un ovvio intento morale (*Vico...*, III, 8, vv. 549-753): "(prese e congiunte con estrema emozione le destre dei due giovani [Guido] se li fa inginocchiare ai piedi, e mentre Gino ed Ermelinda fanno altrettanto, egli alzate sui loro capi le palme, dice quasi piangendo:)/

pronto alla sua età a dare il suo sangue d'uomo « libero come Dio, e martire come Cristo »<sup>39</sup>. Mentre nel dramma il personaggio dell'amante di Bentivoglio appare secondario, la sua onnipresenza nel libretto è significativa di una diversa impostazione drammaturgica<sup>40</sup>: l'azione del dramma risulta in effetti molto più centrata sulla storia pubblica che non sulla storia privata, ed enfatizza valori virili (l'amicizia tra congiurati, l'onore, la gloria); nel libretto, invece, l'intreccio guadagna in connotazioni liriche ciò che perde in "forte sentire", e si concentra sugli affetti privati, familiari, legittimi, opposti al desiderio fisico dell'usurpatore<sup>41</sup>. Pure la visione politica positiva si conforma allo schema familiare e paternalistico, come dimostrano i rapporti idilliaci stabiliti da Guido e Vico con il popolo:

“GUIDO (*ai Paesani, lor presentando Vico*) Ei n'è amico qual figlio,  
qual fratello... (...)  
CORO Ben giunto! Viva! Viva!  
GUIDO Siccom'altro me presso l'amerete,  
E meco ad obbedirlo apprenderete.  
CORO Ah di gran core! (...)  
Dacché giunto egli è tra noi, (*indicano Guido*)  
Ad amarlo c'imparò.  
E devoti a' voler suoi,

---

(*Quintetto a voci sole.*) / Dal suo celeste soglio,/ Quel Dio che tutto vede,/ Consacri tanta fede./ Sorrida a tale amor./ L'uno per l'altro vivano/ Fedeli i vostri cor. (*gli abbraccia*)/ Vico, Ada, Ermelinda, Gino ripetono”.

<sup>39</sup> *Lodovico Bentivoglio...*, *Ibid.*, IV, 2, p. 52. Così viene rispettata di più la verità storica: in quel tempo i Malvezzi si erano effettivamente schierati dalla parte bentivolesca, contrariamente ai Marescotti.

<sup>40</sup> Ada nel libretto, Adda nel dramma: non solo Adda appare in dieci scene appena, su trentaquattro, ma non sembra del tutto al centro delle preoccupazioni dei personaggi: il tema della gelosia e della rivalità occupa solo due scene dell'atto II, e il conflitto privato viene dopo ogni altro conflitto, politico o etico. Nel libretto invece, Ada appare con una frequenza di sedici scene su ventotto, superiore a quella di Vico stesso; Ada e Bologna si confondono in un unico scopo nell'anima di Vico: salvare l'una vuol dire salvare l'altra.

<sup>41</sup> Lo Sforza non è privo di lirismo ma i suoi accenti appassionati procedono dalla bellezza fisica di Ada, dalle leggi del desiderio e delle apparenze. La sua dichiarazione pubblica si articola in effetti intorno al tema della vista: Ada è vista come una stella che brilla più di tutte le altre, “Specchio è la sua pupilla”, “Lei sol guardar/ Fa palpitar!”, “La osai fissar.../ Dovetti amar!”, “Pari a uno stral nell'anima/ Sento quel guardo ancora” (*Ibid.* I, 8, vv. 197-199, 206-207, 210-211); niente di tale nelle dichiarazioni di Vico, pervase di tenerezza, di rispetto e fatte in privato.

Quali figli ne trovò.<sup>42</sup>

Tale sistema, fondato sull'associazione amore/rispetto/ubbidienza, capi/capi di famiglia, enfattizzato dai sentimenti religiosi, si rinforza nell'opposizione al sistema tirannico dello Sforza, rappresentante pontificio ma privo dei sentimenti cristiani più basilari.

Mentre il libretto appare interamente retto dalla solita antitesi tra Bene e Male, nel dramma i conflitti si moltiplicano su più livelli e si scontrano diverse logiche di potere. Di fronte alla logica machiavellica del Farnese ("il fine giustifica i mezzi"), di fronte alla logica brutale, istintiva e criminale di Alessandro de' Medici, viene lasciato molto spazio al dibattito ideologico tra Carlo e Lodovico. E siccome le due logiche paiono accettabili, viene richiesta la partecipazione non solo affettiva ma anche riflessiva del pubblico. Carlo incarna una logica pragmatica, fondata sull'analisi dei diversi fattori in gioco e sul rispetto delle leggi e dei costumi umani, ma si trova diviso tra gli interessi politici e gli imperativi di un'etica più teorica che pratica. Eppure è tale etica a renderlo simpatico, tanto più che la sua ostilità riguardo a un paese che ammirava è l'effetto di un amore tradito. La sua risposta al Farnese pare atta a risvegliare i sentimenti patriottici di chi legge o sente.

“FARNESE (...) ma potete dire: Italia è mia.

CARLO E perché? Perché questi Italiani dormono, perché avvezzi a portare il giogo, non badano se sia di porpora o di piombo. Oh quand'io per la prima volta mi affacciai alla frontiera di questa terra, e vidi il suo sole rischiarare quanto v'ha di più bello nel mondo, benedissi la mia ambizione che mi avea tratto fin qui, la benedissi, perché sperai si offerisse un campo alla mia gloria, ma che vi ritrovai?

FARNESE La corona imperiale, abbellita della più scelta gemma.

CARLO No, monsignore. La mia corona abbellita pel fumo delle battaglie, la mia porpora lacera per le palle nemiche, in Italia si avvili, non combattei per acquistare questa bella contrada, trovai le porte spalancate, e senza la perdita d'un sol uomo, senza lo sparo d'un moschetto, fui vincitore e re, gli è perciò che disprezzo l'Italia e gli Italiani, gli è perciò che mi è di peso il regnare qui dove la croce tien luogo dello scettro.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, I, 5, vv. 54-72.

<sup>43</sup> *Lodovico Bentivoglio...*, II, 2, pp. 22 e 23.

Nonostante la pietà che Carlo prova verso l'Italia ("Quest'Italia che voi ministrare in nome di Dio, ed io reggo in nome della mia spada, ha abbastanza sofferto, e soffrirà anche di troppo"<sup>44</sup>), Lodovico lo disprezza forse più di ogni suo opponente, dato che le sue buone intenzioni non si traducono in atti. Quando si presenta quale ambasciatore al Farnese, non solo Lodovico insulta Alessandro de' Medici, che pretende di governare Firenze ("sarà un buon padre. L'amore che egli porta ai suoi figli, che andò qua e là generando, ce n'è caparra"<sup>45</sup>), ma attacca Carlo V e la Santa Sede allo stesso tempo:

"Noi amiamo la libertà, messere, perché senz'ella la vita è ignominiosa. L'amiamo perché Dio ce l'impone, perché il Creatore stampò sulla fronte dello schiavo il marchio dell'abominio; l'amiamo perché la ricevemmo da Dio che ci creò a sua imagine, e perché senz'essa, non v'è religione né patria, non v'è Dio né virtù.

FARNESE Vedremo se alle parole corrispondano i fatti.

LODOVICO Saranno ancor più forti, né voi ci atterrite col vostro ausiliario Carlo V il cristianissimo. Perdio! È degno di questo nome! Egli schiaccia coll'armi la libertà che è il primo statuto del Vangelo; scende in Italia novello Attila a devastare e derubare... ma è il cristianissimo Carlo V imperatore.

ALDO Taci per carità.

LODOVICO (*spalanca il finestrone*) Orvia, venite a contemplare il vostro misfatto, venite ad osservare la più bell'opera del Creatore da voi venduta allo straniero. Mirate questo cielo, queste valli, e suggellate, se lo potete, il patto di prostituzione che stringeste. A che faceste lega col nemico d'Italia? Temevate non bastassero i petti italiani a difendervi? Una sola parola di amore avrebbe fatto battere per voi milioni di cuori, avrebbe dell'Italia fatta una sola famiglia; si sarebbe rinnovata la lega Lombarda, ma voi, indegni successori di Giulio, di Alessandro e di Gregorio VII, non pronunciaste la parola tremenda per lo straniero. Non gridaste, com'essi, fuori il barbaro!<sup>46</sup> (...) Sgozzate gli innocenti che ergevano la fronte alla libertà, per maturare una vendetta, fabbricaste la ruina della patria vostra. Ma gli uomini e Dio vi terran conto di ciò. Avete la maledizione di Dante,

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, III, 4, p. 37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, III, 6, p. 42.

<sup>46</sup> Si rinvia all'aria del tenore in prigione nel libretto, *Ibid.*, III, 3, pp. 39-40, citato pp. 4-5 e p. 25.

l'anatema di Buonarroti, la bestemmia di milioni d'Italiani che pesa sulle vostre teste, e peserà in eterno."<sup>47</sup>

I riferimenti alla storia e al patrimonio artistico dell'Italia, al popolo e a Cristo, costituiscono gli elementi-chiave della retorica di Lodovico. Costui difende da predicatore una visione apocalittica e idealistica più che una logica politica. Per lui, il potere viene ereditato o usurpato: l'usurpatore è maledetto da Dio e dagli uomini, mentre il principe legittimo conserva per sempre il diritto divino, difendendo la "famiglia" della patria<sup>48</sup>. Lodovico non teme la morte, ricerca persino il martirio, si pone in pericolo con le sue provocazioni. Infatti morirà tradito da un "infame Giuda"<sup>49</sup> insieme ai compagni di congiura, mentre risuoneranno le grida della sommossa. Se si sapesse perché il popolo si ribella (mosso dal sacrificio dei congiurati, o spinto dal denaro?) tale morte acquisterebbe un valore esemplare. In realtà la visione del popolo si pone fin dall'inizio nel segno dell'ambiguità: somma di individui e dunque di interessi privati, plebe venale per ignoranza e per miseria, ma non priva di animi sinceri e coraggiosi (donne, soprattutto); "massa non pensante"<sup>50</sup> per Lodovico che la disprezza<sup>51</sup> pur facendo del popolo italiano il perno delle sue prediche. Benché costituisca una forza virtuale indispensabile, la "plebe" è sorda ai discorsi della ragione, il suo sangue deve essere comprato. Ma il patriottismo non si compra e resta privilegio degli animi nobili e puri.

Tale visione del popolo non ha ovviamente niente a che vedere con quella del libretto. Nel *Vico*, la gerarchia che da Vico, figura di guerriero eminentemente terreno, scende fino al popolo, garantisce l'ordine; il patriottismo è appannaggio di ogni essere buono e positivo, al di là di ogni

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>48</sup> Si tratta pure di uno schema politico paternalistico, con un valore diverso però: i personaggi di *Lodovico* sono soli, il matrimonio è una decisione interessata (Alessandro ottiene Firenze sposando la figlia di Carlo, Adda ubbidisce alla zia sposando Sforza), l'unica vera famiglia è quella che formerebbero gli Italiani se fossero uniti.

<sup>49</sup> *Lodovico Bentivoglio...*, *Ibid.*, V, 2, p. 61.

<sup>50</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 14.

<sup>51</sup> Lodovico non ha rapporti diretti con la "plebe", all'infuori dei momenti in cui le offre denaro; nelle prime scene egli osserva il popolo, e quando interviene nella rissa con gli Spagnoli, ne parla con disprezzo a Perez: "Né voi avete che fare con questa gente", parola commentata però da Petronia in questi termini: "Come parla bene"! (*Ibid.*, p. 13).

distinzione di sesso, di età o di ceto sociale<sup>52</sup>. I buoni formano una maggioranza unita, col vantaggio del numero e del diritto. Sarà solo la ragione del più forte a provocare il fallimento, come annunciava fatalisticamente l'introduzione, sotto forma enfatica quasi proverbiale: "Ma l'impresa mancò, ed allora, come sempre, ebbe ragione il più forte"<sup>53</sup>.

Al susseguirsi di eventi e di discorsi ideologici, Piave sostituisce un'alternanza a ritmi serrati di sequenze di azione o di stasi, di scene corali o intime. E mentre nel dramma si passa dalle vie bolognesi a interni sempre più scuri, sempre più chiusi, dando *in crescendo* un'impressione di soffocamento, il librettista si preoccupa anzitutto di non stancare il pubblico, di sedurlo, prima con un'"alpestre giogaia dell'Appenino"<sup>54</sup> (E, esterno), un "salotto nel palazzo del Comune di Bologna splendidamente illuminato"<sup>55</sup> (I-p, interno pubblico), poi con un atto intero svolto in un interno privato, l'"appartamento al palazzo Marescotti"<sup>56</sup> (I-m, interno Marescotti), e infine con un atto finale diviso tra un gabinetto dello stesso palazzo (I-m), un altro luogo pubblico, l'"Interno d'una torre di Bologna"<sup>57</sup> (I-p), e uno scenario finale pittoresco all'aperto (E). La stessa struttura a specchio appare nelle variazioni di luce, naturale (diurna: N) o artificiale (notturna: A)<sup>58</sup>. Senza approfondire il carattere speculare dell'alternanza

<sup>52</sup> Le didascalie ci informano sull'organizzazione interna del popolo: così la ribellione, III, 4, *Ibid.*, p. 40, è affare di uomini ("una moltitudine di Bolognesi d'ogni ceto, e Montanari..."), mentre le donne pregano in collina.

<sup>53</sup> *Vico...*, *Ibid.*, introduzione, p. 5.

<sup>54</sup> *Ibid.*, I, 1, p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibid.*, II, p. 22.

<sup>57</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 39.

<sup>58</sup> Nelle prime scene dell'atto primo, "è presso il tramonto", "la campana della chiesuola suona l'Ave" (N), ma presto le "sale sfolgoranti" del Palazzo del Comune si illumineranno (A) per la festa da ballo. "È giorno" in tutto l'atto secondo, e la luce (N) viene da un "verone a destra". La prima parte dell'atto finale si svolge di pomeriggio: "una finestra di fronte. È il pomeriggio" (N) mentre la prigione della scena terza viene debolmente rischiarata da una luce artificiale (A): "finestra, chiusa da barre di ferro, da cui scende poca luce d'esterno fanale". Il tema dell'alba (N) che dovrebbe portare con sé speranza e sollievo domina l'inizio della terza parte dell'atto che finirà invece con il suicidio dei due amanti: oltre all'indicazione scenica, "rosseggiano i primi albori", il discorso dei personaggi riecheggia le allusioni al momento del giorno: "ecco purissimo risorge il giorno", canta il coro, e ad Ada che langue ("eterna fu la notte"), Ermelinda cerca di dar fiducia: "L'alba è vicina, e la novella luce/ il buio schiarirà de' dubbi tuoi" dice rassicurante (III, 5, vv. 643, 646, 647).

(riassumiamo : E/Ip/Im//Im/Ip/E per gli scenarii, e N/A/N//N/A/N per la luce), ci basti rilevare quanto essa possa contribuire al diletto del pubblico. Piave, direttore degli spettacoli alla Fenice dal '48 al '59, e poi alla Scala fino al '67, non poteva non saperlo.

Allo stesso modo il suo impegno poetico rispose agli imperativi drammaturgici propri del palcoscenico musicale più che a certe esigenze letterarie<sup>59</sup> – scrivere tre atti di situazioni commoventi e di “parole sceniche”, creare occasioni di numeri musicali vari e distinti (scene, preghiere, romanze meste e leggiadre, duetti appassionati), e perciò versificare uniformando il tono di origine. Per quanto riguarda la versificazione, Piave segue i codici contemporanei. L'influenza della tradizione settecentesca è palese: nelle scene o nei recitativi, gli endecasillabi non rimati alternano con settenari o versi di cinque sillabe<sup>60</sup>, mentre le arie, i duetti,... si compongono di versi lirici di lunghezza varia (cinque, sei, sette o otto sillabe). I decasillabi e i versi composti 5 x 2, 6 x 2<sup>61</sup> sono anche numerosi nel libretto e corrispondono all'uso ottocentesco. La varietà garantisce maggior flessibilità per chi scrive la musica. Il librettista adatta inoltre il tono del dramma alla linea *standard* del melodramma del periodo. Il linguaggio come l'intreccio risulta spoglio di ogni scabrosità, mentre *Lodovico* si caratterizza per la mescolanza grottesca

<sup>59</sup> All'epoca i librettisti erano poco considerati e mal pagati; Piave ebbe una riputazione abbastanza cattiva, benché Verdi lo difese come librettista, se non come versificatore (cf lettera a C. De Sanctis del 7/02/1856).

<sup>60</sup> Ad esempio, III, 1, vv. 518-521, gli endecasillabi alternano con i settenari non rimati: “*Ada preoccupata entra lentamente./ ADA Vico prigionio!... Ei di Bologna prence!.../ Ei cattivo in balia de' suoi nemici!.../ Una scure già pende per quel capo (desolata)/ Di vendetta e di sangue sitibonda!...*”; III, 2, vv. 524-527: “*DUCA Ada.../ ADA (sorpresa) Signor!... tu qui? (sorge)/ DUCA Sì, mi perdona.../ Sovverchio forse ti parrà l'ardire.../ ADA Non ardimento, è abuso (ripentita)/ Entrar non annunciato...*”.

<sup>61</sup> Un esempio fra altri di varietà, I, 8, pp. 18 e 20 del manoscritto: la scena si apre con due serie di endecasillabi e di settenari non rimati, secondo lo schema A/B/B/A (recitativo); l'ultimo settenario e l'ultimo endecasillabo rimano ed introducono l'aria del duca: quattro versi di settenari rimati, seguiti da due versi di quattro sillabe, ripresi dal coro (ritornello): vv. 186-193, 198-201: “*DUCA Il tavolier, Signori abbandonaste?/ Tentato era sfidarvi./ CORO Il gioco ne annoiava./ DUCA È ver, si langue ove bellezza manchi.../ E colà donde giungo ell'ha suo regno.../ CORO E' magica la festa./ DUCA Di Felsina le belle/ Non han rivali al mondo che le stelle./ (...) Lei sol guardar/ Fa palpar! TUTTI Lei sol guardar./ Fa palpar!*”. Più avanti, troviamo 5 x 2 per 15 versi, vv. 230-233: “*TUTTI Lasciate, o duca, – ogni speranza./ Segreta fiamma – in cor le sta./ DUCA Avrò vittoria dalla costanza.../ TUTTI Sforza costante!! – chi il crederà?*”.

dei toni e dei livelli di lingua : a ciascuno il proprio stile<sup>62</sup>. Nei discorsi di Bentivoglio il tono colpisce per la sua enfasi aulica, ricca di immagini allegoriche; Adda adotta uno stile medio elegiaco, adatto alla pietà che suscita; Perez non esce dal livello di lingua neutrale, conforme alle sue responsabilità. Più rilevante pare lo stile basso e triviale dei popolani, proprio da commedia, che anima il dramma con le grida di ammirazione

---

<sup>62</sup> Sia per lo stile caratterizzato da un realismo vivido, che per le tematiche di fondo ispirate a una vocazione storico-mistica, si potrebbe attribuire *Lodovico Bentivoglio* a Luigi Gualtieri, *alias* conte di Brenna, giornalista e scrittore prolifico di opere teatrali e di romanzi storici. Nato nel 1825 a Saludecio, morto a Milano nel 1901, Gualtieri pubblicò a puntate *I Misteri d'Italia* sin dal '48, influenzati da Sue come saranno dopo *I Misteri di Buenos Aires* (1892) e *I Misteri dell'Inquisizione* (1885). Tra il '53 e il '55 (anno del *Lodovico*) pubblicò a Bologna per i tipi delle Muse una *Bologna rediviva* e cogli stessi tipi, presso L. Morelli, una *Bologna sotterranea* senza data. A partire dal '57 si diffuse la sua serie *bestseller* "per commento ai *Promessi Sposi*", composta da *L'Innominato*, *Dio e l'Uomo*, *I Piombi di Venezia*, *Malebranche*, *Pape Satan*, *La Città del Sole*, *I bevitori di sangue* – testi pervasi, come *Lodovico*, dal tema di un sistema giudiziario ingiusto e cieco, fondato su segreti da anticamera, sostenuto da ecclesiastici senza scrupoli. In ogni opera, Gualtieri citò i grandi nomi del patrimonio artistico nazionale (Dante, Michelangelo, Machiavelli), pur presenti nel *Lodovico*, e sfruttò testi storici come la *Storia d'Italia* di Cesare Cantù, col quale collaborò in una *Grande Illustrazione del Lombardo Veneto* pubblicata a Milano per A. Tranquillo Ronchi nel 1857. Ne scrisse le pagine dedicate alla prima metà del Cinquecento, dominate dalla figura ambigua dell'imperatore Carlo V, come nel *Lodovico*, e un proemio in cui esprime un senso profondo di responsabilità quale umano e cristiano. Bentivoglio si inserirebbe benissimo nella lunga galleria di ritratti di Gualtieri: predicatori provocatori e martiri, dalla voce vibrante di fede, che sperano una nazione libera e un'umanità redenta. Attraverso portavoci teatrali come Corrado console di Milano (1860), Silvio Pellico (1861), Daniele Manin (1862), e tanti altri, Gualtieri affermò sia la passione storica che l'esaltazione religiosa, sia la fiducia nell'educazione del popolo che l'entusiasmo patriottico. L'arcivescovo dell'*Innominato*, il Nazareno dell'opera eponima (1865), l'ardente etrusco Tegete del *Capo delle cento tribù* (1857), o l'Ugo Bassi delle *Memorie...* (1861), propugnano sogni comunitari, "una riforma più radicale di quella che hanno formulato Lutero e Calvino": "La mia strada è facile e vien tracciata dal verbo ispirato dal Redentore", "Dal più grande al più piccolo tutti gli uomini devono portare il loro tributo secondo le loro forze", dice Campanella ne *La Città del Sole*, libro dedicato alla moglie, Giacinta Pezzana, che non fu estranea alla passione di Gualtieri per il teatro. Si sposarono nel '63 e nel '64 nacque la figlia, Ada (come l'amante di *Lodovico*). Gualtieri scrisse opere teatrali per Giacinta, come *L'abnegazione*, in cui l'attrice ritrovava il filone popolare della Compagnia dialettale Toselli in cui si formò. Questa collaborazione non ebbe gli esiti sperati. *Lodovico* appartenerebbe dunque a un primo periodo più teatrale, mentre poi Gualtieri si dedicò specificamente al romanzo, sfruttandovi la sua ispirazione storico-drammatica, "[passando] nel teatro delle grandezze e delle glorie che furono".

delle donne di fronte a Lodovico, gli scherzi, le frasi fatte, i motti proverbiali, gli insulti, tutti elementi atti a inventare una prosa quotidiana<sup>63</sup>. Le prime scene dell'atto primo danno un campione vivace di quella lingua comune: nella discordia le chiacchiere dei popolani risultano ancora più comiche, pur sottolineando le loro preoccupazioni finanziarie, cioè la loro miseria:

“LUIGIA (...) Che brava gente che erano quei Bentivoglio.  
PETRONIA Allora sì che si campava bene.  
LUIGIA E si guadagnava di più. (...)  
PETRONIA Non c'erano tante mangerie.  
PRI. POP. Non c'erano tanti mangioni. (*parla piano al secondo popolano e gli dà del danaro*)  
LUCIA È proprio vero. Allora c'erano pochi soldati, e adesso...  
PETRONIA Ce n'è tanti che pare che nascano come i funghi. (...)  
LUIGIA Un branco di mascalzoni.  
PETRONIA Svizzeri e ubbriachi [sic]. Spagnoli e Tedeschi che puzzano di sego lontan mille miglia.  
PRI. POP. Eh, sotto i Bentivoglio si viveva molto meglio. (...)  
PET. Povero giovinotto, chi sa dove sarà adesso.  
LUCIA Sarà errante.  
LUIGIA Altro che errante. Quest'Agosto dicevano che era morto in Oriente combattendo contro gl'Infedeli.  
LUCIA Sarà morto santo. Requiem eternam [sic] (*finisce l'orazione mentale*)  
PRI. POP. Che morto! È vivo e sano.”

Lo stesso motivo viene riproposto nell'introduzione, privo di ogni comicità<sup>64</sup>: Piave sceglie un livello di lingua sostenuto, latineggiante, antepone il participio passato “cacciata” in funzione aggettivale e introduce con “onde” la costruzione impersonale, mentre sostituisce i verbi

---

<sup>63</sup> Non esisteva infatti una lingua comune italiana che non fosse dialettale oppure “fabbricata”.

<sup>64</sup> Il discorso svogliato dell'invincibile Gino (I,7) e gli scherzi degli armigeri (III,7) sono le uniche situazioni “comiche” del libretto: ma la prima, molto convenzionale, è seguita dall'annuncio di una notizia perturbatrice, l'amore del duca per Ada, e la seconda mette in pericolo l'onore della ragazza per bene vestita da “paesanella”.

“dicevano” ed “era morto” con due espressioni verbali, “giunge voce” e “cadesse estinto”. Persino il gerundio “combattendo” viene cambiato con un più arcaico “pugnando”.

“Vico, o Lodovico Bentivoglio, ultimo superstite della cacciata famiglia, errò in Germania e Palestina onde giunge voce cadesse estinto pugnando contro gl’Infedeli.”<sup>65</sup>.

Quand’anche lo stile sembri già aulico nel dramma,

“Aldo, nelle battaglie ella era per me l’angelo che mi segnava la via della gloria, nelle torture dell’esiglio la sua memoria mi inaridiva la lacrima del dolore, ella era tutto per me, e perderla?”<sup>66</sup>,

Piave riprende sistematicamente i codici linguistici del melodramma: torna alla forma latineggiante “esilio”, sostituisce le “torture” con “gli stenti” e l’immagine fisica della lacrima all’espressione astratta (“Dell’esilio fra gli stenti/ N’era vita il suo pensier...”, I, 5, vv. 98-99), e la solita “via della gloria” viene sostituita dal poetico “invincibil ne’ cimenti” (“Che invincibil ne’ cimenti,/ Fea l’amante ed il guerrier”, vv. 100-101). La formula risulta breve, scandita in modo binario (quattro versi A/B/A/B con rime ricche, due verbi in posizione iniziale), fitta di apocopi vocaliche.

Gli stessi criteri reggono il passaggio dalla discorsiva spontaneità della predica di Lodovico (III, 6) all’aria elaborata di Vico (III, 3). Benché intessute di effetti retorici, le parole di Lodovico sembrano improvvisate *hic et nunc*, sempre più ispirate all’exasperazione crescente:

“voi, indegni successori di Giulio, di Alessandro e di Gregorio VII, non pronunciaste la parola tremenda per lo straniero. Non gridaste, com’essi, fuori il barbaro! Faceste alleanza con lui, copriste d’incancellabile macchia il nome vostro che sarà d’obbrobrio alla posterità. (...). Ma gli uomini e Dio vi terran conto di ciò.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Vico..., *Ibid.*, p. 5.

<sup>66</sup> Lodovico..., *Ibid.*, II, 5, p. 25.

<sup>67</sup> Lodovico, *Ibid.*, III, 6, p. 44.

Le imprecazioni di Vico invece sono il frutto di una riflessione interna profonda<sup>68</sup>, risuonano implacabili e definitive sin dal primo verso, e vengono scandite dall'uso e abuso di inversioni sintattiche alla Alfieri, che riconosceva loro un'efficacia energizzante:

“Escan d'Italia i barbari, morendo  
 sciamò il secondo Giulio,  
 Pentito forse in quel supremo istante  
 D'aver in brandito il pastoral mutato  
 A conculcar questa infelice terra...  
 E tu, Clemente, quale vi rispondi?...  
 Nuovi stranieri chiamando a dilaniare  
 Della tua madre il seno... scellerato!...”<sup>69</sup>

L'aria dell'atto terzo avrebbe racchiuso tutto l'effetto dell'opera. “Ah il dì verrà!...”, avrebbe cantato un tenore come Francesco Tamagno<sup>70</sup>. Ma il dì venne troppo presto: la profezia di Vico non fece in tempo a essere musicata che già si compieva. Ci vollero pochi anni perché l'Italia – unita se non redenta – cacciasse “i barbari” dal suo seno. Rimanevano un primo atto di musica e un libretto completo ma dimenticato: l'ultimo di Piave, uno degli ultimi libretti nati dalla sensibilità romantica e risorgimentale, ricco di slanci ideali, di impulsi passionali, vibrante di generosità popolare e di abnegazione per la libertà<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Cf l'indicazione scenica, III, 3, *Vico...*, *Ibid.*, p. 39: “*Vico Bentivoglio, seduto presso una rozza tavola immerso in cupi pensieri, col capo chiuso tra le mani. Dopo qualche istante, scuotendosi, prorompe...*”

<sup>69</sup> *Vico...*, *Ibid.*, vv. 580-587.

<sup>70</sup> F. Tamagno (Torino, 1850-Varese, 1905), tenore. Fu il primo « Didier » della *Marion Delorme* di Ponchielli.

<sup>71</sup> Vorrei qui ringraziare calorosamente il Prof. J. Rosenberg, senza il quale queste mie ricerche non sarebbero state possibili. Ricordo con piacere la collaborazione del personale della Biblioteca di Musica dell'Università di Northwestern, specialmente della Sig.ra J. Casey e del Dir. D.J. Hoek, e l'attenzione del Dipartimento di Lingue Romanze della stessa università. Nel corso della trascrizione del manoscritto mi sono potuta avvalere anche del generoso aiuto linguistico del Prof. G. Genot. La mia profonda riconoscenza va tutta al Prof. G. De Van, che ha resa possibile la pubblicazione del presente articolo. Gli sono estremamente grata per i suoi preziosi consigli, per la sua fiducia e per la sua grande gentilezza.

150

C. FRIGAU

**Céline FRIGAU**