



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

# L'assenza della figura materna nell'opera seria italiana tra 1815 e 1893

Studio su *Virginia* di Saverio Mercadante e *Simon  
Boccanegra* di Giuseppe Verdi

Relatrice: Prof.ssa Candida Billie Mantica

Tesi di laurea di:

Antonina Fenu

Correlatrice: Prof.ssa Angela Romagnoli

Matricola 508040

Anno accademico 2024/2025



# INDICE

INTRODUZIONE.....	8
CAPITOLO 1 .....	11
1.1 La figura materna nell'opera seria metastasiana .....	11
1.2 Il modello familiare tra norma giuridica e realtà sociale.....	18
1.3 Ottocento: l'opera seria e il rapporto con la figura materna.....	24
1.4 Indagine sui libretti d'opera ottocenteschi .....	26
1.4.1 Declinazioni e funzioni della menzione della figura materna .....	30
1.4.2 Declinazioni e funzioni dell'invocazione della figura materna .....	32
1.4.3 Sostituzioni materne: il caso delle nutrici, delle governanti, delle matrigne.....	34
CAPITOLO 2 - MADRI MENZIONATE.....	37
2.1 <i>Virginia</i> di Saverio Mercadante e Salvatore Cammarano.....	37
2.1.1 Genesi, contesto e ricezione dell'opera .....	37
2.1.2 Fonti letterarie a confronto: dalle <i>Historiae</i> di Tito Livio a <i>Virginia</i> di Vittorio Alfieri....	40
2.2 Il trattamento della figura materna in <i>Virginia</i> di Mercadante/Cammarano .....	45
2.2.1 Struttura musicale dell'opera .....	47
2.2.2 Caratteristiche musicali dell'opera .....	52
2.3 Il trattamento della figura materna in <i>Virginia</i> di Mercadante/Cammarano .....	54
2.3.1 Numitoria: quando la madre 'diventa' assente .....	54
2.4 N. 3: Coro donne, scena e cavatina di Virginia .....	57
2.5 N. 6: Scena e Aria di Virginio .....	71
2.6 N. 8: Finale II .....	82
2.7 Conclusioni.....	92
CAPITOLO 3 - MADRI INVOCATE .....	94
3.1 <i>Simon Boccanegra</i> di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi .....	94
3.1.1 Genesi, contesto e ricezione dell'opera .....	94
3.1.2 La fonte letteraria: <i>Simon Boccanegra</i> di Antonio García Gutiérrez .....	99
3.2 Il libretto: dalla 'selva' di Verdi, ai versi di Piave e alla revisione di Boito .....	104
3.3 Caratteristiche musicali dell'opera .....	107
3.4 L'assenza della figura materna e le manifestazioni spirituali in <i>Simon Boccanegra</i> .....	112
3.4.1 N. 9: Scena e Duetto Amelia-Doge.....	113
3.4.2 N. 16: Scena, Terzetto e Finale atto II .....	129
3.5 Conclusioni.....	142
CONCLUSIONI.....	143

APPENDICE.....	145
BIBLIOGRAFIA .....	157



*a mamma, babbo e Nicola*



## INTRODUZIONE

Nella prima metà dell'Ottocento, l'opera italiana attraversa una fase di rinnovamento che investe le strutture formali e narrative, che riflettono un'epoca di intensa transizione politica e culturale. Questo periodo, segnato dal Congresso di Vienna (1814-1815) e dall'avvio della Restaurazione, vede il graduale abbandono dei soggetti classici e mitologici in favore di argomenti tratti dalla letteratura coeva, che pongono al centro le passioni umane. In questo contesto di mutamento storico-culturale, emerge tuttavia una costante strutturale e ideologica di particolare rilevanza, che funge da *fil rouge* tra passato e presente: la persistente assenza o marginalizzazione della figura materna nei soggetti rappresentati.

Il presente lavoro si propone di indagare l'assenza della figura materna nell'opera seria italiana a partire dal 1815 fino all'ultima opera di Giuseppe Verdi (1893). L'obiettivo della ricerca è comprendere come il modello genealogico ereditato dall'opera seria settecentesca, fondato sulla centralità del padre e sull'assenza della figura materna, venga ripreso, trasformato o messo in crisi nella produzione operistica dei principali compositori dell'Ottocento. La domanda di ricerca che guida l'analisi può essere così formulata: in che modo quest'assenza, costruita ideologicamente nel Settecento, continua a operare o a riemergere in forme nuove nell'opera italiana nel periodo oggetto di studio/in esame? A partire dalle riflessioni di Martha Feldman,<sup>1</sup> che interpreta la cancellazione del materno come un dispositivo politico e simbolico funzionale alla centralità della figura del padre sovrano, il primo capitolo ricostruisce le premesse settecentesche di questo modello, per poi osservare come esso venga rielaborato nel nuovo contesto storico. L'analisi prende in considerazione sia la persistenza di questo *topos*, sia la comparsa di figure materne marginali, sacrificali o perturbanti, che riflettono le tensioni culturali e sociali dell'epoca post-napoleonica.<sup>2</sup> Questo percorso consente di mettere in luce la natura ideologica della genealogia del modello familiare rappresentato e il ruolo che la madre, presente o assente, svolge nella definizione dei rapporti di potere e delle dinamiche familiari nella scena lirica dell'Ottocento.

---

<sup>1</sup> MARTHA FELDMAN, *The absent mother in opera seria*, in *Siren songs. Representations of gender and sexuality in opera*, a cura di Mary Ann Smart, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 29-46.

<sup>2</sup> Il termine *topos* riferito all'assenza della madre viene usato da Emilio Sala nel suo libro *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2024, p. 395, nota 69. Sala adopera questo termine alla voce *Mammismo*, in cui fa riferimento alla persistente assenza della figura materna nell'opera ottocentesca; la nota specifica come anche nell'opera metastasiana tale assenza costituisca un *topos*, per quanto il contesto storico sia inevitabilmente differente rispetto a quello cui fa riferimento l'autore.

Il periodo compreso tra il 1815 e il 1893 sono stati scelti in quanto il genere dell'opera seria si va via via consolidando nel panorama della musica operistica italiana, soppiantando progressivamente l'opera comica sul piano quantitativo.<sup>3</sup> Molti compositori che inizialmente scrivono per il genere buffo tendono, proprio in questo periodo, a 'convertirsi' al genere serio, mentre le opere comiche vengono relegate a teatri di minore importanza, meno retribuite e affidate a maestri di second'ordine.<sup>4</sup> Durante questi anni si stabiliscono importanti mutamenti nel modo di concepire l'opera, in primo luogo nella scelta dei personaggi. Si tende a prediligere l'uso di un solo personaggio femminile principale, eliminando il secondo, presente nella tradizione del secolo precedente, elemento che ha delle importanti ricadute sulle strutture drammaturgiche e narrative dei libretti. In questi anni si stabilizza un nuovo assetto dei ruoli vocali che influenza il conflitto tra i personaggi dell'opera incarnandosi nella triade soprano-tenore-baritono.<sup>5</sup> Tra i compositori che sono rientrati nell'analisi sono stati scelti quelli più rappresentativi del periodo preso in considerazione.

L'analisi si è concentrata sui libretti delle opere serie del periodo cronologico preso in esame, ponendosi l'obiettivo di ricercare parole chiave riconducibili alla sfera del materno. La presenza – o l'assenza – di tali termini (madre, materno, materna, materne, materni, genitrice) è stata fondamentale per distinguere quelle opere in cui la figura materna viene almeno menzionata da quelle in cui essa non viene mai nominata. Dall'analisi sono emerse tre principali macrocategorie: madri menzionate anche quando assenti, madri presenti con ruoli più o meno rilevanti, e opere caratterizzate da una totale assenza di figure materne. L'analisi è stata condotta a partire dal compositore, selezionando i libretti in prima edizione assoluta. In alcuni casi, sono stati presi in esame anche libretti di edizioni successive alle prime, legati a repliche significative, evidenziando eventuali differenze nel trattamento della figura materna. Il totale dei libretti presi in esame è di 216. Segue una tabella indicante i nomi dei compositori scelti per l'indagine e il numero dei relativi libretti presi in considerazione per ciascuno:

Tabella 1

COMPOSITORI	NUMERO LIBRETTI
Giuseppe Mosca (1772-1839)	3
Pietro Generali (1773-1832)	12
Stefano Pavesi (1779-1850)	11
Carlo Coccia (1782-1873)	16

<sup>3</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*. Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia, Torino, EDT, 1993, p. 165.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 170-171.

Pietro Raimondi (1786-1853)	7
Michele Carafa (1787-1872)	9
Nicola Vaccaj (1790-1848)	11
Gioachino Rossini (1792-1868)	14
Saverio Mercadante (1795-1770)	32
Giovanni Pacini (1796-1867)	34
Carlo Conti (1796-1868)	3
Gaetano Donizetti (1797-1848)	38
Vincenzo Bellini (1801-1835)	8
Alessandro Nini (1805-1880)	6
Alberto Mazzucato (1813-1877)	3
Giuseppe Verdi (1813-1901)	8

Contestualmente allo spoglio dei libretti è stata creata una tabella per ciascun autore contenente i titoli presi in considerazione, l'anno di composizione, la tipologia materna riscontrata e note aggiuntive, utili a illustrare casi particolari, come ad esempio la presenza di nutrici o balie in sostituzione della figura materna. Il campo note è inoltre impiegato per spiegare le modalità di citazione della figura materna, laddove assente. Tali tabelle possono essere consultate in appendice.

Sulla base di tale ricerca sono stati scelti due casi di studio emblematici per le categorie individuate: *Virginia* (1866) di Saverio Mercadante, su libretto di Salvatore Cammarano, e *Simon Boccanegra* (1857) di Giuseppe Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave, revisionato da Arrigo Boito per la seconda versione dell'opera (1881). All'analisi di queste due opere sono dedicati, rispettivamente, il secondo e il terzo capitolo di questa tesi.

# CAPITOLO 1

Per comprendere come la figura materna sia rappresentata – oppure omessa – nei soggetti operistici del periodo considerato, è necessario partire da una riflessione più ampia sul concetto di famiglia così come viene rappresentata in questo repertorio. La figura materna, infatti, non è mai un'entità isolata: la sua presenza, la sua assenza o la sua eliminazione (rispetto alle fonti letterarie da cui deriva un determinato soggetto) si configurano sempre all'interno di un nucleo familiare, costante strutturale dei soggetti operistici fin dal XVIII secolo. L'opera seria, in particolare, basa prevalentemente la propria drammaturgia sui rapporti di parentela (padri, figli, sposi, dinastie) e sulla tensione tra sfera privata e sfera pubblica. È dunque inevitabile che il ruolo della madre, quando presente o evocata, sia determinato dal modo in cui il genere codifica la famiglia e i suoi equilibri di potere.

Per questo motivo, prima di analizzare le diverse tipologie di figura materna individuate, è necessario comprendere come la famiglia venga rappresentata nel repertorio operistico e quali funzioni simboliche le vengano attribuite. Solo così è possibile cogliere appieno il significato dell'assenza materna, della sua marginalizzazione o, al contrario, della sua eccezionale centralità in alcuni casi. La madre è parte di un sistema genealogico e drammaturgico più ampio: studiare la famiglia comporta anche analizzare le condizioni che ne determinano la presenza o l'assenza sulla scena.

## 1.1 La figura materna nell'opera seria metastasiana

Fin dal XVIII secolo, la famiglia costituisce il perno attorno al quale ruotano le vicende dei soggetti operistici, che riflettevano un modello patriarcale organizzato secondo una gerarchia che partiva dal divino, passava per la figura del re e arrivava infine al *pater familias*:

Nella drammaturgia seria settecentesca valore fondante è senza dubbio quello della sovranità, del quale la paternità è un attributo; esso è il termine di misura per rispondere a domande quali “a chi spetta, come si tramanda il potere?”; “come si comporta un principe/padre nei confronti dei sottoposti/figli?”, “fino a che punto il principe può e deve derogare agli affetti privati se glielo chiede la ragion di stato?”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> FABRIZIO DELLA SETA, «Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini», in *Gioachino Rossini, 1868-2018: la musica e il mondo* [convegno, Pesaro, 9-11 giugno 2017], a cura di Ilaria Narici et al., Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 95-96.

La famiglia nell'opera seria del XVIII secolo è declinata al maschile: il sovrano, il padre e, più in generale, l'uomo è il protagonista attanagliato dall'incessante conflitto tra pubblico e privato. L'opera seria attinge dalla contemporaneità materiale fertile per i suoi libretti, diventando espressione del pensiero autoritario assolutista del tempo. La figura materna in questo contesto non gode di grande considerazione e ogni riferimento a essa è marginale o addirittura nullo.<sup>7</sup> Come osserva Pagannone, infatti, il vero tema portante dell'opera settecentesca è la paternità, intimamente connessa ai concetti di sovranità, autorità e successione dinastica. Di conseguenza, la madre è priva di uno spazio d'azione in quanto «la sovranità e la sua successione sono rigorosamente maschili e patrilineari».<sup>8</sup>

È doveroso precisare che non in tutto il repertorio operistico serio settecentesco si eliminano le figure materne. In modo particolare, all'inizio del secolo Apostolo Zenò elabora un certo numero di soggetti che presentano madri valorose e protettive come protagoniste, senza remore nel rappresentarle. *Griselda* (1701), *Merope* (1712), *Andromaca* (1724) contengono esempi di figure materne che hanno un ruolo più che attivo nelle vicende narrate. *Griselda* narra la storia di una donna di umili origini fatta regina da Gualtiero, dal quale ebbe due figli che le furono tolti; una volta ripudiata dal marito, Griselda è spinta dall'amore materno a cercare un'ultima consolazione prima di separarsi definitivamente dai figli.<sup>9</sup> In *Merope*, la protagonista, dopo aver perso il marito e due figli, viene accusata di aver ucciso il terzo, Eptide, legittimo erede al trono di Messenia ed unico sopravvissuto. *Andromaca* narra le vicende della vedova di Ettore, resa schiava da Pirro e madre di Astianatte, la quale tenta di salvare a tutti i costi dalle mire omicide di Ulisse, trovando la forza nell'amore materno.

Tutte le madri protagoniste di questi drammi condividono l'estrema fedeltà ai propri sposi, defunti o ripudiatori, e vivono affinché i propri figli possano essere salvati dalle macchinazioni di tiranni che tentano di appropriarsi del potere legittimo. Tra agnizioni, come quella tra Griselda e la figlia Costanza, e ritrovamenti di figli perduti, queste figure materne incarnano fierezza e dignità. Mai disposte a sottostare al volere di usurpatori, esse ordiscono, insieme a loro aiutanti, trame efficaci per proteggere quel che resta della propria famiglia e garantire la discendenza legittima. La disperazione e l'amore quasi viscerale per la prole diventano così la forza motrice delle loro azioni.

---

<sup>7</sup> GIORGIO PAGANNONE, *La figura paterna nell'opera in musica del Settecento: il caso di Mozart*, in *Figure della paternità dell'Ancien Régime*, Atti del Seminario, Università della Valle d'Aosta, 24 giugno 2009, a cura di Paola Bianchi e Giacomo Jori, Torino, Accademia University Press, 2011, p. 139.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Musicata da numerosi compositori tra cui Antonio Pollarolo (1701), Tommaso Albinoni (1703), Antonio Maria Bononcini (1718), Alessandro Scarlatti (1721).

Tuttavia, tali soggetti costituiscono eccezioni isolate. Un esempio particolarmente rilevante circa la perdurante assenza della figura materna è incarnato dai lavori poetici di Pietro Metastasio, I modelli metastasiani sono imperniati sull'oscillazione tra dovere pubblico e desideri privati, in un conflitto eterno tra passioni, fedeltà politica ed amicizia, alla ricerca di un complesso equilibrio fra le parti. L'opera di Metastasio, dunque, non è avulsa da ideologia politica; come sottolinea Elena Sala di Felice, dall'epistolario emerge la figura di un poeta tutt'altro che disimpegnato: Metastasio non crea meri divertimenti per le corti dove presta servizio,<sup>10</sup> ma attribuisce ai suoi lavori una funzione sociale ben definita, promuovendo giusti valori nella società.<sup>11</sup> Più specificatamente, egli assume il ruolo di mediatore tra sudditi e trono: il poeta cesareo «si faceva interprete presso i sovrani dei voti pubblici; dall'altro comunicava ai 'lontani' lo splendore contagioso delle virtù regali; delle quali, con allusione ideologicamente carica di significato, dichiarava l'origine provvidenzialmente divina».<sup>12</sup> Sono numerose le testimonianze che attestano la devozione del poeta nei confronti dei monarchi di varie nazioni europee. I libretti di Metastasio riflettono perfettamente questa visione:

Metastasio's fabulae always contain an interesting debate about the controversial events of eighteenth-century history, with a consideration of the principles which are intended to illuminate the rulers' conduct, thereby revealing his strong commitment to the European aristocratic conservative milieu. This quality is exactly what constitutes the apparent consistency in his output. His work did nevertheless submit to notable changes and confronted considerable crises, reinterpreting any hardship in light of unconditional support and encouragement for the sovereign's guidance.<sup>13</sup>

La dedizione di Metastasio all'ordine e alla stabilità del potere si riflette nell'impianto drammaturgico e, in modo particolare, nella scelta di personaggi schematizzati simmetricamente tra loro. Alla base della maggior parte dei suoi drammi per musica vi è, infatti, uno schema fisso di sei personaggi, legati tra loro da rapporti di varia natura, come amore, amicizia, rivalità, inimicizia, parentela.<sup>14</sup> Secondo il meccanismo di assegnazione dei ruoli, essi sono ripartiti nel seguente modo: la prima coppia di amanti, principale, è affidata al primo uomo e alla prima donna, mentre la coppia secondaria è affidata al secondo uomo e alla seconda donna. Le vicende amorose che coinvolgono questi quattro personaggi si intrecciano e generano i conflitti della sfera privata, spesso in contrasto con le esigenze

---

<sup>10</sup> ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli Editore, 1983, p. 150.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>13</sup> FRANCESCO COTTICELLI E PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera*, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-century Opera*, a cura di ANTHONY R. DEL DONNA E PIERPAOLO POLZONETTI, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 71.

<sup>14</sup> PAOLO GALLARATI, *Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, p. 40.

dello stato. I restanti due ruoli sono generalmente affidati a un tenore e a un basso che, di solito, impersonano rispettivamente il sovrano e un antagonista o confidente.<sup>15</sup>

Come si evince dall'architettura dei ruoli, lo spazio per la figura materna è di fatto inesistente, una scelta funzionale a mettere in risalto il rapporto binario tra sovrano e sudditi. L'elisione della madre non solo è fisica, ma anche strutturale: essa risulta esclusa dalla dinamica genealogica, che rimane centrata esclusivamente sul maschile e sulla figura del padre-sovrano. La presenza di una madre all'interno di questo sistema comprometterebbe la centralità della figura maschile.

All'interno di questo contesto si inserisce l'indagine della musicologa statunitense Martha Feldman, che individua nell'assenza della figura materna un nodo centrale dell'opera seria settecentesca e, in particolare, quella metastasiana. Secondo Feldman «opera seria was founded on the myth of the good king», per cui l'opera settecentesca è espressione dell'ideologia contemporanea.<sup>16</sup> Per Feldman, l'assenza della figura materna è tutt'altro che casuale, ma frutto di una costruzione ideologica volta a rafforzare la figura dell'autorità monarchica e, più in generale, quella maschile. Il monarca diventa così il centro attorno a cui ruotano le vicende umane, motore dell'ordine politico e morale, decretato dal Divino e trasmesso direttamente a lui, con inevitabili riflessi anche sugli ordini sociali sottostanti.<sup>17</sup> In altre parole, la famiglia settecentesca incarna e promuove valori assolutisti e patriarcali, con la conseguenza di depotenziare il ruolo sociale ed educativo della madre, sia nella società sia nei libretti operistici.

Tornando alla codificazione dei libretti impostasi con Metastasio tra gli anni Venti e Trenta del XVIII secolo, Feldman osserva che «almost nobody had a mother», e soprattutto, «almost nobody seemed to notice»;<sup>18</sup> Feldman prosegue poi:

But it is not possible to understand the ambivalent and changing position of these operatic mothers without first understanding something of the quintessential father figure as structurally embodied in the divine king. As a generative figure, the father preceded even the mother in the minds of early-modern Europeans.<sup>19</sup>

Per chiarire questo punto, Feldman analizza *Artaserse* (messo in musica da Leonardo Vinci nel 1730), mostrando come la sovranità del re agisca nell'opera come un motore pervasivo dell'ordine sociale e narrativo.

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> FELDMAN, *The absent mother* cit., p. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

Artaserse, legittimo erede al trono, diventa re dopo l'assassinio del padre Serse. All'inizio dell'opera, il protagonista è coinvolto in una trama amorosa: egli ama la nobile Semira, mentre sua sorella Mandane è legata ad Arbace, fratello di Semira. Le loro unioni sembrano destinate a realizzarsi, ma il matrimonio tra Arbace e Mandane è in realtà ostacolato dal re Serse, il quale dubita che Arbace sia abbastanza degno di avere in sposa sua figlia. Tale considerazione offende Artabano, prefetto delle guardie reali, nonché padre di Arbace e Semira, che decide di uccidere il re accecato dal desiderio di vedere suo figlio salire al trono. In un contesto così complesso, Artaserse, ora *pater familias* e sovrano, si trova a dover affrontare numerosi dilemmi: dalla lealtà dovuta al padre defunto e ai suoi legami di sangue, fino alla fiducia che può realmente riporre nell'amico Arbace, inizialmente sospettato dell'omicidio proprio a causa del conflitto che li coinvolge. Come sintetizza Feldman: «How, in short, can the social order reproduce itself in the face of ineluctable conflicts, which always arise from attempts to resolve competing genealogical paradigms?». <sup>20</sup> Al di là dei dettagli dell'intreccio, è evidente che i conflitti familiari e di corte costituiscono il nucleo drammatico dell'opera. Le incertezze di Artaserse verso Arbace, i dubbi sull'opportunità di concedergli in sposa Mandane, e perfino la percezione della propria inesperienza nel ruolo di re di Persia, emergono costantemente nel corso dell'opera. Il protagonista è così chiamato a prendere decisioni cruciali nel delicato equilibrio tra sfera pubblica e privata, da cui dipendono le sorti degli altri personaggi. Tutti i personaggi sono arsi da conflitti interiori, donne incluse, sebbene queste ultime restino ai margini della vicenda. Nei drammi metastasiani, infatti, i ruoli femminili raramente conoscono un'evoluzione morale significativa. La donna è spesso rappresentata come partner, figura funzionale alla realizzazione della dinastia. La storia di Artaserse si conclude con la celebrazione del nuovo re, giusto e misericordioso, da parte di tutti i personaggi principali. <sup>21</sup>

La complessa dinamica genealogica che emerge in *Artaserse* trova una spiegazione più ampia se si considera la struttura stessa dell'opera seria di cui si è detto. In base al modello rigidamente patriarcale già delineato, la figura materna non è necessaria né prevista come elemento determinante dell'azione. I personaggi dell'opera seria non hanno bisogno di radici realistiche o di una genealogia completa, perché non appartengono al mondo della storia fattuale. Sono figure astratte, da leggere in chiave allegorica, create per incarnare virtù e ideali funzionali al messaggio assolutista che il genere intende trasmettere. <sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>21</sup> Poco prima dell'incoronazione di Artaserse, Artabano gli porge la coppa avvelenata. Scoperto il misfatto insieme agli altri personaggi, il nuovo sovrano decide di risparmiare la vita al suo attentatore e assassino del padre, optando per l'esilio.

<sup>22</sup> FELDMAN, *The absent mother* cit., p. 36.

Per questo motivo, la loro origine assume un carattere quasi mitico: come Atena nata dalla testa di Zeus, anche i protagonisti dell'opera seria sembrano generati direttamente da un Padre simbolico, senza alcun bisogno di una madre.

Colei che viene chiamata madre non è la genitrice del figlio, bensì la nutrice dell'embrione appena seminato: è il fecondatore che genera, lei invece, salvo che un dio non l'impedisca, porta il germe a salvezza, come una straniera nei confronti di un ospite. Ti darà una prova di questa affermazione: può esserci un padre anche senza una madre: il testimone è qui vicino, la figlia di Zeus olimpico, che non è stata allevata nel buio di un grembo materno, eppure è una prole quale nessuna divinità potrebbe partorire.<sup>23</sup>

Per spiegare tale sistema, Feldman si serve di un episodio tratto dall'*Oresteia* di Eschilo, che testimonia l'idea che sia il maschile a generare la vita, archetipo di una società profondamente patriarcale e misogina. Durante il processo contro Oreste, reo di aver ucciso sua madre – a sua volta colpevole dell'assassinio del marito Agamennone con l'aiuto di Egisto – è il dio Apollo a sostenere che il vero generatore della vita è il padre, mentre la madre si limita a custodire il seme. A sostegno di questa tesi, egli richiama il caso della dea Atena, nata direttamente dalla testa di Zeus senza alcun intervento femminile e per questo ritenuta da Apollo superiore alle altre dee. Si afferma così l'idea che la consanguineità appartenga esclusivamente al padre e che l'embrione sia frutto solo del seme paterno, mentre l'apporto della donna risulta praticamente nullo.<sup>24</sup> Ripercorrendo questo episodio, Feldman commenta: «As a generative figure, the father preceded even the mother in the minds of early-modern Europeans», sottolineando come, anche in età moderna, la funzione materna venga ridotta a semplice mezzo necessario alla generazione.<sup>25</sup> Rispetto alla tragedia greca, non cambia il presupposto ideologico della superiorità maschile, che influisce anche sulla concezione della maternità. L'eliminazione del materno risulta dunque coerente con un universo narrativo in cui la sovranità maschile paterna costituisce il principio generativo e ordinatore: lo stesso principio che, nel caso di *Artaserse*, pone il giovane re al centro di una rete di conflitti dinastici che solo lui può sciogliere.

L'omissione del personaggio materno nelle opere serie del Settecento di fatto crea un importante vuoto narrativo e una certa instabilità nei rapporti di parentela, per quanto astratti e

---

<sup>23</sup> ESCHILO, *Le Eumenidi*, in *Classici Greci. Tragedie e frammenti di Eschilo*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1987, p. 599, vv. 658-666.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 598-599.

<sup>25</sup> FELDMAN, *The absent mother* cit., p. 32.

simbolici. La madre non viene rappresentata in quanto, come già sottolineato, la sua presenza finirebbe per decentrare la figura principale, quella paterna, che detiene il potere politico e morale.

L'analisi di Martha Feldman si colloca in una prospettiva ideologica e politica, non potendo prescindere dalle dinamiche di genere proprie del contesto in cui l'opera seria nasce e si sviluppa. In questo senso, il "non trattamento" del personaggio materno comporta implicazioni narrative e drammaturgiche radicate nella società del tempo e riflesse nello spazio teatrale, frequentato dalle stesse élite che tali modelli contribuivano a rappresentare e legittimare. La produzione metastasiana offre dunque un ventaglio di esempi che consolidano un vero e proprio *topos*: l'assenza della figura materna, interpretabile, secondo Feldman, come esito di una precisa costruzione ideologica.

Verso la fine del XVIII secolo si assiste a un parziale riemergere di figure materne, spesso caratterizzate però in senso negativo. Emblematico è il personaggio di Semiramide, che nelle trasposizioni dal dramma di Voltaire assume i tratti di una madre assassina e incestuosa, destinata a essere uccisa dal figlio, intenzionato a vendicare il padre. Nel dramma per musica in tre atti *La vendetta di Nino, ossia La morte di Semiramide* (1786) di Alessio Prati, su libretto di Pietro Giovannini, la vicenda culmina nel matricidio in scena. In questi stessi anni, compaiono figure di madri in ruoli marginali, le cui figlie rimangono orfane e abbandonate a loro stesse, con il cuore spezzato, in balia delle calamità familiari. Questa transizione non implica tuttavia un reale recupero del ruolo materno: anche quando presente, la madre è spesso resa poco attiva, in modo da non alterare gli equilibri drammaturgici centrati sul protagonismo maschile. Un caso significativo è rappresentato dalla *Penelope* di Domenico Cimarosa, su libretto di Giuseppe Maria Diodati (Napoli, 1794), in cui la protagonista assume un ruolo di primo piano, pur restando inserita in un sistema di valori fondato sull'onore e sulla devozione al maschile. Penelope è una vera eroina di alto profilo morale: la sua condizione di sposa e madre è costruita su un sistema di valori che la porta alla dedizione per la famiglia fino a sacrificare la propria vita. Come sottolinea Feldman, la repulsione che prova nei confronti di Everone, re di Lesbo, è espressa musicalmente nell'Allegro con spirito intonato dalla protagonista, caratterizzato da «queenly dotted – note triadic melodies, richly colored by clarinets in A, horns, divided oboes, and bassoons, and supported by vaulting eight notes in the bass».<sup>26</sup>

In definitiva, la figura materna porta con sé una quota di sacrificio costante, e tutto ciò che la riguarda rimane incastrato nella macchina di esaltazione del potere maschile, sociale e familiare. I pochi esempi di madri ben caratterizzate infatti rappresentano loro malgrado un'idea di società e cultura a senso unico, rimanendo accessorie anche nell'epoca successiva a Metastasio, e non venendo considerate come soggetti autonomi con un carattere e una psicologia sviluppati.

---

<sup>26</sup> MARTHA FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago – Londra, University of Chicago Press, 2007, p. 386.

## 1.2 Il modello familiare tra norma giuridica e realtà sociale

Il tema della sovranità paterna è espressione della società e della famiglia del Settecento, in cui la figura del padre assume un ruolo centrale in quanto detentore principale della *patria potestas*, diritto che gli spetta per natura. L'assetto familiare a cui si fa riferimento è tipico delle classi più abbienti della società nell'epoca precedente all'Unità d'Italia, in primo luogo quella aristocratica. I rapporti familiari si fondavano sulla disparità di diritti e doveri tra i sessi, che accordava il privilegio maggiore, se non totale, ai maschi più anziani, fossero essi padri o figli primogeniti. Le relazioni all'interno delle famiglie erano normate giuridicamente, e prevedevano l'esclusione parziale delle figlie dalla dote, obbligandole a rinunciare ai diritti di successione anche nelle regioni italiane in cui era prevista la comunione dei beni e una relativa uguaglianza in materia successoria. L'esistenza della dote per una ragazza era di fondamentale importanza per poter accedere ad uno status sociale, poiché una donna priva di dote, anche se appartenente all'aristocrazia, incontrava difficoltà nel contrarre matrimonio. La dote costituiva anche una garanzia per il marito, soprattutto nelle famiglie di artigiani, commercianti, contadini, servendo come base economica per la costituzione del nuovo nucleo familiare e garantendo una certa autonomia alla moglie, ad esempio per il vestiario. Il matrimonio era dunque un vero e proprio affare di famiglia, prima ancora che degli sposi: esso implicava infatti la gestione del patrimonio economico, ma anche di quello simbolico e relazionale, in cui la scelta del partner risultava fondamentale per la creazione di alleanze volte alla continuità e al miglioramento del patrimonio familiare. In altre parole, l'unione matrimoniale era di fondamentale importanza per entrambe le famiglie coinvolte.

Oltre agli aspetti economici, nella famiglia aristocratica la dote doveva essere proporzionale non solo al patrimonio della sposa, ma anche a quello del marito; qualora fosse assente o insufficiente, si potevano escludere i figli dalla successione e risultava svalutato anche il ruolo materno-riproduttivo della donna, con minori riconoscimenti e garanzie. Ne consegue che il ruolo della madre, priva di una dote adeguata alle spalle, finiva per indebolirsi anche sul piano simbolico, incidendo sulla stessa funzione materna.<sup>27</sup> Lo stesso concetto di *patria potestas*, presente in tutti gli statuti preunitari italiani e nel diritto prerivoluzionario francese, prevedeva che tutti i membri della famiglia – figli e figlie, nuore e nipoti – fossero soggetti all'autorità del capofamiglia. Esso definiva anche il ruolo materno, che poteva essere esercitato solo sotto il controllo del *pater familias* o, in caso sua morte o altri impedimenti, dei suoi parenti maschi.

---

<sup>27</sup> CHIARA SARACENO, *Le donne nella famiglia: una complessa costruzione giuridica. 1750-1942*, in *Storia della famiglia italiana. 1750-1950*, a cura di Barbagli, Marzio, e David I. Kertzer, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 104.

Durante il XVIII secolo sussiste una forte analogia tra potere politico e potere paterno: il padre di famiglia è divinamente insignito di tale ruolo ed esercita il proprio potere all'interno della società domestica nella stessa maniera in cui la figura maschile lo esercita nella società civile, la quale deve strutturarsi secondo il modello familiare: «il potere pubblico deve essere come il potere domestico, somnesso a Dio solo, e indipendente dagli uomini; vale a dire, che deve essere uno, maschile, proprietario, perpetuo, mentre senza unità, maschiezza, senza proprietà, senza perpetuità, non havvi vera indipendenza».<sup>28</sup>

Questa concezione può essere esemplificata attraverso la triade padre-madre-figli, teorizzata dal filosofo francese Louis de Bonald,<sup>29</sup> importante pensatore tradizionalista e controrivoluzionario in materia di distribuzione dei poteri domestici. Secondo Bonald, la triade si articola nel modo seguente:

1- Relativamente alla struttura della famiglia:

Padre: la causa

Madre: il mezzo

Figli: l'effetto

2- Relativamente alle relazioni interne alla famiglia:

Padre: il potere

Madre: il ministro

Figli: la soggezione.<sup>30</sup>

Il padre esprime dunque la causa e detiene il potere, così come avviene nella società politica, e ha il compito di difendere il sistema familiare. «Egli è l'immediato ministro di Dio per la conservazione del genere umano e come tale deve essere rispettato. A lui spetta il potere di imporre vere e proprie leggi». Le sue volontà sono assimilate a quelle divine, e per questo motivo gli altri membri della famiglia devono rispettarlo e onorarlo come tale.<sup>31</sup> La madre

---

<sup>28</sup> MARCO CAVINA, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 148.

<sup>29</sup> Louis de Bonald (1754-1840) è stato un filosofo e scrittore politico francese tra i più importanti promotori del pensiero controrivoluzionario. Monarchico e cattolico, Bonald è stato un esponente del tradizionalismo francese, che considera la monarchia come il più giusto e naturale sistema di governo; il potere è derivato direttamente da Dio ed è incarnato direttamente nel sovrano. La società pubblica e privata si rifanno dunque a questo modello gerarchico. Grande sostenitore di Napoleone, Bonald è stato tra i più accaniti oppositori del divorzio istituito nell'epoca post-napoleonica, e criticò aspramente la visione illuministica rousseauiana.

<sup>30</sup> LOUIS DE BONALD, *La legislazione primitiva considerata in questi ultimi tempi coi soli lumi della ragione*, 2, Modena, 1818, p. 191, in CAVINA, *Il padre spodestato* cit., p. 128.

<sup>31</sup> CAVINA, *Il padre spodestato* cit., p. 128.

rappresenta speculativamente il mezzo e politicamente il ministro. È il necessario strumento nell'esercizio del potere domestico da parte del padre, ma è priva di un'autogiustificazione in sé medesima. È autorità non per virtù propria, bensì in quanto 'autorizzata' dal marito, condividendo sotto diversi aspetti la condizione di figlio e quella di padre, con un limitato ruolo direttivo concernente soprattutto i figli più giovani.<sup>32</sup>

Da queste righe emerge chiaramente la visione tradizionalista di Bonald, che delinea un assetto familiare completamente assoggettato al padre. La madre, dal canto suo, è concepita come un mero mezzo per la formazione della famiglia, priva di autonomia decisionale sia nella gestione del patrimonio sia nell'educazione della prole; il suo agire è sempre mediato dal filtro maschile del consorte. Pur essendo necessaria alla costituzione della famiglia, la madre rimane comunque subordinata al volere del marito anche nelle decisioni che la riguardano direttamente. La sua partecipazione alla *patria potestas* non si configura mai come realmente paritaria, poiché ogni forma di autorità che esercita dipende dal consenso maritale, che la mantiene in una condizione di costante dipendenza.

L'analogia tra potere politico e potere familiare delineata da Bonald non riguarda soltanto la Francia, ma si estende anche all'Italia preunitaria, soprattutto nel periodo della Restaurazione, in cui il dibattito politico-filosofico si concentra sulla figura del padre inteso come principe, dotato di autorità 'principale' e potestà legislativa. Anche in questo contesto, si stabilisce un confronto costante tra dimensione familiare e dimensione civile, in cui la società domestica e quella politica risultano strettamente intrecciate. In alcune teorie il padre è considerato come un padrone, e il governo della famiglia è concepito in termini monarchici, organizzato secondo la falsa riga dello Stato e ripartito tra marito e moglie. Tuttavia, il padre conserva sempre l'ultima e definitiva capacità decisionale, mentre alla moglie spetta la custodia dell'ordine domestico. L'educazione e l'istruzione dei figli rimangono, in ogni caso, prerogativa esclusiva del padre.

L'associazione tra potere paterno in famiglia e potere regio nella società era espressione di una concezione fortemente autoritaria e assolutista, ma incontra contrasti a favore di una visione più democratica già prima dell'avvento dell'Illuminismo, con la figura di John Locke.<sup>33</sup> Il pensiero del filosofo inglese introduce una frattura significativa rispetto alla concezione tradizionalista della famiglia e dell'autorità domestica. Nella sua riflessione politica, il potere non è più fondato su un principio naturale o divino, ma sul consenso, con conseguenze dirette anche sui rapporti interni alla sfera familiare. La *patria potestas*, secondo Locke, deve essere limitata e condivisa: entrambi i

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>33</sup> John Locke (1632-1704), filosofo inglese di stampo empirista, considerato il fondatore del pensiero politico del liberalismo e anticipatore degli ideali alla base dell'illuminismo.

genitori partecipano alla cura e alla formazione dei figli in virtù di una responsabilità comune, non di gerarchia imposta. Il filosofo critica apertamente ogni forma di autorità che oltrepassi tali limiti, considerandola abusiva, e sostituisce alla logica della sottomissione quella del rispetto reciproco, della gratitudine e dell'assistenza. In questo modo, la sua teoria contribuisce a incrinare l'equivalenza tra potere paterno e potere politico, aprendo la strada a una visione più equilibrata dei ruoli genitoriali e anticipando quelle istanze di riforma che, tra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, metteranno in discussione la struttura patriarcale tradizionale.<sup>34</sup>

In questo quadro storico è significativo richiamare le teorie lockiane, poiché esse evidenziano la distanza rispetto alle concezioni sull'autorità paterna ancora dominanti nel XVIII secolo. Nel secondo Settecento, infatti, le idee di Locke trovano forte consonanza con quelle espresse da Jean Jaques Rousseau nel *Du contract social: ou principes du droit politique*, in cui si rompe definitivamente il legame tra società domestica e società pubblica: la prima è fondata sui sentimenti di amore e di cura verso i figli, mentre la seconda è regolata dal piacere di comandare e dall'esercizio del potere. Di particolare rilievo è poi il saggio romanzo pedagogico *Émile, ou de l'Éducation* (1762), in cui Rousseau attribuisce alla figura materna un ruolo primario nella formazione dei figli e nel perseguimento della loro felicità, in aperta contrapposizione al ruolo pragmatico e materialistico dei padri. Secondo Rousseau, tuttavia, le madri non avevano un sostegno giuridico adeguato al loro ruolo:

Le leggi, sempre così preoccupate dei beni e così poco delle persone [...] non danno abbastanza autorità alle madri. Però il loro stato è più sicuro di quello dei padri; i loro doveri sono i più penosi; le loro cure occorrono maggiormente per il buon ordine della famiglia; generalmente esse hanno maggior affetto per i figli [...]. La madre vuole che suo figlio sia felice e che lo sia fin da ora. In ciò ella ha ragione: quando s'inganna sui mezzi, bisogna illuminarla. L'ambizione, l'avarizia, la tirannia, la falsa previdenza dei padri, la loro negligenza, la loro dura insensibilità, sono cento volte più funeste ai figli che la cieca tenerezza delle madri.<sup>35</sup>

L'ideale rousseauiano, che introduce nella riflessione familiare il concetto di “madre affettiva”, rimane prevalentemente ancorato al piano delle idee, e non corrisponde ancora ad una realtà concreta: la famiglia continua a funzionare secondo logiche gerarchiche e patrimoniali, in cui la figura materna rimane subordinata. Tuttavia, tra la seconda metà del Settecento e l'inizio del secolo successivo, il modello familiare maschiocentrico inizia a mostrare i primi segni di cedimento,

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>35</sup> JEAN JAQUES ROUSSEAU, *Emilio, o dell'educazione*, trad. da L. De Anna, Firenze, Sansoni Editore, 1950, in CAVINA *Il padre spodestato cit.*, p. 176.

soprattutto in alcune famiglie sensibili al bisogno di riforma morale e politica della società, con una forte accelerazione durante la Rivoluzione francese. Parallelamente alle riflessioni teoriche, si propongono revisioni dei codici e abolizione degli istituti giuridici discriminatori: attenuazione della *patria potestas*, eliminazione dell'autorità maritale, estensione dell'eredità a tutti i figli. Alcune di queste riforme mirano esplicitamente a riequilibrare i ruoli genitoriali, attribuendo alla madre una funzione educativa più definita e culturalmente valorizzata. La madre vien così concepita come «garante, attraverso questo suo ruolo, della nuova famiglia affettiva, intima»,<sup>36</sup> capace di ridurre la distanza tra padre e figli e di mitigare le tensioni generate dall'autorità paterna. In questo clima di rinnovamento si diffondono campagne medico-igieniche che promuovono l'allattamento al seno anche tra le donne aristocratiche. Questa pratica, considerata salutare per i neonati, serve anche a stabilire un legame profondo e immediato tra madre e figlio, alla base della nuova intimità domestica: la madre, porgendo al figlio il seno, sente «una porzione della sua esistenza passare in quella di lui» e «di tutto si scorda in un momento, e da tutte le sue società, i suoi legami si stacca. Ella si chiude in casa, né sa vivere più che per suo figlio, che le tien luogo di tutti».<sup>37</sup> Tale legame non può formarsi se il neonato viene affidato alle cure di una nutrice. I tentativi di riforma mirano dunque a valorizzare la madre come fondamento dell'affettività dei figli.

Questi mutamenti trovano eco anche in Italia, seppur con tempi e modalità diverse. In alcuni ceti sociali si registra un cambiamento nelle relazioni tra marito e moglie e tra genitori e figli, che dà vita ad un nuovo modello di famiglia nucleare. Il marito-padre rimaneva comunque una figura preminente, ma le distanze tra lui e la moglie e tra lui e i figli si riducono notevolmente, con una separazione dei ruoli meno marcata e un maggior tempo condiviso tra coniugi. I metodi di allevamento ed educazione dei figli cambiano, anche grazie alla quantità maggiore di tempo che i genitori dedicano ai figli. La famiglia coniugale intima si sviluppa in seguito ai mutamenti avvenuti nella società italiana, derivanti dalla crisi dell'*Ancien Régime*, dal cambiamento dei valori politici ed economici e dalla rinegoziazione dei modelli di legittimazione del potere e delle relazioni sociali. I primi segni di cedimento della famiglia patriarcale, a favore del modello nucleare, si manifestano soprattutto all'interno della borghesia intellettuale, che tende ad imitare lo stile di vita aristocratico e, nel contesto della crisi del vecchio regime, guida il cambiamento delle abitudini domestiche.

In seguito al disordine causato dalla Rivoluzione, si sviluppa una fase moderata volta al ripristino dell'ordine e dell'autorità precedenti, con l'obiettivo di esercitare maggior controllo sulla famiglia, limitando la libertà di divorzio e rafforzando della *patria potestas* familiare. Quest'ultima,

---

<sup>36</sup> SARACENO, *Le donne nella famiglia* cit., p. 105.

<sup>37</sup> ANTONIO FANTINI, *Saggio sull'educazione fisica dei fanciulli*, Venezia, Giuseppe Rosa, 1794, in SARACENO, *Le donne nella famiglia* cit., p. 108.

osteggiata con forza dalla Rivoluzione, venne infatti ripristinata almeno in parte: l'autorità paterna torna al centro, con poteri rinnovati, affinché la famiglia possa costituire la base di una società forte. Sebbene l'autorità genitoriale sia formalmente distribuita tra padre e madre, di fatto a esercitarla è sempre il padre. Anche in materia di scelta matrimoniale si reintroducono restrizioni, con obbligo di rispetto perpetuo dei figli nei confronti del padre, il quale agisce secondo le esigenze patrimoniali e di salvaguardia della reputazione del nome di famiglia.

Con l'estensione del Codice napoleonico agli stati italiani nel 1804, si conferma nuovamente il divario nei diritti tra uomini e donne, sia a livello sociale sia all'interno della famiglia. Si rafforza l'autorità maritale: l'autorizzazione maritale vincola la moglie, non può disporre liberamente del proprio patrimonio, né far valere i propri interessi in sede giudiziaria. Il potere materno si riduce ulteriormente rispetto a quello dei padri per quanto concerne l'educazione e il destino dei figli. Essendo adesso il matrimonio concepito come patto tra due individui, il marito concentra su di sé l'autorità familiare, subordinando completamente il volere della moglie e ricreando una gerarchia autoritaria senza possibilità di appello. La tutela legale totale del marito limita ogni possibilità di difesa o reazione della donna.

Durante la Restaurazione, i sovrani tornati al trono tentano di ristabilire l'ordine patriarcale precedente, operando un vero e proprio salto anacronistico verso il passato. Nelle città italiane si adottano soluzioni variegata in materia di contratti, proprietà e gestione della prole, ma il principio comune a tutti i codici cittadini è la titolarità dei diritti del padre e la subordinazione della madre.

L'Italia post-unitaria mira all'unificazione dei vari codici civili e penali, nel tentativo di armonizzare le normative ereditate dagli antichi stati preunitari e di consolidare la legittimità del potere dello stato anche in ambiti sociali e familiari. La posizione della donna in questo contesto diventa cruciale per definire l'assetto che si voleva dare alla famiglia nel nuovo Regno. Formalmente libera fino al matrimonio, la donna diventa assoggettata al marito, da cui dipende sostanzialmente. Il codice Pisanelli (1865) presenta alcune reminiscenze di quello napoleonico che, specificatamente nelle questioni familiari, ribadiva l'autorità del marito, titolare della gestione economica familiare. Il nuovo codice unitario alimenta il divario di potere già esistente tra padri e madri. Il padre ha poteri correttivi pressoché illimitati e può dettare norme educative in sede testamentaria; la moglie e madre, è tenuta ad osservare tali dettami e può derogarli solo con il consenso del consiglio di famiglia, composto esclusivamente da uomini autorevoli della famiglia del marito. Il ruolo della donna-madre resta dunque giuridicamente vincolato sia all'autorità maritale sia a quella della famiglia di lui, sempre declinata al maschile.

### 1.3 Ottocento: l'opera seria e il rapporto con la figura materna

Il contesto storico sociale del XIX è inevitabilmente diverso rispetto al periodo cui fa riferimento Martha Feldman. Si costituiscono nuove classi sociali e nuovi modelli familiari, che si discostano da quelli aristocratici. Con la nascita della famiglia nucleare cambiano anche le relazioni che intercorrono tra i suoi membri, con nuovi equilibri, nuovi ruoli e nuove tensioni. Tuttavia, maschilismo e patriarcato continuano a caratterizzare gli intrecci dei libretti ottocenteschi, mentre l'opera seria si consolida come genere dominante.

Nel corso dell'Ottocento, i rapporti familiari restano al centro dei libretti, sebbene i presupposti valoriali mutino insieme al contesto storico, sociale e culturale. La continuità piramidale Dio-monarca-padre non si riflette più direttamente nella società, e i temi dell'onore e dell'obbedienza al padre diventano i principali motivi di tensioni familiari. In questo secolo, in cui le distanze tra i membri della famiglia si affievoliscono, vengono messe in luce soprattutto le relazioni tra padre e figli e, ancora più spesso, tra padri e figlie, in un misto di affetto e di esercizio dell'autorità paterna. Numerosi sono i padri che popolano i soggetti operistici e che, di fronte alla felicità della propria figlia, si mostrano commossi e talvolta pronti a concederle la possibilità di decidere da sé, per realizzare la propria felicità. Tuttavia, le necessità familiari – dall'affermazione economica alle ambizioni politiche, fino alle questioni di orgoglio e onore personale – creano spesso le condizioni per esiti tragici, in cui giovani protagonisti, schiacciati da decisioni imposte dall'esterno e in conflitto con i propri moti interiori, scelgono la morte come unica alternativa a un'esistenza segnata dalla sofferenza. Quando la figura paterna è assente, essa è generalmente sostituita da altre figure maschili della famiglia, che ne assumono l'autorità e la responsabilità, mantenendo un assetto patriarcale. A soffrire maggiormente le conseguenze di tale gerarchia è, come noto, la donna, la quale vive una condizione di subalternità rispetto alla figura maschile. Tale condizione non riguarda soltanto le figlie, ma anche la madre, la quale, nella maggior parte dei casi, non compare neppure come personaggio "cantante" nella costellazione dei ruoli che affollano le partiture operistiche.

La figura materna non ha un ruolo di vitale importanza: spesso le madri sono zittite in quanto defunte o comunque irrilevanti ai fini dello svolgimento della vicenda. Anche quando la madre è protagonista di un dramma per musica – circostanza che, peraltro, non è rara – essa viene generalmente connotata in modo negativo. Si trovano esempi celebri di figure materne, caratterizzate in tal senso, portate in scena, come Lucrezia Borgia nel melodramma in un prologo e due atti omonimo (1833) di Gaetano Donizetti, su libretto di Felice Romani, tratto dal dramma di Victor Hugo. In quest'opera si rinuncia al consueto intreccio amoroso tra amanti o sposi per mettere in scena l'amore di una madre verso il proprio figlio che, tuttavia, presenta risvolti sinistri. Lucrezia viene

descritta da Piero Mioli come «una donna crudele e madre ansiosa»,<sup>38</sup> in cui la maternità appare inizialmente come una possibile forma di redenzione, una via di riscatto che però non si compie a causa di un disegno superiore.<sup>39</sup> Lucrezia ha avuto un figlio illegittimo, Gennaro, che cresce lontano da lei. Egli non conosce l'identità di sua madre; quando viene a sapere che Lucrezia è sua madre, ne resta inorridito. Gennaro, infatti, disprezza la famiglia Borgia e, per dimostrarlo ai suoi amici, giunge al punto di deturpare lo stemma ducale affisso sul palazzo in cui ella vive col marito, il duca Alfonso d'Este. Questo gesto gli costerà la vendetta del duca Alfonso, marito di Lucrezia, il quale è convinto che Gennaro sia l'amante di sua moglie. Il duca, fingendo di perdonare il giovane, costringe Lucrezia a servirgli il vino avvelenato dei Borgia per un brindisi; successivamente, la donna riesce a convincere Gennaro a bere un antidoto e a fuggire. Durante una festa presso il palazzo della principessa Negroni, però, Gennaro beve nuovamente il vino avvelenato, destinato ai suoi amici, che nel Prologo hanno deriso Lucrezia. Per la seconda volta, Lucrezia lo invita a bere l'antidoto, ma il giovane si rifiuta – non essendocene in quantità sufficiente per salvare anche i suoi compagni – e muore, nella disperazione di sua madre. La maternità, prima motivo di gioia ed amore, si ritorce contro Lucrezia, trasformandosi in una punizione.<sup>40</sup> In *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini, su libretto di Felice Romani, essere madre è fonte di dolore, sentimenti di vendetta, mistero e conflitto interiore costante. L'affetto materno si alterna a momenti di repulsione verso i propri figli, avuti da Pollione, che tradisce Norma con Adalgisa. Furente per il tradimento, la sacerdotessa minaccia di uccidere i figli per vendetta, senza tuttavia trovare il coraggio di compiere il gesto disperato.<sup>41</sup> I due titoli risultano esemplari per la connotazione della condizione di madre delle protagoniste, pur con una differenza significativa nel peso che la maternità assume nello svolgersi dell'intreccio. In *Norma*, infatti, la vicenda non ruota tanto attorno alla maternità della protagonista, quanto alla ferita lasciata dal tradimento, alla colpa per aver infranto il voto di castità richiesta e al sacrificio finale della protagonista. In altre parole, quando è presente, la maternità appare profondamente problematica.

Per quanto le madri si facciano strada nel repertorio operistico in ruoli protagonisti, molto più di frequente viene assegnato loro un ruolo marginale, limitato a poche battute concentrate in momenti circoscritti del melodramma. Ancora più significativa, è tuttavia, la loro assenza: il silenzio che le caratterizza non deriva soltanto da esigenze narrative, ma anche da ragioni pratiche, poiché la loro eliminazione comporta un grande risparmio economico nella costruzione del cast.

---

<sup>38</sup> PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Merone, Manzoni Editore, 2019, p. 193.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 257-270.

<sup>41</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 240-268.

## 1.4 Indagine sui libretti d'opera ottocenteschi

La lettura dei libretti ha permesso di individuare una notevole varietà di figure materne. Si incontrano, innanzitutto, madri presenti come personaggi attivi della vicenda: alcune di queste ricoprono un ruolo da protagoniste, altre occupano ruoli più marginali o secondari, e talvolta la loro funzione materna non costituisce l'asse portante dell'intreccio. Accanto a queste figure si collocano le madri che non compaiono fisicamente sulla scena e non possiedono una "voce" propria. Si tratta di una categoria autonoma e tutt'altro che marginale dal punto di vista quantitativo: la loro presenza è di natura spirituale, evocata attraverso il ricordo o la preghiera, quando un figlio orfano le invoca in cerca di protezione divina, conforto emotivo o di un semplice consiglio. Infine, l'ultima categoria che risulta dallo spoglio dei libretti è quella della madre assente che viene menzionata da qualcuno dei personaggi. Tali menzioni non hanno una particolare rilevanza da un punto di vista musicale. Tuttavia, alcune di esse risultano necessarie per una piena comprensione dell'intreccio, in quanto forniscono spiegazioni di avvenimenti passati che hanno delle ripercussioni sul presente degli altri personaggi.

In sintesi, si sono individuate due macrocategorie: **madri presenti** e **madri assenti**. Le prime comprendono sia le madri protagoniste che hanno una caratterizzazione più solida e un ruolo attivo nella vicenda, sia quelle che sono presenti ma in ruoli più marginali. La seconda macrocategoria comprende invece libretti in cui non compare alcuna figura materna (**madri completamente assenti**), e le **madri assenti invocate**, ovvero figure defunte che i protagonisti, soprattutto femminili, chiamano in causa in forma di preghiera per ottenere aiuto, protezione o intercessione presso il divino. Tra le madri assenti sono presenti anche quelle **menzionate** più o meno brevemente dai personaggi durante la storia.

Il dato più significativo che emerge dall'analisi è la prevalenza di libretti in cui è del tutto assente qualsiasi figura materna, anche solo menzionata. Si presenta di seguito una tabella con i risultati dell'analisi sui libretti presi in esame, in base alle due principali categorie individuate.

Tabella 1.2

<b>Categoria</b>	<b>Numero libretti</b>	<b>% sul totale</b>
<b>Madre presente</b>	51	23,8
<b>Madre assente</b>	164	76

Su un totale di 215 libretti, solo in 52 si riscontrano figure materne, in un ruolo protagonistico o come personaggio secondario, mentre sono 168 i libretti in cui nell'elenco dei personaggi non compare alcuna madre. In termini percentuali, dunque, le figure materne sono assenti nel 76% del *corpus* dei libretti presi in considerazione, ovvero i tre quarti del totale. Si tratta di un dato particolarmente

significativo, che conferma la natura strutturale della marginalizzazione della figura materna nell'opera lirica del periodo. Nell'opera seria tra 1815 e 1893 la figura materna è sistematicamente marginalizzata. Il fatto che oltre tre quarti dei libretti non includano alcuna madre attiva dimostra che quello della madre non è un ruolo previsto dal modello drammaturgico dominante, che privilegia figure femminili giovani, non materne, triangoli amorosi, conflitti politici e dinastici centrati su padri, figli e una distribuzione vocale che riduce lo spazio per ruoli femminili aggiuntivi. La tabella, quindi, oltre a presentare un riepilogo statistico, dimostra come la maternità, nell'opera seria, ricada in un vuoto strutturale.

Come già anticipato in precedenza, nella macrocategoria delle madri assenti si possono individuare le sottocategorie delle madri menzionate e delle madri invocate, i cui dati sono riassunti nella tabella seguente:

Tabella 1.3

<b>Categoria</b>	<b>Numero libretti</b>	<b>% sul totale (madri assenti)</b>
<b>Madre menzionate</b>	37	17,2
<b>Madre invocata</b>	10	4.6

All'interno del gruppo delle madri assenti (168 casi), una parte non trascurabile mantiene comunque una forma di presenza simbolica o narrativa. Le madri menzionate rappresentano, infatti, quasi un quinto delle assenze (19,6%): si tratta di figure che, pur non comparando in scena, continuano a influenzare la costruzione drammaturgica attraverso il ricordo, la genealogia o il lutto. La menzione materna diventa così un meccanismo utile a definire l'identità del personaggio, a giustificare un trauma o una mancanza, a evocare un passato che pesa sull'azione presente, fornendo un contesto agli eventi.

Molto più ridotta è invece la percentuale delle madri invocate (6,5%), che costituisce una sottocategoria in cui la figura materna appare ritualizzata e intrisa di significato simbolico: qui la madre assente viene chiamata in causa nei momenti di massima crisi emotiva, come estrema risorsa affettiva o spirituale. L'invocazione materna assume un valore drammatico forte e concentra su di sé un *pathos* di carattere quasi sacro. In realtà, a discapito delle percentuali ridotte, le madri che vengono invocate sono quelle che, tra quelle assenti, 'assumono un ruolo' di importanza maggiore.

In sintesi, nella macrocategoria delle madri assenti, quasi un quarto di esse mantiene comunque una forma di presenza indiretta: una madre ricordata, evocata o invocata che continua a esercitare un peso affettivo e narrativo. Queste tracce modulano la sua funzione tra memoria, lutto e

richiesta di protezione, e finiscono per incidere sulla costruzione psicologica dei personaggi e sulla dinamica emotiva del dramma, mostrando come la maternità agisca anche quando non è incarnata in scena.

Le ragioni della mancanza di figure materne nel repertorio operistico sono molteplici, legate sia a questioni culturali sia a esigenze pratiche. In particolare, come già accennato, la progressiva trasformazione della concezione dell'opera nel corso dell'Ottocento comporta una riduzione del numero dei personaggi in scena. La distribuzione delle voci cambia sensibilmente: se nel XVIII secolo, così come nelle prime decadi dell'Ottocento, sono frequenti due figure soprannili primedonne, intorno agli anni Trenta si afferma un modello drammaturgico triangolare, fondato su due ruoli maschili (generalmente tenore e baritono) e un'unica figura femminile principale (soprano). Questa trasformazione strutturale contribuisce a spiegare la progressiva scomparsa della madre come personaggio attivo.

I nuovi indirizzi nella distribuzione dei ruoli vocali porta ad un'altra conseguenza: nell'adattamento dalle fonti letterarie ai versi dei libretti operistici, in cui si tende ad eliminare alcuni personaggi dall'elenco originario, in questo periodo, sono proprio le figure materne a essere rimosse. Risulta emblematico il caso di *Lucia di Lammermoor* (1835) di Gaetano Donizetti, su libretto di Salvatore Cammarano, tratto da *The Bride of Lammermoor* (1819) di Walter Scott, considerato il padre de "romanzo storico".<sup>42</sup> Nel testo di Scott, la famiglia Ashton non accetta il matrimonio di Lucy con il giovane Edgar Ravenswood, che appartiene a una famiglia rivale, e desidera combinare per lei un matrimonio politicamente vantaggiosa. La giovane viene data in sposa al signore di Bucklaw, alleato di Ashton, grazie all'intrigo intessuto dalla madre, Lady Ashton, una figura negativa a tutto tondo, manipolatrice e senza scrupoli. Sir William Ashton si mostra in parte disponibile ad un eventuale matrimonio tra Lucy e Edgar, che sancirebbe la riconciliazione tra le due famiglie rivali; al contrario, la moglie si mostra irremovibile, tanto da raggirare il marito benevolo – o, meglio, poco ambizioso e irresoluto. La tragedia si compie rapidamente: la notte stessa del matrimonio Lucy, in preda al delirio, accoltella il suo novello sposo ferendolo e cadendo nel vortice della follia, che la porterà alla morte in tempi brevissimi. La situazione familiare descritta da Scott si inserisce bene nello sfondo culturale del tempo, quando i matrimoni erano unioni di convenienza e convenzione, e ciò che contava davvero era onore, la dote e il rispetto dell'ordine prestabilito.

Nella *Lucia di Lammermoor* di Cammarano-Donizetti, molte cose cambiano, a partire dai personaggi. Sir William Ashton e Lady Ashton, madre di Lucia, vengono entrambi eliminati. Nello specifico, la madre viene data per morta; a ereditare il ruolo di guida maschile è invece il fratello di Lucia, Enrico, il quale assume il carattere malvagio e manipolatorio della figura materna che, nel

---

<sup>42</sup> ZOPPELLI, *Donizetti cit.*, pp. 314-325.

romanzo, è il vero motore dell'azione. La donna viene comunque menzionata, nel N. 1 Introduzione, da Raimondo, educatore di Lucia, mentre tenta di calmare Enrico, infuriato con la sorella che osa rifiutare il matrimonio che le ha organizzato con Arturo:

RAIMONDO *In tuono di chi cerca di calmare l'altrui collera:*

Dolente

Vergin, che geme sull'urna recente

Di cara madre, al talamo potria

Volger lo sguardo? Ah! Rispettiam

Quel core

Che per troppo dolor non sente amor.

Con questa frase veniamo a conoscenza: in primo luogo, del fatto che la madre di Lucia non sia più in vita; in secondo luogo, che la giovane donna parrebbe essere sconvolta da questa mancanza, che la porta spesso a recarsi sulla sua tomba per elaborare il recente lutto, per cui un matrimonio non sarebbe rispettoso del suo dolore. In realtà, il rifiuto di Lucia deriva dal suo amore per Edgardo. Tuttavia, la vicinanza alla madre e l'influenza che il suo ricordo esercita su di lei diventeranno evidenti più avanti nel corso dell'opera.

Per raggiungere il suo obiettivo, Enrico ordisce un piano contro la sorella, facendole credere che Edgardo – nel frattempo in Francia – le sia stato infedele. Nel N. 5 Scena ed Aria, Raimondo convince Lucia a rinunciare all'idea di sposare Edgardo e la esorta ad abbandonarsi al suo destino; per influenzarla, fa leva sul ricordo della madre defunta:

RAIMONDO

Deh! T'arrendi, o più sciagure

Ti sovrastano, infelice...

Per le tenere mie cure,

per l'estinta genitrice

il periglio d'un fratello

ti commova; e cangi il cor...

o la madre nell'avello

fremerà per te d'orror.

Pur tentando di consolare Lucia, quindi, Raimondo le ricorda i doveri che le spettano nei confronti della famiglia, facendola in tal modo rientrare negli obblighi patriarcali attraverso il ricordo della madre.

#### 1.4.1 Declinazioni e funzioni della menzione della figura materna

Tra le categorie di figure materne emerse dallo studio dei libretti, si riscontra quella della madre assente menzionata, generalmente dai figli orfani. Tali menzioni sono spesso limitate ad un solo brevissimo cenno nel momento in cui i protagonisti stanno vivendo un momento critico. Si veda, ad esempio, il caso di *Adelia* (1841) di Romani-Donizetti. La protagonista, costretta dal padre ad un matrimonio che non riesce ad accettare, gli rivela di amare un altro uomo di non poter quindi contrarre le nozze secondo la sua volontà. Il padre reagisce tacciandola di iniquità e, in preda a un impeto, estrae un pugnale per mettere fine alla vita della figlia. Adelia, dunque, si inginocchia e pronuncia queste parole:

ADELIA (*inginocchiandosi*)

O madre!

Mi ricevi, io vengo a te.

Con questo breve cenno, siamo innanzitutto informati del fatto che la madre di Adelia è defunta. La protagonista recita inoltre una sorta di preghiera, accompagnata dall'atto di mettersi in ginocchio, in cui si rivolge alla madre chiedendole di poter essere accolta in cielo, nel momento in cui sta per morire per mano del padre deluso. Si noti poi che questo è l'unico passaggio dell'opera a presentare un riferimento alla figura materna, assente dall'azione vera e propria.

Alcune brevi menzioni sono poi pronunciate da genitori o fratelli che ravvisano la somiglianza con la madre defunta nel volto di una figlia o di una sorella; anche in questi casi, esse veicolano le uniche 'presenze' materne, prive di una reale rilevanza narrativa o drammatica, se non in termini descrittivi o di ricordo affettivo. In *Ivanhoe* (1832) di Rossi-Pacini, ad esempio, il protagonista, travestito da menestrello, incontra la sorella Edita e, osservandola, si accorge di quanto ella somiglia alla loro madre scomparsa, commentando tra sé:

IL MENESTRELLO

(Ah! tutte della madre le sembianze!).

All'interno della produzione di Pacini si possono riscontrare scene analoghe, come, ad esempio, in *Ferdinando, duca di Valenza* (1833) e in *Irene, ossia l'assedio di Messina* (1833). Nel primo caso, è Alfonso a sottolineare con commozione la somiglianza tra la figlia Imelda e la madre defunta di quest'ultima:

ALFONSO

(*Fissando Imelda con attenzione*)

(Come tutta ricorda

La madre sua!).

Similmente, Eufemio si rende conto, con un forte moto emotivo, che il volto di sua figlia Irene gli ricorda quello della madre morta. Si tratta di due casi in cui le menzioni della figura materna sono simili; in *Irene*, tuttavia, esse si fanno più numerose: la madre di Irene viene infatti nominata più volte nel corso della vicenda, e tali riferimenti divengono fondamentali per comprendere alcuni snodi dell'intreccio. Le menzioni aiutano, così, a riposizionare le tessere del puzzle che ricostruiscono il passato e il presente dei personaggi.

In altri casi ancora, i riferimenti alla figura materna assumono un significato anche a livello narrativo, contribuendo alla caratterizzazione della storia e/o dei personaggi. In *Alexi* (1828) di Tottola-Conti, ad esempio, Irene è inizialmente creduta figlia di Anna e Demetrio. In seguito, tuttavia, Anna racconta ad Alexi che, in realtà, la giovane è figlia sua e della moglie defunta. Anna ha deciso di 'adottare' Irene non essendo riuscita ad avere dei figli, necessari per garantire la continuità della dinastia di Demetrio. In questo caso, i riferimenti alla madre disseminati nel corso dell'opera sono parte integrante dell'intreccio e, benché defunta, la figura della madre assume un ruolo di fondamentale importanza per comprendere la complessità della vicenda: Anna racconta infatti di aver accolto la moglie di Alexi, incinta, e di aver poi tenuto con sé la bambina, rimasta orfana della madre, morta poco dopo il parto.

Dai pochi esempi fin qui presi in esame, si può constatare come i richiami alle madri defunte siano spesso di breve durata e di scarso peso drammaturgico, non risultando determinanti per lo sviluppo della vicenda; di conseguenza, anche l'elaborazione musicale legata a tali riferimenti rimane generalmente marginale. Alla luce di ciò, si è deciso di proporre, come primo dei due casi di studio affrontati in questa tesi, un'opera che presenta una menzione insolitamente estesa: *Virginia* (1866), tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, messa in musica da Saverio Mercadante. Alla madre defunta è infatti dedicata la cavatina di presentazione della protagonista femminile, a

sottolineare l'importanza di una figura che, nella fonte letteraria dell'opera, occupa uno spazio d'azione molto ampio e assume un rilievo psicologico determinante. Pur non essendo più in vita e, dunque non comparando in scena, la madre di Virginia diventa il fulcro emotivo della sortita della protagonista, che si presenta al pubblico proprio attraverso il ricordo della madre e il lutto che ne ha segnato l'identità. La giovane, infatti, confessa di essersi spesso recata sulla tomba materna per affidarle le proprie afflizioni, senza tuttavia ricevere alcun conforto. L'opera diventa così un terreno privilegiato per osservare come l'assenza materna possa essere tematizzata in modo ampio e articolato.

#### 1.4.2 Declinazioni e funzioni dell'invocazione della figura materna

Nella macrocategoria della madre assente rientra anche la figura della madre invocata: si tratta di quei casi in cui le protagoniste – soprattutto femminili – si rivolgono alla propria madre defunta in un momento particolarmente critico. Le orfane pregano la madre perduta affinché le aiuti a superare una situazione complessa, a ottenere pietà, o persino a salvaguardare la loro vita. Molto spesso queste figure materne sono morte prima dell'inizio dell'azione rappresentata, ma la loro presenza, benché solo evocata, continua a esercitare un ruolo significativo. Le invocazioni, infatti, si manifestano in molteplici varianti e trovano risoluzioni musicali più o meno rilevanti nell'economia complessiva dell'opera: l'invocazione può trovar spazio in un'aria intera, o in un passaggio meno esteso di un numero musicale più ampio. Talvolta l'invocazione fa parte di un numero chiuso a più voci, duetti o terzetti. Di seguito si prendono in esame alcuni esempi significativi.

È una invocazione quella che Anna rivolge alla madre defunta in *Maometto Secondo* (1820) di Rossini:<sup>43</sup> stretta tra doveri verso la famiglia e verso la patria, le chiede di custodire il suo ultimo respiro nella terra dei vivi, prima che Maometto e i musulmani la raggiungano per porre fine alla sua vita:

ANNA

Madre, a te che sull'Empiro

Siedi in placida quiete,

Sacro è l'ultimo sospiro

Di quest' anima fedel.

---

<sup>43</sup> ANDREA CHEGAI, *Rossini*, Milano, Il Saggiatore, 2022, pp. 287-301.

La tomba materna costituisce un importante luogo nello svolgimento dell'azione, in quanto le preghiere di Anna prendono corpo sempre in questo luogo. Sempre nei pressi della tomba avviene la consacrazione del matrimonio con Calbo, per sfuggire a Maometto, in modo da poter adempiere al volere paterno; la tomba è anche il luogo del giuramento che Anna deve pronunciare, obbligata dal padre, per dimostrargli che si è ravveduta e che rinnega il suo amore per un uomo diverso da quello che ha scelto lui. Sempre sulla tomba della madre Anna decide di togliersi la vita lei stessa, prima che siano Maometto e i musulmani a ucciderla in seguito alla vittoria dei veneziani. Così, la tomba materna diventa un luogo fondamentale per la risoluzione degli snodi drammatici della vicenda. Dal punto di vista musicale, il frammento dell'invocazione di Anna è collocato all'interno di un ampio numero che alterna la voce della protagonista al coro femminile in preghiera nel tempio. Lo spazio finale dopo l'aria della protagonista cantabile «Quella morte che s'avanza», il tempo di mezzo, in cui arrivano i musulmani e la cabaletta «Sì, ferite») è dedicato all'invocazione della madre, mentre Anna attende la morte. In questo punto il carattere della scena muta radicalmente: dalla brillantezza virtuosistica della cabaletta si passa alla dimensione raccolta della preghiera, costruita su linee melodiche che ricalcano più l'idea di un cantabile. L'invocazione risulta così messa in forte evidenza, anche perché costituisce l'ultima parola musicale di Anna prima della sua morte.

Ma le occasioni in cui la protagonista invoca la figura materna, queste si limitano a piccoli cenni in frasi di recitativo, come accade nel dialogo con il padre quando la costringe a giurare sulla tomba della madre. In quel caso le parole che Anna pronuncia sono «Madre.. dal cielo in questo cor tu leggi.», senza nessun esito musicale particolarmente rilevante.

Il ripudio da parte di un padre irato per la disobbedienza di una figlia colpisce Rosa in *La fidanzata corsa*, opera di Giovanni Pacini del 1843 su libretto di Salvatore Cammarano. Rosa è costretta dal padre ad un matrimonio che lei non desidera e rifiuta, e per questo viene mandata a morte. Poco prima della sua disfatta finale, Rosa invoca dunque sua madre, affinché possa accoglierla nelle sue braccia:

ROSA

Pena mi attende orribile!

Perdei lo sposo ... il padre!

M'impetra in Ciel ricovero,

M'apri le braccia, o madre ...

La prece non respingere

Di moribondo cor.

Rosa ha perso tutto nella vita; la sua unica consolazione è proiettata nell'Aldilà, dove spera che la madre possa avere pietà verso la sua sorte avversa, riservandole affetto ed accoglienza, ma soltanto in Cielo: sulla terra, nel mondo dei vivi, non c'è più spazio per lei e le sue afflizioni insolubili.

Il caso di studio scelto per questa tipologia materna differisce dagli esempi sopracitati. Si tratta, infatti, di una invocazione inserita all'interno di un terzetto e, dunque, meno in evidenza rispetto alle altre. L'opera in questione è *Simon Boccanegra* (1857) di Giuseppe Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave.

#### 1.4.3 Sostituzioni materne: il caso delle nutrici, delle governanti, delle matrigne

Nei casi in cui le madri sono completamente assenti, può accadere che le protagoniste delle opere siano affiancate da una governante o da una nutrice, con la quale hanno una relazione molto stretta. Le nutrici, in particolare, svolgono il ruolo di confidenti e in certi casi fungono da supporto attivo alla protagonista. Questo aspetto rappresenta un dato importante a proposito del rapporto che i libretti possono avere con l'apparato socioculturale coevo. In passato, la nutrice era la figura principale con cui il neonato intesseva il suo primo vero e proprio rapporto familiare stretto, che si protraeva anche in età più avanzata; una sorta di figura educativa che, in un certo senso, esauriva il rapporto mancato con la madre biologica. Sono nutrici: Tullia in *Virginia* di Saverio Mercadante, che in parte sostituisce la figura materna assente, svolgendo un ruolo protettivo nei confronti di Virginia; Giovanna, nutrice di Elvira in *Ernani*, in pensiero per le sorti della giovane; Anna Kennedy che, in *Maria Stuarda* di Donizetti, accompagna la Regina di Scozia e soffre proprio come una madre poco prima che Maria vada incontro al suo destino di morte:

MARIA

Deh! Non piangete!

Anna tu sola resti

Tu che sei la più cara... eccoti un lino

Di lagrime bagnato... agli occhi miei

Farai lugubre benda allor che spenti

Saran per sempre al giorno.

Come ultimo desiderio prima di morire Maria chiede che Anna possa accompagnarla con lo sguardo al patibolo in modo che il suo ultimo respiro possa giungere fino a lei, l'unico vero affetto che sia rimasto nel mondo dei vivi.

Le nutrici presenti nel repertorio operistico del periodo in esame non sono così numerose. La loro presenza è lungi dal poter fare in qualche modo le veci materne, ma esse sono spesso chiamate a soffrire per i “figli” che hanno di fatto cresciuto. Le nutrici, comprese quelle citate, sono abitualmente personaggi secondari che hanno scarsa rilevanza musicale nell’economia dell’opera.

Esistono inoltre alcuni casi in cui compaiono figure di matrigne o di madri non biologiche. Nel primo gruppo rientra il personaggio di Medea in *Medea e Teseo* di Carlo Coccia (1815), in cui la protagonista assume il ruolo di matrigna di Teseo. L’azione si colloca dopo gli eventi legati alla vicenda con Giasone: Medea tenta di eliminare Teseo, figlio di primo letto di Egeo, temendo che la sua presenza possa compromettere la successione dei propri figli. Un’altra matrigna con funzione apertamente antagonista è Giovanna in *Vallace, ossia l’eroe scozzese* (1820) di Pacini, matrigna di Elena. Le due donne sono rivali in amore, e Giovanna tenta in tutti i modi di combinare il matrimonio della giovane con il fratello Cumino pur di non farla sposare con Wallace, oggetto della loro contesa.

Accanto a queste figure negative, si trova una scarna categoria di madri non biologiche che assumono un ruolo materno nei confronti dei figli di primo letto dei consorti. È il caso di *Elena ed Olfredo* (1820) di Pietro Generali, in cui Steffania è madre adottiva di Elena; la madre biologica della protagonista non viene mai menzionata. Un ulteriore esempio, più complesso, è quello di *Le nozze dei Sanniti* (1824) di Pietro Raimondi: Eliana è presentata come madre di Cefalide, ma solo nel finale si scopre che non si tratta della madre naturale.

Alla luce di questa evidente eterogeneità, non è possibile ricondurre le madri adottive o non biologiche a una categoria unitaria. Si può tuttavia osservare che, in alcuni casi, tali figure, al pari delle nutrici, funzionano come pseudo-sostituti materni, capaci di offrire quel supporto affettivo che la morte o l’assenza della madre biologica ha reso impossibile.

Il quadro storico-giuridico delineato per la famiglia tra Sette e Ottocento consente di comprendere in che modo la marginalizzazione della figura materna nella società del tempo trovi un corrispettivo diretto nella sua pressoché costante assenza all’interno della drammaturgia operistica. In un contesto in cui la madre non dispone di autonomia patrimoniale né educativa, e in cui il suo ruolo è definito come mezzo subordinato alla causa paterna, la sua esclusione dalla scena non rappresenta un espediente narrativo isolato, bensì la traduzione teatrale di un assetto familiare che concentra ogni forma di autorità nelle mani del *pater familias*. Il melodramma, fondato su dinamiche di potere, interdizione e conflitto, necessita di figure che possano esercitare un’autorità effettiva: il padre, il fratello, il sovrano, il capofamiglia. La madre, priva di riconoscimento giuridico e incapace di intervenire nelle decisioni che regolano il destino dei figli, non può assumere una funzione drammaturgica attiva. La sua presenza si riduce a un richiamo affettivo, e un ricordo idealizzato o a

un riferimento morale, ma sono elementi che, nella maggior parte dei casi, non incidono sull'azione scenica. Quand'anche ella fosse presente fisicamente all'interno della storia in qualità di protagonista è comunque connotata come un personaggio problematico, il cui rapporto con la maternità diventa spesso occasione di scontro emotivo interiore.

L'opera recepisce dunque il modello patriarcale contemporaneo, riproducendo sulla scena la stessa gerarchia che governa la società: alla centralità normativa del padre corrisponde la sua centralità drammatica; alla subordinazione della madre, la sua assenza o irrilevanza. L'assenza della madre è dunque il riflesso coerente di una struttura familiare che non le attribuisce nessuno spessore.

Per concludere, il capitolo ha mostrato come la figura materna occupi una posizione fragile, marginale o del tutto assente tanto nel repertorio settecentesco quanto in quello successivo, contribuendo a consolidare una tradizione drammaturgica e culturale incentrata sulla centralità del padre o, più in generale, della figura maschile investita di autorità familiare. Con il passaggio all'Ottocento mutano i modelli sociali e familiari, ma non l'equilibrio interno che li regge: la madre continua a rimanere ai margini, mentre l'asse portante della genealogia melodrammatica resta saldamente ancorato al principio paterno. Partendo da questi assunti si può dunque passare all'analisi delle specifiche categorie individuate dallo spoglio dei libretti nel periodo compreso tra il 1815 e il 1893, in modo da verificare in che modo il topos dell'assenza della figura materna si articola in questi decenni.

## CAPITOLO 2 - MADRI MENZIONATE

### 2.1 *Virginia* di Saverio Mercadante e Salvatore Cammarano

Tra le categorie individuate dallo studio dei libretti, figura quella della madre assente menzionata, prevalentemente dai figli orfani. Il caso di studio proposto per questo capitolo prende in esame l'opera *Virginia* (1866) di Saverio Mercadante, su libretto di Salvatore Cammarano, che si rivela particolarmente significativa per il trattamento della figura materna nel passaggio dalla fonte letteraria al libretto operistico. In questa trasposizione, infatti, la madre della protagonista (Numitoria) – presente nell'ipotesto – viene eliminata da Cammarano sul piano della presenza scenica, ma alla sua memoria è riservato uno spazio d'eccezione nella cavatina di Virginia. La figura materna, pur non comparando mai in scena, diventa il fulcro emotivo dell'ingresso della protagonista, che si presenta al pubblico proprio attraverso il ricordo della madre e il lutto che ne ha segnato l'identità. La giovane, infatti, confessa di essersi spesso recata sulla tomba materna per affidarle le proprie afflizioni, senza tuttavia ricevere alcun conforto. La rielaborazione librettistica genera conseguenze drammaturgiche importanti, soprattutto nella caratterizzazione psicologica del personaggio di Virginio, il quale assorbe tratti propri della Numitoria della tragedia di Vittorio Alfieri. L'opera diventa così un terreno privilegiato per osservare come l'assenza materna possa essere trattata in modo ampio e articolato.

#### 2.1.1 Genesi, contesto e ricezione dell'opera

L'argomento di *Virginia* trova la sua origine nel dramma omonimo di Vittorio Alfieri, scritto nel 1777, il quale, a sua volta, prende ispirazione da una vicenda narrata da Tito Livio nelle *Historiae*, nei capitoli 44-47 e in parte del capitolo 48 del libro III. L'interesse di Mercadante nei confronti di questo soggetto si manifesta già nel 1839, anno in cui lo propone al teatro La Fenice di Venezia, che però rifiuta l'offerta. Terzo soggetto della collaborazione del compositore di Altamura con Salvatore Cammarano a essere ambientato nell'antichità romana, dopo *La vestale* e *Orazi e Curiazi*, *Virginia* prende forma tra il 1849, anno in cui il poeta conclude la stesura del libretto, e il 1850, quando Mercadante porta a termine la composizione musicale. All'epoca, Cammarano era già impegnato nella scrittura del libretto di *Luisa Miller* per Verdi, motivo per cui Mercadante manifesta numerosi dubbi e lamentele al sovrintendente del teatro circa la possibilità di finire entro il 15 novembre 1849,<sup>44</sup> limite temporale stabilito dal teatro che avrebbe ospitato la messa in scena dell'opera. Nonostante

---

<sup>44</sup> Cammarano termina il libretto di *Luisa Miller* ad agosto, ma durante l'autunno si occupa anche di seguire la produzione dell'opera, motivo per il quale ritarda la stesura del libretto di *Virginia* per Mercadante.

queste preoccupazioni, il poeta completa il libretto nel mese di dicembre, consentendo al compositore di procedere con la composizione dell'opera.<sup>45</sup>

Il debutto di *Virginia* avrebbe dovuto avere luogo nel 1851 al teatro San Carlo di Napoli, ma l'opera non viene rappresentata a causa dei divieti imposti dalla censura.<sup>46</sup> In una penisola agitata da moti rivoluzionari e istanze unitarie, nella Napoli dei Borboni si temeva infatti che i temi affrontati nell'opera potessero incentivare sommosse popolari. Ferdinando II concede una costituzione simile a quella francese del 1830, senza tuttavia applicarla fino in fondo e continuando a governare come un monarca assoluto. Questo fece sì che le sollevazioni popolari prendessero piede, per poi essere represses con la forza dell'esercito.<sup>47</sup>

L'argomento di *Virginia* richiama esplicitamente il rovesciamento dell'ordine prestabilito: si tratta da un lato della storia personale della protagonista, che tenta di sfuggire alle *avances* violente di Appio, il decemviro che governa Roma durante il V secolo a.C. e che vuole possedere la donna plebea a tutti i costi, facendo valere il proprio potere; dall'altro, è la storia di un popolo che, unito, intende ribellarsi e sovvertire il collegio decemvirale, costituito da dieci patrizi, per restituire al popolo dei plebei una condizione di vita più equa e libera dai soprusi. Sebbene il libretto di Cammarano sia stato modellato con l'intento di non richiamare in modo diretto la situazione politica contemporanea, il monarca, venuto a conoscenza dell'imminente rappresentazione dell'opera, per mezzo delle autorità censorie, vieta comunque l'esecuzione dell'opera.<sup>48</sup> Per consentire la messa in scena, viene richiesto al compositore di modificare il titolo e l'ambientazione dell'opera, spostando la vicenda in Egitto, per attenuare ulteriormente possibili parallelismi con gli eventi politici contemporanei.<sup>49</sup> Mercadante rifiuta di cedere a tali richieste e fu dunque costretto a riporre la partitura di *Virginia*, in attesa di una sua futura produzione:

Essa dorme ben chiusa in una foderetta, e perciò non ha bisogno di mangiare.. lasciamola dormire; che certo non dormirà il sonno eterno. Quando in tempi migliori si sveglierà, il pubblico vedrà allora se meriti l'oblio.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University press, 1984, p. 128.

<sup>46</sup> FRANCO SCHILTZER, *Mercadante e Cammarano*. in *Chigiana-Rassegna annuale di studi musicologici*, Leo S. Olschki editore, XXVI-XXVII, 1971.

<sup>47</sup> La Costituzione del 1830 dette il via in Francia alla Monarchia di Luglio. Essa prevedeva maggiori diritti e uguaglianza tra i cittadini, orientandosi verso una forma di governo più parlamentare e meno autoritaria.

<sup>48</sup> BLACK, *The Italian Romantic Libretto*, cit., p. 128-129

<sup>49</sup> MICHAEL WITTMANN, «*Mercadante, (Giuseppe) Saverio*». Oxford University Press, 2001, p. 8.

<sup>50</sup> FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii.*, Napoli, Stabilimento tip. V. Morano, 1880, p.118.

Tempi migliori arrivarono quindici anni più tardi, in epoca ormai post-unitaria e con un clima politico più stabile; l'allora impresario del San Carlo Alfredo Cuttreaux chiese a Mercadante di far finalmente rappresentare l'opera, e il compositore acconsentì. Il 7 aprile 1866, *Virginia* vide finalmente la luce, eseguita dai migliori cantanti del tempo: Marcellina Lotti della Santa nel ruolo di Virginia, Raffaele Mirate in quello di Appio, Giorgio Stigelli Icilio e Francesco Pandolfini come Virginio. Nella prima edizione di *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* Francesco Florimo descrive con queste parole l'accoglienza dell'opera da parte del pubblico:

La terza sera della rappresentazione quando quei due artisti che lo guidavano (Mirate e Marcellina Lotti della Santa), in mezzo alle universali acclamazioni gli ponevano in testa una corona di alloro, su quelle scene vero campo dei suoi trionfi e della sua gloria...<sup>51</sup>

Lo stesso Florimo però, nella seconda edizione del suo lavoro, cambiò versione, sminuendo quel successo che lui stesso aveva sostenuto in prima persona:

La *Virginia* è un soggetto, se non più maestoso, più terribile certo e più fiero degli *Orazii*, sì per lo svolgimento o per la lugubre catastrofe, e sì per l'interesse che indubbiamente ispira. [...] La musica però non adegua il grandioso soggetto. Mercadante non ha ritratto in essa l'indole dei suoi personaggi con quella spontanea veracità, che avrebbe dovuto essere familiare in simil genere. [...] Tuttavia, al Mercadante furono fatte molte feste; si rispettò in lui l'infelice e valente maestro e ben fecero i Napolitani. La *Virginia* è da meno degli *Oriazi*. Uscita da Napoli, fu eseguita a Roma, ma non piacque, e non è stata più richiesta per l'esecuzione in altri teatri.<sup>52</sup>

Tra la prima e la seconda edizione del suo testo, Florimo altera intenzionalmente alcuni passaggi: deluso dalla direzione del conservatorio da parte di Mercadante e dai suoi metodi di insegnamento, interviene in particolare sulle sezioni a lui dedicate. L'accoglienza positiva sembra essere comunque confermata anche da Vincenzo Torelli, fondatore della rivista musicale *Omnibus*, di cui fu direttore per cinquant'anni:

Il Cieco maestro ebbe dai napoletani onori ed ovazioni che nessuno ardì mai sognare. Era in un palco, solo fra pochi amici, piangente dalla gioia e pur modesto nella sua gloria lo si volle a forza disceso sul proscenio del teatro; lo si applaudì, lo si festeggiò in modo unico, lo si

---

<sup>51</sup> Francesco Florimo lo scrive nella prima edizione di *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Vol I, Napoli, Rocco, 1869, pp. 653-654. in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante: biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985, p. 67.

<sup>52</sup> FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, morano, 1888-1882, Vol. III, pp. 119.

acclamò l'emulo dell'autore della *Sonnambula* e di quello di *Guglielmo Tell*. Quella sera ero anche io in teatro, e l'emozione del mio cuore non aveva limiti [...].<sup>53</sup>

Nonostante gli elogi ricevuti e il successo riscosso presso il pubblico, la storia esecutiva di *Virginia* fu breve e l'opera non rimase a lungo nei cartelloni delle stagioni teatrali. Nel decennio successivo l'opera venne ripresa solo due volte, una a Roma e una a Torino, per poi tornare in scena solo nel 1901, nuovamente a Napoli. Nel corso del ventesimo secolo si dovette aspettare il 1976, a Belfast, e il 1978, a New York, per assistere a nuove rappresentazioni.

2.1.2 Fonti letterarie a confronto: dalle *Historiae* di Tito Livio a *Virginia* di Vittorio Alfieri  
Come anticipato, l'origine del soggetto di *Virginia* è da ricercarsi nelle *Historiae* di Tito Livio. L'opera liviana, pur animata da un intento dichiaratamente storiografico, si fonda su una tradizione documentaria fortemente lacunosa, in particolare per i primi cinque secoli della storia romana. I libri I-V, che comprendono anche l'episodio di *Virginia*, coprono un arco cronologico che va dalla fondazione di Roma alla liberazione dal dominio gallico (753-390 a.C.), un periodo rispetto al quale la scarsità delle fonti rende problematica la distinzione tra ricostruzione storica e tradizione leggendaria. Ciononostante, la critica moderna riconosce a Livio una consapevole operazione di selezione e razionalizzazione del materiale narrativo, volta a distinguere, per quanto possibile, la leggenda dalla storia.<sup>54</sup>

All'interno di questo quadro si colloca la vicenda di *Virginia*. Essa viene inserita nel contesto storico del secondo decemvirato: secondo il racconto liviano, il Decemviro Appio Claudio avrebbe instaurato un regime oligarchico sotto la sua guida; successivamente, sarebbe stato poi deposto in seguito ad una rivoluzione popolare scatenatasi proprio a causa dei suoi soprusi contro *Virginia*. L'episodio assume una valenza politica e giuridica, in quanto ruota intorno alla soppressione dei diritti personali e delle garanzie costituzionali del cittadino romano. Si propone di seguito una sintesi del racconto liviano, mettendo in evidenza i nuclei tematici principali che attraversano la vicenda.

Nel racconto di Tito Livio il decemviro Appio Claudio, si invaghisce della giovane plebea *Virginia*, figlia del centurione *Virginio* e promessa sposa a *Icilio*, tentando dapprima di sedurla con doni e promesse; fallito ogni approccio, ricorre a un abuso di potere mascherato da atto legale.

Servendosi del proprio cliente *Marco Claudio*, Appio fa accusare *Virginia* di essere una schiava illegittimamente sottratta alla sua casa. Approfittando dell'assenza del padre, impegnato in guerra, *Marco* tenta di trascinarla via nel foro, suscitando l'indignazione della folla. Il processo che

---

<sup>53</sup> VINCENZO TORELLI, «Omnibus», citato in PALERMO, *Saverio Mercadante*, cit. p. 67.

<sup>54</sup> TITO LIVIO, *Storie*, a cura di LUCIANO PERELLI, Torino, UTET, 1979.

segue, presieduto dallo stesso Appio Claudio, si rivela apertamente fazioso: nonostante le proteste di Icilio e il riconoscimento pubblico dell'onestà della giovane, il decemviro rifiuta di rinviare il giudizio e pronuncia una sentenza che assegna Virginia al cliente come schiava.

Rientrato precipitosamente dal campo, Virginio tenta invano di ottenere giustizia. Resosi conto che la figlia è ormai destinata alla violenza e che ogni tutela legale è venuta meno, egli la uccide presso il tempio della Cloacina, dichiarando di restituirle così la libertà. L'atto provoca l'insurrezione del popolo e dell'esercito, la caduta del decemvirato e la rovina di Appio Claudio, presentata da Livio come conseguenza esemplare dell'abuso di potere e della corruzione della giustizia.

Dal punto di vista strutturale, la vicenda ruota attorno a pochi nuclei tematici essenziali. Il primo è l'abuso di potere, che si manifesta nella coincidenza fra desiderio privato e funzione pubblica, mentre il corpo di Virginia diviene il luogo simbolico su cui si esercita la violenza dell'istituzione. Un secondo nucleo riguarda il rapporto tra autorità paterna e autorità politica: l'assenza iniziale di Virginio rende possibile l'ingiustizia, laddove il suo ritorno mette in luce l'impotenza della legge di fronte al potere tirannico, trasformando il padre nell'unico soggetto capace di agire, seppure attraverso un gesto estremo. In questo gioco di potere, Virginia si ritrova al centro di una disputa declinata totalmente al maschile, in cui i protagonisti della vicenda (Appio, Icilio e Virginio) prendono decisioni in merito alla sua vita.

Il carattere politico che assume lo scontro tra sfera privata e pubblica, insieme alla denuncia contro la corruzione e la deriva autoritaria del potere, rappresentano le premesse ideali che spingono Vittorio Alfieri a una rielaborazione drammatica. Affascinato dalle tematiche liviane, lo scrittore costruisce il suo dramma, *Virginia*, sottoponendo il materiale storico a una rifunzionalizzazione coerente con la propria esigenza di rappresentare il tema della libertà. L'opera inaugura infatti, dal punto di vista cronologico, il ciclo delle cosiddette "tragedie della libertà", che comprende *La congiura de' Pazzi* (1777) e *Timelone* (1779). nelle quali il conflitto politico assume un ruolo strutturale. Sebbene il tema non sia nuovo nella produzione alfieriana, in *Virginia* esso viene declinato con un accento ideologico particolarmente marcato, facendo della vicenda individuale il luogo emblematico della denuncia della tirannide.<sup>55</sup>

La tragedia si compone di cinque atti, suddivisi rispettivamente in cinque, quattro, tre, cinque e quattro scene. L'azione ha luogo nel Foro Romano, dove si avvicendano sei personaggi: la protagonista, Virginia, i suoi genitori Virginio e Numitoria, Icilio, suo promesso sposo, il Decemviro Appio Claudio e Marco, suo cliente. Alla vicenda prende parte attiva anche il popolo romano; sono inoltre presenti i littori romani, i fedeli di Icilio e gli schiavi di Marco (vedi Tabella 2.1).

---

<sup>55</sup> VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Nicola Bruscoli, vol. III, Bari, Gius. La Terza & Figli, 1947, Introduzione p.

Tabella 2.4

APPIO CLAUDIO	Decemviro
VIRGINIO	Plebeo, padre di Virginia
NUMITORIA	Moglie di Virginio, Madre di Virginia
VIRGINIA	Figlia di Virginio e Numitoria
ICILIO	Plebeo, promesso sposo di Virginia
MARCO	Cliente d'Appio Claudio
POPOLO	Littori, Seguaci d'Icilio, Schiavi di Marco.

La vicenda prende le mosse dal folle desiderio di Appio nei confronti di Virginia, e ricalca la narrazione proposta da Livio nella fonte originale. L'aspetto politico è di rilevante importanza: la vicenda privata di Virginia e della sua famiglia diventa un manifesto della Roma Decemvirale oppressa dai patrizi approfittatori. Di seguito si propone una sinossi suddivisa per atti e scene.

Tabella 2.5

ATTO	SCENA	AZIONE
ATTO I	I	La scena si apre con un dialogo tra Numitoria e Virginia. Le donne tessono le lodi di Icilio, futuro sposo della giovane donna. Numitoria legge una lettera che il marito le ha spedito dal fronte in cui è impegnato, in cui autorizza il matrimonio per quello stesso giorno.
	II	La gioia suscitata dalla notizia delle imminenti nozze è di breve durata. Compare infatti Marco, cliente di Appio Claudio: Marco rivendica la proprietà di Virginia. Egli sostiene che è figlia di una sua schiava, sottratta da Numitoria quando era ancora in fasce, per sostituire suo figlio morto di parto. Virginio sarebbe all'oscuro di questo avvenimento.
	III	Sopraggiunge Icilio, che impedisce a Marco di portar Virginia. Marco si rimette al tribunale di Appio.
	IV	Icilio si appella al popolo, che assiste alla scena.

	V	Virginia confessa di aver ricevuto diverse avances dal decemviro tiranno. Icilio giura di vendicarsi e si appresta a far richiamare Virginio dal campo di guerra.
ATTO II	I	Il Decemviro Appio si sfoga in un monologo in cui manifesta la sua sete di potere, che prevale sui pochi sprazzi di eticità rimasti nella sua indole.
	II	Numitoria difende sé stessa e sua figlia di fronte al Decemviro, il quale non viene scalfito nemmeno dalla notizia dell'imminente matrimonio tra Virginia e Icilio.
	III	Marco, con l'aiuto di alcuni testimoni corrotti, continua a sostenere la sua tesi sulle origini di Virginia, accusandone la madre. Numitoria si appella al popolo, ma il cliente dichiara che Appio è l'unico giudice del tribunale. Nel frattempo, Icilio avanza minacce nei loro confronti ed è dunque arrestato dal Decemviro, con cui si scambia reciproche accuse. Numitoria ottiene che venga convocato Virginio per l'indomani e Icilio viene liberato grazie all'aiuto del popolo.
	IV	A parte, Appio dichiara a Marco di voler ostacolare l'arrivo di Virginio a Roma.
ATTO III	I	Virginio compare per la prima volta in scena ed esprime la sua profonda inquietudine.
	II	Icilio condivide l'inquietudine dell'uomo e paragona la causa della figlia con la libertà della città di Roma; Virginio ha un'opinione più misurata in merito, preferendo affidarsi alla legge romana per risolvere la situazione.
	III	La famiglia di Virginio finalmente si ricongiunge, ma aleggia un presagio di morte.
ATTO IV	I	Appio è sorpreso dall'arrivo di Virginio e decide di cambiare strategia, confidandosi con Marco.

	II	In colloquio con Virginio, Appio accusa Icilio e pone il veterano di guerra di fronte ad un patteggiamento: se Virginia rinuncia al matrimonio, sarà libera.
	III	Appio medita sulla sua richiesta, senza farsi illusioni in merito all'esito.
	IV	Nel frattempo, arrivano Virginia e Numitoria, alle quali Appio replica la sua invettiva nei confronti dell'ex tribuno. Virginia è inizialmente persuasa ad accettare la proposta, ma subito si ravvede, preferendo la morte all'infamia.
	V	Nuovamente solo, Appio esprime tutto il suo odio nei confronti dei plebei.
ATTO V	I	Icilio raduna un gran numero di uomini in armi, in attesa di un segnale di Virginio per agire.
	II	Virginio esprime diffidenza nei confronti di quell'eccesso di sollecitudine da parte di Icilio.
	III	Virginio ha un ultimo colloquio con Appio, in cui afferma di essere pronto ad accettare il destino che si presenta per la sua famiglia.
	IV	Sopraggiunge Numitoria, che comunica loro la morte di Icilio, che si è tolto la vita. Virginio denuncia allora le macchinazioni del magistrato, il quale lo minaccia a sua volta di farlo arrestare. Appio pronuncia il verdetto che riconsegna a Marco Virginia, la quale invoca la morte. A questo punto Virginio, che finge di sottomettersi alla sentenza, chiede la grazia di poter riabbracciare la figlia un'ultima volta. In questo modo l'uomo colpisce la figlia con un pugnale, al fine di restituirle la libertà. In seguito a questo il popolo si scaglia con ira sul tiranno e sui suoi complici.

Tutti gli atti condividono la medesima ambientazione, ovvero il Foro in Roma. Tuttavia, il mancato rispetto delle unità di tempo e di luogo genera alcune criticità: lo scarto temporale tra la fine dell'atto II – quando Appio invita nuovamente tutti a riunirsi l'indomani nello stesso luogo – viene chiarito

solo all'inizio del III, quando Virginio informa il pubblico che «Già quasi annotta», quando si trova nei pressi della sua casa («più appresso alla mia magione»)<sup>56</sup> Camillo Faverezani osserva che sia piuttosto inverosimile che un incontro familiare avvenga al Foro romano, suggerendo che, per l'intimità della scena, sarebbe più consono un ambiente domestico, anziché uno spazio tipicamente adibito ad attività pubbliche.<sup>57</sup> In questo senso, l'unità di luogo appare forzata e poco convincente sul piano narrativo. L'unità di azione, al contrario, è perfettamente rispettata. La storia si impernia intorno alle vicissitudini di Virginia, che viene messa alla prova dalla lussuria di Appio, mentre la rivalità tra plebei e patrizi non costituisce una trama secondaria, ma lo sfondo ideologico alla storia personale dell'eroina.

La caratterizzazione del tiranno Appio, così come sviluppata da Alfieri, è particolarmente efficace. Fortemente connotato da un punto di vista psicologico, Appio è un personaggio carico di passione, lucidamente consapevole del suo potere illimitato. Al tempo stesso egli è ricco di quella magnanimità romana che, nonostante la sua funzione antagonista, ne arricchisce la fisionomia morale: lo stesso autore lo definisce «vizioso, ma romano».<sup>58</sup> Ognuno dei caratteri appena elencati contribuisce a creare un'idea di tirannide non meramente astratta o esteriore, ma radicata profondamente nella psicologia del personaggio.

Da un punto di vista stilistico, la critica pone *Virginia* su un piano differente rispetto a quello della poesia: essa è considerata, infatti, «saggio di “oratoria” vibrata ed eloquente».<sup>59</sup> Questo aspetto non compromette la resa e l'effetto del suo impianto teatrale; al contrario, ne amplifica l'efficacia anche attraverso l'uso di un linguaggio che diventa il più violento sentimento liberatorio alfieriano.<sup>60</sup>

In conclusione, *Virginia* si può dunque leggere come una delle formulazioni più esplicite della riflessione alfieriana sulla tirannide e sull'elogio alla libertà. La sua struttura drammatica è interamente intrecciata alla contrapposizione tra abuso del potere e virtù civile, assumendo una funzione morale e politica, fino a configurarsi come un vero e proprio manifesto anti-tirannico.

## 2.2 Il trattamento della figura materna in *Virginia* di Mercadante/Cammarano

Prima che l'opera Mercadante raggiungesse la scena, la vicenda di Virginia aveva già ispirato altre composizioni musicali. Nella tabella che segue se ne presenta un elenco, in cui si mettono in luce i relativi trattamenti della figura materna:

---

<sup>56</sup> ALFIERI, *Virginia* cit., p. 387.

<sup>57</sup> CAMILLO FAVERZANI, «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico». *Virginia entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante*. marzo 2010, p. 85.

<sup>58</sup> ALFIERI, *Tragedie* cit., pp. 26-27.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Si vedano in particolare G.G. FERRERO, *L'anima e la poesia di V.A.*, Torino, Paravia, 1932, F. Ferrarotti, *Saggio critico sulle prime quattro tragedie di V.A.*, Trento, tip. Seiser, 1929, pp. 57-58.

Tabella 2.6

Compositore/Librettista	Titolo	Anno	Tipologia di madre	Sostituzioni
Angelo Tarchi	<i>La Virginia</i> , Dramma per musica	1783	Assente	
Gioachino Albertini	<i>Virginia</i> , dramma per musica	1786	Assente	
Felice Alessandri-Pepoli Alessandro	<i>Virginia</i> , tragedia per musica	1793	Assente	Camilla, confidente
Ferdinando Paer-Giuseppe Foppa	<i>Icilio e Virginia</i> ,	1793	Assente	
Francesco Federici-Pietro Calvi	<i>Virginia</i> , dramma per musica	1798	Assente	Camilla
Pietro Casella-Luigi Romanelli	<i>Virginia</i> , melodramma serio in due atti	1811	Assente, menzionata	Valeria, confidente; Numitorio, zio materno
Alessandro Nini-Domenico Bancalari	<i>Virginia</i> , dramma lirico in tre atti	1843	Assente	Emilia, nutrice di Virginia, viene chiamata 'madre'
Nicola Vaccaj-Camillo Giuliani	<i>Virginia</i> , tragedia lirica in tre atti	1845	Presente	
Enrico Petrella-Domenico Bolognese	<i>Virginia</i> , tragedia lirica in tre atti	1857	Assente	Clelia, madre di latte di Virginia
Saverio Mercadante-Salvadore Cammarno	<i>Virginia</i> , tragedia lirica in tre atti	1866	Assente, menzionata	Tullia, nutrice di Virginia

Su un totale di dieci opere basate sul medesimo soggetto, l'unica in cui la figura materna possiede un corpo ed una voce propria è quella di Nicola Vaccaj, su libretto di Camillo Giuliani, del 1845 – ovvero cinque anni prima che Mercadante completasse la sua *Virginia*. Nell'opera di Vaccaj, Numitoria ha dunque un ruolo più attivo, avvicinandosi a quello originale raccontato da Tito Livio, sebbene per questioni di economia dello spettacolo sia comunque ridimensionato. Numitoria, infatti, non ha un'aria solistica, compare solo a partire dal secondo atto e viene coinvolta principalmente nei numeri d'insieme.

Come si evince dall'elenco, Numitoria è assente nella maggior parte delle opere che riprendono la storia di Virginia ed in entrambi i casi appena citati è sostituita da una nutrice, alla quale è affidato un ruolo affettivo relativamente significativo per la protagonista. Nella versione di Nini/Bancalari, ad esempio, la nutrice Emilia è chiamata 'madre' da Virginia, laddove nel caso di Mercadante/Cammarano Tullia ha un ruolo molto più marginale, sebbene esprima un affetto materno molto forte nei confronti della giovane donna romana in balia del decemviro Appio. Infine, si segnala

un personaggio esistente soltanto nella *Virginia* di Casella/Romani: uno zio di nome Numitorio. Questo personaggio non è una vera e propria sostituzione della figura materna; in realtà è già presente nel racconto fatto da Tito Livio, in cui cita la presenza di Publio Numitorio che torna a Roma per difendere la sua famiglia dalle grinfie del tiranno. È dunque possibile che Romanelli abbia attinto dalla fonte letteraria principale la sua versione dell'opera.

Per concludere, rispetto alle dieci versioni in cui è declinata la storia di Virginia, in sette di esse la figura materna non viene mai menzionata né invocata. La tendenza all'eliminazione del personaggio materno è dunque confermata, risultando particolarmente interessante quando se ne modificano i connotati narrativi nel riadattamento operistico.

### 2.2.1 Struttura musicale dell'opera

Salvadore Cammarano stende i versi del libretto seguendo la scia della storia umana legata al sacrificio per onore della protagonista. Per quanto le questioni pubbliche e politiche siano presenti, di fatto «his tragedies are tragedies of people, not of ideas, people brought down by an unjust fate»,<sup>61</sup> fungendo quasi esclusivamente da contorno. Secondo John Black, che effettua uno studio approfondito sulla produzione librettistica di Cammarano, si tratta di una tendenza ravvisabile nei libretti tragici del poeta che costruisce vicende per lo più apolitiche. Quand'anche le questioni politiche siano presenti nell'intreccio, esse non costituiscono la ragion d'essere della storia, e si lascia maggior spazio alle vicissitudini individuali dei personaggi, ai loro tormenti interiori e all'impossibilità di ricevere aiuto per trovare delle soluzioni.<sup>62</sup>

Il libretto di Cammarano consta di numerose differenze nella struttura e nel numero dei personaggi rispetto alla tragedia di Alfieri, principalmente dovute a ragioni musicali. I cinque atti della tragedia originale vengono ridotti a tre, costituiti rispettivamente da otto scene nel I atto, sei nel II e sei nel III. I personaggi sono elencati nella seguente tabella:

Tabella 2.7

<b>PERSONAGGI</b>
VIRGINIO – Padre di Virginia
VIRGINIA – Figlia di Virginio, promessa sposa di Icilio
APPIO – Decemviro romano
ICILIO – Ex tribuno, promesso sposo di Virginia
MARCO – Cliente di Appio Claudio

<sup>61</sup> BLACK, *The Italian Romantic Libretto* cit., p. 170.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

TULLIA – Nutrice di Virginia
VALERIO – Parente di Virginia
CORO – Patrizi, Convitati, Sacerdoti, Congiunti ed amici di Virginio, Donzelle, compagne di Virginia, Littori, Seguaci di Marco, Schiavi, Popolo.

Virginia, Virginio, Icilio e Appio conservano il medesimo rilievo drammatico dei corrispettivi alfieriani; Marco non ha più un ruolo di spicco ed è declassato a carattere secondario. Numitoria non c'è, in quanto defunta ed è sostituita da Tullia nutrice di Virginia, il cui ruolo è quello di consigliera, ma di fatto è limitato a poche frasi in tutta l'opera. A essi si aggiunge il personaggio secondario di Valerio, un familiare di Virginia.

Nella tragedia di Alfieri, l'argomento principale viene introdotto già nel l'atto I attraverso il dialogo tra Numitoria e Virginia. Nel libretto di Cammarano, l'assenza di Numitoria impone un approccio differente: il conflitto della vicenda viene presentato nel N.2 Cavatina di Appio, in cui il decemviro esprime la sua ossessione libidinosa nei confronti di Virginia. Il recitativo e l'andante corrispondono sostanzialmente al monologo dell'atto II alfieriano. Segue poi il tempo di mezzo che vede l'arrivo di Marco che informa il decemviro del tentativo di corruzione di Tullia da parte sua e, nella cabaletta che segue, Appio dichiara che Virginia sarà sua ad ogni costo. Tale passaggio è l'equivalente dell'atto IV, scena V della tragedia nella versione del 1777.

Il N. 3 Coro donne e Cavatina di Virginia, è ambientato all'interno della sua casa ed è priva di corrispondente nel dramma teatrale. In essa viene menzionata per la prima volta l'assenza materna. Durante il cantabile Virginia lamenta la sua condizione di orfana, ed esprime la sua rassegnazione di fronte all'irrealizzabile desiderio di ricevere consigli materni. Nel tempo di mezzo le donzelle rendono partecipe lo spettatore del legame che unisce Virginia a Icilio; segue la cabaletta di Virginia, nella quale la giovane esterna tutto il suo amore per l'ex tribuno. Cammarano deriva le informazioni corrispettive di queste due sezioni nel dialogo dell'atto I, scena I della fonte alfieriana, in cui Numitoria e Virginia lodano le virtù romane di Icilio.

Il N.5 Scena e Terzetto Finale si apre con l'arrivo di Appio che incontra l'oggetto del suo desiderio. Il decemviro respinto più volte da Virginia, comprende che il suo cuore appartiene ad un altro e pretende di conoscerne l'identità. È proprio l'ex tribuno Icilio che, comparando in scena, si svela al tiranno, dando inizio a un terzetto che deriva la sostanza drammatica dall'atto II del testo alfieriano. I primi due atti della tragedia, dunque, sono pressappoco condensati in questo atto I del libretto di Cammarano, per quanto non tutti gli aspetti siano esauriti. Essi, infatti, si potranno trovare in alcuni passaggi dell'atto II del libretto di Cammarano.

L'atto II si apre con l'arrivo di Virginio, un evento che in Alfieri si verifica solo all'inizio del III atto; Virginio, inoltre, non incontrerà Icilio, come nella fonte letteraria, bensì sua figlia Virginia. L'aria di sortita di Virginio serve per presentare il suo personaggio, che nella tragedia viene invece demandata alla sua sposa e alla figlia durante l'atto I. Nel tempo di mezzo Virginia svela le proposte indegne avanzate da Appio nei suoi confronti, scatenando così tutta l'indignazione del padre. Anche in questo caso si registrano differenze con la fonte alfieriana, nella quale Virginio è informato da Numitoria e Icilio circa le intenzioni del tiranno sulla figlia. Al fine di evitarle una sorte disonorevole, Virginio decide che le nozze di Virginia ed Icilio si debbano svolgere immediatamente. La scena delle nozze, assente in Alfieri, è un'innovazione di Cammarano, ed è introdotta da un coro doppio di sacerdoti da una parte e di amici e parenti dall'altra. L'irruzione di Marco al rito nunziale, determinato a rivendicare i suoi diritti su Virginia, ha un legame con la scena VI dell'atto II della tragedia, così come l'apparizione di Appio circondato dai littori. Nel finale d'atto si descrivono le reazioni contrastanti dei vari personaggi. Si conclude poi con la stretta in cui si palesa il presagio di morte, che rimanda alla scena III dell'atto III della fonte alfieriana.

Nell'atto III Appio ed Icilio si affrontano in un dialogo che trova un essenziale corrispettivo nell'atto IV scene II e IV della fonte. Il Decemviro propone all'ex tribuno una nomina come pretore lontano da Roma, così da poterlo esiliare; qualora non accettasse la proposta, non potrebbe che andare incontro alla morte. Icilio non si piega al volere di Appio e gli rinnova l'appuntamento in tribunale al giorno dopo. La scena III presenta un quadro familiare in cui padre e figlia ripensano al presagio di morte che si è manifestato in precedenza, per cui Virginia dice addio ai Penati e alla sua casa. I due vengono interrotti da Valerio, che annuncia la morte di Icilio per mano di Appio, così come Numitoria nella fonte alfieriana. L'ultima scena dell'opera avviene nel Foro romano e si apre con cori contrapposti di plebei e littori. L'espedito di Virginio di avvicinarsi alla figlia per pugnalarla così da sottrarla al destino con Appio è la medesima della scena IV dell'atto V in Alfieri.

L'organizzazione drammatica del libretto di Cammarano determina anche delle differenze sostanziali circa l'evoluzione psicologica dei singoli personaggi, che incide sulle relazioni che questi intessono tra di loro. In particolare, l'assenza del personaggio di Numitoria ha delle importanti ricadute sui rapporti affettivi tra Virginia e Virginio e sulla costruzione psicologica del personaggio paterno, ben riscontrabili nella struttura musicale di cui si dirà in seguito.<sup>63</sup> Più in generale, ciò che viene enfatizzato è il sentimento amoroso che lega i due giovani, punto focale su cui sembra impennarsi il libretto napoletano, e aspetto meno preponderante nella tragedia di Alfieri. Ulteriori differenze rispetto alla fonte letteraria si ritrovano nel modo di rendere il personaggio di Appio. Egli è descritto da Alfieri nella duplice veste di uomo e di personaggio pubblico, che abusa del suo potere

---

<sup>63</sup> FAVERZANI, "*Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico*" cit., p.

e delle leggi da lui stesso promulgate: un uomo malvagio e manipolatore pronto a tutto pur di raggiungere i suoi scopi.<sup>64</sup> In Cammarano l'aspetto pubblico è più sacrificato rispetto a quello dell'uomo respinto dalla donna che ama. Come mette in evidenza Angelo Fabrizi, nel libretto

Venne meno il tratto fondamentale di Appio, cioè l'assoluta volontà di "regno", per cui anche la resa di Virginia ai suoi voleri non è altro che la dimostrazione del suo potere. Appio diventa, nel libretto, soltanto un innamorato respinto e deciso a vendicarsi...<sup>65</sup>

Secondo Fabrizi, la minor attenzione alla dimensione politica comporta, nel libretto, un depotenziamento dello spessore del personaggio. Si conferma dunque la scelta intenzionale di Cammarano di smussare ed ammorbidire i caratteri politici della vicenda, sia in virtù del retroscena storico del periodo in cui opera insieme a Mercadante, che impedisce di parlare di determinati argomenti, sia per mettere maggiormente in luce avvenimenti personali che sconvolgono nel profondo la vita dei personaggi. In ogni caso, al netto delle differenze evidenziate, spesso causate da necessità legate all'economia dello spettacolo operistico, Cammarano stende il libretto seguendo in modo abbastanza sistematico il testo teatrale del drammaturgo, sfruttando al massimo le potenzialità operistiche, e si distingue per la singolare qualità della lingua utilizzata e per gli alti sentimenti che trasmette.<sup>66</sup>

I cambiamenti strutturali introdotti da Cammarano nel suo libretto sono confacenti al pensiero di Mercadante per quanto riguarda la composizione musicale.

La vicenda si impernia su un triangolo amoroso con un soprano (Virginia) e due tenori antagonisti. (Icilio, Appio). Al contrario di quello che è il modello prevalente, che prevede un triangolo tra soprano, tenore e baritono, qui le cui voci maschili si contendono l'oggetto del desiderio amoroso.<sup>67</sup> Nel caso di *Virginia* questo accade tra due voci di tenore, mentre la figura paterna (Virgino), è affidata alla voce del baritono, come succederà anche ai padri che si incontrano nelle opere verdiane come *Rigoletto*, *Luisa Miller* e *Simon Boccanegra*.<sup>68</sup>

Alla luce di quanto appena affermato si riporta la struttura musicale dell'opera, costituita da dieci numeri distribuiti in modo equilibrato nei tre atti (vedi Tabella 2.4):

---

<sup>64</sup> ALFIERI, *Tragedie* cit. p. 1872.

<sup>65</sup> ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII (aprile 1976), p. 147, in FAVERZANI, *Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico* cit., p. 91.

<sup>66</sup> BLACK, *The Italian Romantic Libretto* cit. p. 129.

<sup>67</sup> Per approfondire l'argomento si veda GIORGIO PAGANNONE, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento. Forma e dramma*, «Musica Docta. Rivista digitale di pedagogia e didattica della musica», 2012, p. 56.

<sup>68</sup> PIERO MIOLI, *Saverio Mercadante: florilegio melodrammatico*, in *Saggi su Saverio Mercadante*, a cura di Gian Luca Petrucci e Giacinto Moramarco, Cassano delle Murge, Messaggi, 1992, p. 74.

Tabella 2.4

Preludio
ATTO I
N.1: Introduzione Coro
N.2: Cavatina «Di sozza gioia» - Appio
N.3: Coro donne «Là della madre»
N.4: Cavatina «Del Romano Achille – Sulle materne ceneri» - Virginia
N.5: Scena e Terzetto Finale «Tullia, se m'ami – Virginia – Paventa insano gli sdegni miei» – Appio, Virginia, Icilio
ATTO II
N.6: Scena e Aria «Oh quante volte reduce» - Virginio
N.7: Scena e duetto «Allor che avvinti saremo dai Numi» - Icilio, Virginia
N.8: Finale II – Virginia, Virginio, Icilio, Appio, Marco, Valerio, Tullia
ATTO III
N.9: Scena e Duetto «Si opporrebbe, è ver, la legge» - Appio, Icilio
N.10: Coro, Scena e Duetto «Sacri penati, ah l'ultimo» Virginia, Virginio, Tullia, Coro, Valerio
N.11: Coro, Scena e Finale «In vestimenti squallidi - All'empia sentenza le vene mi stringe - Ch'io t'annodi al core infranto» - Coro, Appio, Virginio, Virginia, Marco, Tullia, Valerio

La tabella ci aiuta a riflettere sui rapporti interpersonali che i personaggi intessono tra loro e sull'importanza affidata a ciascuno di essi dal librettista e dal compositore. In primo luogo, si nota che il peso assegnato alla protagonista femminile è predominante. Infatti, Virginia, dopo la sua cavatina del primo atto, prende parte ad altri cinque numeri: un duetto nell'atto II e uno nell'atto III, rispettivamente con Icilio e Virginio; un terzetto nell'atto I, insieme ad Appio e Icilio; i finali dell'atto I, II e dell'atto III. La sua preminenza, secondo Favertzani, è sicuramente dovuta alla soppressione della figura materna.<sup>69</sup> Tale soppressione mette in risalto la trama amorosa e l'audacia della protagonista, già presentati dall'autore della tragedia, ma molto più evidenti nell'opera.<sup>70</sup> Si nota

<sup>69</sup> FAVERZANI "Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico" cit., p. 89.

<sup>70</sup> ALFIERI, *Tragedie* cit., p. 1872.

soprattutto nella cabaletta dell'aria di Virginia «È grande al par d'Icilio/L'amor ch'io porto ad esso!», momento in cui la donna esterna la sua passione per l'ex tribuno, e nella scena del finale I, momento in cui Virginia tiene testa ad Appio con grande audacia, aspetto che appartiene a Numitoria nella fonte originale.<sup>71</sup> Viene dato meno spazio a Icilio, il quale non possiede un'aria solistica, ma è presente soltanto nei tre finali d'atto e nei duetti dell'atto II e III rispettivamente con Virginia e Appio. Il discorso cambia per quanto riguarda il personaggio di Virginio: egli, infatti, nonostante entri in scena solo a partire dall'atto II, ha un numero solistico e partecipa alla maggior parte dei numeri d'insieme che seguono. Rispetto a Virginio notiamo anche l'assenza di duetti con Appio: nella fonte originale (atto IV, scena II; atto V, scena II) i due si incontrano più volte in dialoghi per chiarire le proprie posizioni. L'assenza di duetti tra i due nel corso dell'opera cambia il rapporto tra i due personaggi che non sviluppano mai una relazione diretta. Il personaggio di Marco viene decisamente ridimensionato rispetto al dramma alfiariano, in cui prende parte attiva nella vicenda in modo decisivo in quanto orditore dell'intrigo ai danni di Virginia. L'adattamento operistico non prevede nessun momento solistico per lui, e la sua partecipazione è ridotta invece ai grandi insiemi finali di atto II e III, più il tempo di mezzo nella cavatina di Appio dell'atto I, momento in cui informa il decemviro del fallito tentativo di corruzione di Tullia da parte sua. I personaggi di Tullia e Valerio occupano una posizione marginale, limitandosi ad assumere alcuni agiti attribuiti a Numitoria nella fonte letteraria, funzionali allo svolgimento della vicenda. Il coro, infine, che impersona schiavi, patrizi, sacerdoti, amici e parenti, littori romani e popolo, ha una parte molto importante nello svolgersi della storia. È il coro che apre l'opera, con la maestosa orgia patrizia che si svolge nella casa del decemviro e che anticipa ed integra la cavatina di Appio; il coro femminile introduce la cavatina di Virginia; il coro partecipa attivamente sia nella scena delle nozze sia in quella del tribunale, compresi dunque i due imponenti finali dell'atto II e III.

Per concludere, dalla struttura musicale emerge una ridefinizione complessiva delle gerarchie vocali e sceniche, nella quale la centralità di Virginia e di Virginio viene rafforzata, mentre le istanze politiche e collettive della fonte vengono progressivamente ricondotte entro una dimensione più intima, affettiva e familiare, coerente con l'estetica operistica ottocentesca.

### 2.2.2 Caratteristiche musicali dell'opera

*Virginia* è originariamente scritta e composta alla fine degli anni '40, epoca ormai successiva ai grandi successi romantici di Mercadante quali *I Normanni a Parigi* (1832), *Il giuramento* (1837), *Le due illustri rivali* ed *Elena da Feltre* (1838), *Il bravo* (1839) e *La Vestale* (1840). Stilisticamente queste

---

<sup>71</sup> FAVERZANI, "Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico" cit., p. 89-90.

opere rientrano in quella che Mercadante definisce la ‘riforma’ del melodramma in una lettera a Francesco Florimo del 1838 in occasione della composizione di *Elena da Feltre*, descrivendogli la sostanza delle sue sperimentazioni stilistiche:

Ho continuata la rivoluzione principiata nel *Giuramento*: variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio ai crescendo, tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto; tolti i lunghi assoli nei pezzi concertati che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione; poca gran cassa, pochissima banda.<sup>72</sup>

Dalle parole del compositore si evince la necessità generale di snellire i parametri musicali spogliando le linee melodiche di artificiosità a favore di maggiore semplicità e fluidità del discorso musicale, soprattutto nell'economia dei pezzi concertati. Egli cerca dunque di equilibrare la massa orchestrale al fine di enfatizzare le linee del canto senza oscurarle, il tutto per poter evidenziare ancora di più l'azione drammatica. In uno studio sulle opere sopracitate, Piero Mioli rileva alcuni caratteri comuni che, progressivamente, si fanno strada nell'universo mercadantiano, tra cui l'allentamento della concentrazione melodica dell'assolo e la riduzione netta del numero dei pezzi solistici.<sup>73</sup> Entrambi questi elementi sono riscontrabili anche in *Virginia*, che dunque, secondo Mioli, può essere inserita nel novero delle opere che appartengono alla riforma mercadantiana. Più nello specifico, Mioli sostiene che «anche in *Virginia*»<sup>74</sup> le melodie risultano di fatto fundamentalmente anonime, in quanto Mercadante preferisce «lavorare sulla duttilità dell'analisi che sulla decisione della sintesi».<sup>75</sup> L'altro aspetto fondamentale, già citato in precedenza, è il ridotto numero di arie solistiche presenti nell'opera.

A tal proposito, le forme musicali dei numeri solistici sono quelle tradizionali dei melodrammi del primo Ottocento. Mercadante concepisce i numeri musicali all'insegna della concisione e della brevità, pur gestendo i momenti musicali in modo molto tradizionale. Il numero dei brani solistici è molto ridotto, limitato alle cavatine dei personaggi di Appio, Virginia, Virginio. Di particolare rilevanza sono, invece, le scene corali, imponenti e di grande effetto, tanto da scegliere, come apertura dell'opera, proprio un coro di patrizi nella sala decemvirale che si appresta a partecipare ad un banchetto, dove manifestano il loro disprezzo per la plebe. Mercadante fa ampio uso della massa

---

<sup>72</sup> Lettera di Mercadante a Florimo, 1/1/1838, in SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante: biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985, p. 35.

<sup>73</sup> MIOLI, *Saverio Mercadante: florilegio melodrammatico* cit., p. 67.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

corale, rendendola quasi un personaggio a sé stante che agisce ora come popolo, ora come littori romani, ora come donzelle e amiche di Virginia.

Di particolare interesse musicale sono, poi, i finali II e III, con i grandi assiami sapientemente trattati nei concertati (II) e del sestetto (III) a cui attribuisce tonalità rare di Sol bemolle maggiore.<sup>76</sup> Tra i vari movimenti degli insiemi non sono presenti nette cesure: essi confluiscono l'uno nell'altro, senza una soluzione di continuità, pur rimanendo perfettamente distinguibili.

## 2.3 Il trattamento della figura materna in *Virginia* di Mercadante/Cammarano

Il confronto tra la tragedia di Alfieri e il libretto di Cammarano mette in luce, oltre alle già evidenziate trasformazioni strutturali e musicali, una significativa rielaborazione delle relazioni familiari che attraversano la vicenda. In particolare, la soppressione della figura di Numitoria nel libretto operistico non rappresenta una semplice riduzione di personaggi, ma incide profondamente sull'equilibrio affettivo, drammaturgico e simbolico dell'opera.

In questo quadro, il richiamo alla madre defunta assume, nel caso di *Virginia*, una rilevanza tutt'altro che marginale: la prima citazione della figura materna è affidata al coro di donzelle che precede la cavatina della protagonista; successivamente, Virginia dedica l'intero cantabile della sua cavatina alla memoria della madre scomparsa.

L'opera di Mercadante, in virtù del modo in cui tratta la figura materna, si colloca dunque all'interno della categoria che, nel contesto di questa tesi, è stata definita della madre assente-menzionata. Oltre all'analisi dell'aria, si cercherà di comprendere in che modo l'assenza di Numitoria incida sulla costruzione psicologica del personaggio di Virginia e come cambino le relazioni affettive tra i personaggi.

### 2.3.1 Numitoria: quando la madre 'diventa' assente

Numitoria, madre di Virginia e sposa di Virgino, è un personaggio che nella tragedia alfieriana ha un ruolo tutt'altro che marginale. È una «madre e romana»,<sup>77</sup> come descritta dalle parole di Alfieri: donna risoluta, orgogliosa della sua origine plebea, non per questo è meno tenera ed amorevole nei confronti della figlia Virginia, che accompagna nella sua vicenda di sventura prendendo parte attiva nel tentativo di salvarla dagli intrighi di Appio. I valori di Virginia sono i valori di Numitoria, la quale si preoccupa di crescere e educare la figlia secondo principi di libertà morale ed orgoglio romano:

---

<sup>76</sup> MIOLI, *Saverio Mercadante* cit., p. 75.

<sup>77</sup> ALFIERI, *Tragedie* cit., p. 386.

NUMITORIA (Atto I, Scena I)

In un col latte  
t'imbevvi io l'odio del patrizio nome,  
serbalo caro; a lor si dee, che sono,  
a seconda dell'aura o lieta, o avversa,  
or superbi, ora umili, e infami sempre.

L'identità che Virginia sviluppa è trasmessa fin dalla tenera età ed esprime la sua gioia nell'essere prossima sposa ad Icilio, anche lui romano e plebeo libero. Ella disprezza con convinzione la nobiltà: ai suoi occhi, essere nobile non rappresenta un privilegio, bensì un disvalore, che implicherebbe una condizione di inferiorità rispetto al suo amato Icilio:

VIRGINIA (Atto I, Scena I)

[...]  
Plebea, mi vanto esser d'Icilio eguale;  
piangerei d'esser nata in nobil cuna,  
di lui minor pur troppo.

Persino nel momento in cui viene additata come schiava da parte di Marco, Virginia non arretra nella sua affermazione di sé come appartenente alla plebe, e soprattutto, come donna nata libera, fino al punto di dichiararsi pronta a morire piuttosto che cadere in una fasulla schiavitù.

Anche Numitoria è parte lesa della vicenda, in quanto è accusata di aver mentito al marito in merito all'origine di Virginia. Secondo Marco, la giovane sarebbe nata da una sua schiava e venduta a prezzo d'oro a Numitoria perché la nutrisse, ma ora egli pretende di reclamarne la proprietà.

Con grande coraggio, la donna non cede a tali provocazioni infondate, rivendicando con forza non solo la vera nascita di Virginia, ma anche la propria identità di madre e di donna libera, identità, quest'ultima, che condivide con sua figlia:

NUMITORIA (Atto II, Scena II)

Appio, al cospetto tuo vedi una madre  
misera, a cui la figlia unica vuoi  
torre da un empio; la mia figlia vera,  
da me nudrita, al fianco mio cresciuta,  
amor del padre, e mio. V'ha chi di schiava

l'osa tacciar; v'ha chi rapirla tenta,  
strapparla dal mio seno. Il nuovo eccesso  
remer, tremare, inorridir fa Roma:  
me di furor riempie... Eccola: è questa;  
sola mia speme: in lei beltade è  
molta; ma più virtù. Roma i costumi nostri,  
e i modi, sa: nulla è di schiavo in noi. —  
Per me fia chiaro oggi un terribil dubbio:  
di Roma intera io tel richieggo a nome;  
rispondi, Appio: son nostri i figli nostri?

In questi versi nell'atto II, Numitoria si mostra come individuo a tutto tondo, esprimendo la propria dignità di madre romana che soffre per l'ingiuria rivolta alla figlia. Tale ingiuria ricade sulla stessa Numitoria, privata del riconoscimento del suo ruolo materno. Dai versi citati emergono inoltre gli aspetti più pubblici e politici della vicenda: il tiranno, tramite i suoi soprusi, si appropria della prole altrui per scopi loschi, infrangendo perfino le leggi da lui stesso emanate. Dall'analisi della tragedia emerge una Numitoria di straordinaria moralità: non si limita solo al suo ruolo di madre angosciata per le sorti familiari, ma eleva il proprio dramma privato a denuncia pubblica, divenendo l'autentica portavoce di una plebe libera che, minacciata negli affetti più cari, rifiuta le manipolazioni del potere decemvirale per rivendicare la propria libertà. In tal modo, vicenda personale e questioni pubbliche si intrecciano indissolubilmente.

La versione di Mercadante e Cammarano non dà spazio a questo personaggio, per ragioni prevalentemente musicali legate a convenienze e abitudini del sistema operistico coevo. Nel corso dell'Ottocento si assiste a un cambiamento nella distribuzione delle voci nel contesto di un'opera: se in precedenza coesistevano due soprani principali, a partire dagli anni '30 si predilige uno schema triangolare costituito da due ruoli maschili (di solito tenore e baritono) e da un unico ruolo femminile principale (soprano). *Virginia* si adegua in parte a questo schema di riferimento, in quanto, come già anticipato, i personaggi maschili del triangolo sono due voci tenorili. Tale scelta, tra cui quella di includere una voce baritonale, lo colloca in un nuovo capitolo della sua composizione operistica.<sup>78</sup>

In *Virginia*, Numitoria non appare come personaggio attivo. Al suo posto interviene una nutrice, Tullia, la cui funzione è essenzialmente secondaria. Non si realizza una vera e propria sostituzione della figura materna; Tullia ha infatti un ruolo esclusivamente 'funzionale' alla narrazione, svolgendo compiti su richiesta di Virginia – come quello di andare da Valerio, un parente

---

<sup>78</sup> MIOLI, *Saverio Mercadante: florilegio melodrammatico*, cit., p. 63.

di Virginia, e chiedergli di andare a richiamare il padre dal campo di battaglia. Questo aiuta a dare coerenza e continuità al concatenarsi degli eventi.

Anche il coro di donne, presente in scena durante la cavatina di Virginia, sopperisce in parte all'assenza della consolazione materna. Le donzelle accompagnano infatti la sventurata di fronte all'urna contenente le ceneri della madre defunta, nel tentativo di consolarla, spronandola ad affidarsi alla loro amicizia, affinché possa avere ristoro dalle sue pene.

In questo senso, l'eliminazione di Numitoria dal libretto non produce un semplice vuoto narrativo, ma determina una trasformazione profonda del ruolo materno, che da presenza agente sulla scena si riconfigura come assenza interiorizzata. La funzione educativa, affettiva e morale che Numitoria esercitava nella tragedia alfiariana non viene trasferita integralmente a un personaggio sostitutivo, ma si frammenta in una serie di richiami indiretti, affidati alla memoria della madre defunta e a presenze collettive di carattere consolatorio.

È proprio questa assenza a caricarsi di significato drammaturgico: privata di una figura materna viva e dialogante, Virginia si trova a elaborare il proprio rapporto con la madre esclusivamente sul piano del ricordo e del rimpianto, condizione che contribuisce a rafforzarne l'isolamento emotivo e la precoce assunzione di responsabilità morali. Tale dinamica emerge con particolare evidenza nel trattamento musicale della protagonista e, in modo emblematico, nella cavatina del primo atto, nella quale il richiamo alla madre defunta assume una funzione strutturante, non solo sul piano affettivo, ma anche su quello identitario.

## 2.4 N. 3: Coro donne, scena e cavatina di Virginia

Il N. 3 si apre con un coro donne che accompagna l'entrata in scena di Virginia, che si avvicina all'urna materna in lacrime. Al termine del coro ha inizio la cavatina di Virginia, costruita secondo la struttura tipica della solita forma.<sup>79</sup> La cavatina si apre con un recitativo in cui la protagonista esprime la sua angoscia. Segue un cantabile in Sol bemolle maggiore, in cui la giovane donna riflette sull'impossibilità di ricevere consiglio e conforto dalla madre defunta. Il tempo di mezzo è affidato al coro femminile, che ricorda a Virginia dell'amore che la lega ad Icilio; nella cabaletta finale Virginia esprime l'amore che prova per il suo promesso sposo, abbandonandosi alla gioia.

---

<sup>79</sup> Per un approfondimento sul concetto di 'solita forma' si vedano; HAROLD POWERS, "*La solita forma*" and "*The Uses of Convention*", in *Acta Musicologica*, Jan-Apr., 1987, Vol. 59, Fasc. 1 (Jan-Apr., 1987), pp. 65- 90; MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, Vol. II, *Il sapere musicale*, a cura di Jean Jacques Nattiez, Margaret Bent, Rossana dal Monte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921.

Atto I, scena V

Modesto vestibolo della casa di Virginio.

Virginia seguita da Tullia, e da molte Donzelle plebee, assorta nei suoi pensieri, va mestamente a sedere in un canto.

DONNE

Là, della madre innanzi all' urna  
Di amare lagrime spargesti un fonte!

Tra' lari tuoi, qui taciturna  
D'alta mestizia vesti la fronte!  
Il cor ne svela, e di consiglio  
Quel cor dolente conforto avrà.  
Lascia che tergere possa il tuo ciglio  
La man pietosa dell'amistà.

Introduzione coro donne con Tullia  
inizia in **re minore**

Si passa al **Fa maggiore**

Il coro femminile di introduzione alla cavatina è il punto in cui viene menzionata per la prima volta la figura materna defunta. Virginia è vicina all'urna che contiene le ceneri materne dove è solita recarsi per sfogare in pianto le sue pene. Il ruolo del coro femminile è quello di conforto emotivo nei confronti di Virginia, e offrono la loro amicizia alla giovane nel tentativo di alleviare le sue pene. I primi due versi, in cui viene menzionata la madre di Virginia, sono musicati nella tonalità di re minore, che denota la condizione di lutto in cui vive Virginia. La linea melodica è frammentata: il canto è sillabico ed inframmezzato da pause di croma alternate a note con valori più lunghi, che si soffermano sulle parole 'madre', 'urna' e 'lagrime' (vedi esempio musicale 2.1).<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Nella riduzione per canto e pianoforte attualmente disponibile i pezzi solistici sono trasportati un semitono sotto. In questi casi si utilizzeranno esempi tratti dalla copia manoscritta dell'autografo che, presumibilmente, risale al 1866, anno in cui l'opera *Virginia* fu rappresentata per la prima volta. Si predilige l'uso della copia al fine di garantire maggior chiarezza nell'esposizione degli esempi, in quanto non esiste una partitura a stampa dell'autografo. Si riporta il link della partitura manoscritta. [IMSLP147319-PMLP273906-Mercadante - Virginia I \(fs aut\).pdf](https://imslp.org/IMSLP147319-PMLP273906-Mercadante_-_Virginia_I_(fs_aut).pdf)

TULLIA col 1. Sop.

1. Sop. e Contralt.

La, del - la ma - dre in - nanzi all' ur - na d'a - ma - re

La, del - la ma - dre in - nanzi all' ur - na d'a - ma - re

la - grime d'a - ma - re la - grime spar - ge - sti un fon - te!

la - grime d'a - ma - re la - grime spar - ge - sti un fon - te!

Es. 2.1

La seconda sezione del coro vira invece verso il Fa maggiore, con linee vocali più legate, raddoppiate dai violini. Questa particolare sezione corrisponde al momento in cui le donne offrono il loro aiuto a Virginia, la quale invoca più volte sua madre. Più in generale, nel coro si privilegia una stabilità tonale che non subisce nessun tipo di sconvolgimento armonico, con le progressioni che presentano uno schema di tonica e dominante. In questo quadro musicale di fissità, Virginia non sembra ascoltare le sue compagne che cercano di aiutarla, ma si rivolge solo ed esclusivamente alla madre, chiamandola numerose volte, mentre il coro femminile continua la sua melodia 'ad onda'.

Il coro femminile si configura, dunque, come uno spazio intimo di conforto, offrendo la sua consolazione senza pretendere di sostituire la figura materna defunta.

Segue il recitativo di Virginia, in cui la situazione cambia radicalmente. Regna l'instabilità tonale e la concitazione si fa maggiore, si alternano momenti declamati a momenti più lirici e melodici:

## Scena e Cavatina

TULLIA

Figlia, ti scuoti

VIRGINIA

Del Romano Achille

Alla pompa feral trarmi voleste...

Nell'anima commossa (*sorgendo*)

Si ridestar possenti

Rimembranze di morte... ove gli algenti

Marmi chiudono in grembo

Le reliquie materne,

Desio mi spinse prepotente, arcano...

Di Nume quasi una invisibil mano!

Recitativo, tonalità instabile

Ad un primo sommario sguardo ai versi del recitativo, si evince la situazione psicologica compromessa della protagonista. Tra gli altri, sono però compresi dei versi che fanno riferimento al luogo consolatorio in cui sono custodite le reliquie materne, cui la giovane desidera avvicinarsi. È interessante notare in che modo sono rese tutte le sezioni del recitativo da un punto di vista musicale, ognuna delle quali acquista una simbologia tutt'altro che casuale.

# CAVATINA

1

Trasportata  $\frac{4}{3}$  tono sotto

(per Sop.)

Sulle materno cenere

Eseguita dalla Sig.<sup>ra</sup> Lotti Della Santa

**TULLIA**

**VIRGINIA**

(Figlia... ti scuoti...) Del Romano Achille alla pompa fe - ral trarmi vo -

*And.<sup>te</sup> mosso* *dolce* *affrett.*

le - stel.. nell' a - nima com - mos - sa si ri - de -

**All.<sup>o</sup>** *Recit.* *Andante*

star possen - ti rimembranze di morte!

*FF All.<sup>o</sup>*

*dulciss. espress.*

O - ve gli argenti mar - mi chiudono in

Es. 2.2

grembo le re - li - que ma - terne de - sio mi spiuse pre - po -

- tente, ar - cano... di mu - - - me

quasi un in - visi - bil ma - no!

Es. 2.3

Il recitativo è diviso in più parti descritte dalle indicazioni agogiche: nella prima parte viene indicato un Andante mosso che corrisponde ai versi «nell'anima commossa/si ridestar possenti», e una battuta in *allegro* che si interrompe bruscamente per lasciar spazio a un *Recit.* in corrispondenza delle parole «rimembranze di morte». Qui l'accompagnamento orchestrale cessa, quasi a voler enfatizzare per mezzo del silenzio la parola 'morte', che ha valori musicali più ampi rispetto a quelli precedenti. Segue poi una nuova sezione molto diversa in *andante*, che capovolge completamente l'atmosfera. Come evidenziato negli esempi sopra, nel momento in cui Virginia menziona la tomba materna l'atmosfera si fa più luminosa, con una linea melodica anticipata dal clarinetto che si avvicina a quella di un arioso e in tonalità maggiore. Questo cambiamento musicale e armonico sembra quasi voler

mettere in luce il sentimento di affetto che la donna prova nei confronti della sua genitrice defunta; la sezione è in netto contrasto con ciò che segue che, facendosi più mosso ed incalzante ritmicamente (la partitura indica Più presto), esprime la necessità di avvicinarsi in quel luogo sacro, come se fosse guidata da un'invisibile autorità divina. Quest'ultima parte (Meno) acquista un carattere più statico, con una prevalenza di valori sono più ampi.

Esaurita la spinta propulsiva del recitativo, prende avvio il cantabile della cavatina di Virginia, spazio dedicato all'ampia menzione della figura materna defunta.

Sulle materne ceneri

De' figli è sacro il pianto,

Ivi la prece ascoltasi,

Ogni consiglio è santo,

Ivi fidente il core

Le pene sue narrò...

Gli arcani del dolore

La tomba udir sol può.

Cantabile in Sol maggiore

Andante, 4/4, versi  
settenari

DONNE

Eppur fra quante vergini

Accoglie Roma in seno,

Parevi a noi, Virginia,

Sol tu felice appieno.

L'assetto lirico delineato dai versi di Cammarano (tre quartine di settenari) restituisce una dimensione colma di sacralità e religiosità, come suggeriscono le parole pronunciate da Virginia («sacro», «santo»). Tuttavia, al di sotto di questa cornice rituale, emerge il desiderio profondo della protagonista di instaurare con la madre un'intimità che va al di là degli aspetti religiosi, ma che la realtà del dramma rende impossibile. In questo contesto, la tomba materna costituisce l'ultimo, disperato baluardo di speranza: un luogo fisico e simbolico dove il pianto dell'orfana trova legittimazione e accoglienza; ella è però consapevole che da quel «grembo di marmo» non potrà scaturire alcun ristoro concreto. È proprio in questo frangente che comprendiamo appieno la freddezza degli «algenti marmi» citati in precedenza durante il recitativo.

Il cantabile si configura dunque come lo spazio della rassegnazione: qui Virginia tenta di ricomporre un legame spirituale che possa ovviare a un'assenza strutturale. La resa musicale di questo

momento non fa che accentuare tale percezione, trasformando la melodia in una confessione solitaria. La condizione di abbandono della protagonista, priva del sostegno materno in un universo dominato da logiche maschili, viene così sublimata in un canto che è, al tempo stesso, atto di devozione e rassegnata constatazione della propria condizione di solitudine.

Dopo un'introduzione dell'arpa, strumento tipico abitualmente usato in contesti di ricordo nostalgico e/o preghiera, che sarà presente per tutto il corso del cantabile, la tonalità si stabilizza al La bemolle maggiore con rare deviazioni; le frasi sono simmetriche e regolari, con una prevalenza del legato nel fraseggio e un accompagnamento orchestrale pensato per dar spazio alla linea vocale. Quest'ultima si configura come una melodia connotata in senso discendente, che si muove per gradi congiunti ed è caratterizzata da legati espressivi prevalentemente in pianissimo. Come mostrato negli esempi che seguono (Es. N. 2.4 e 2.5), le legature sono evidenziate in verde:

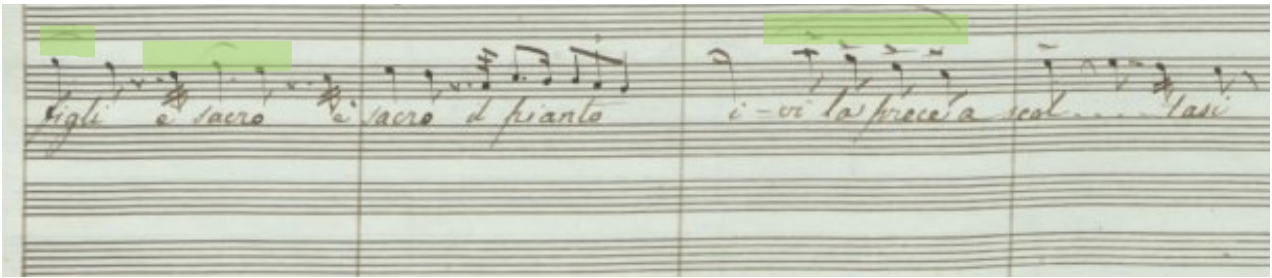
*And<sup>te</sup>*

*Tempo*

*Vergine*  
sulla materna ce - cere de

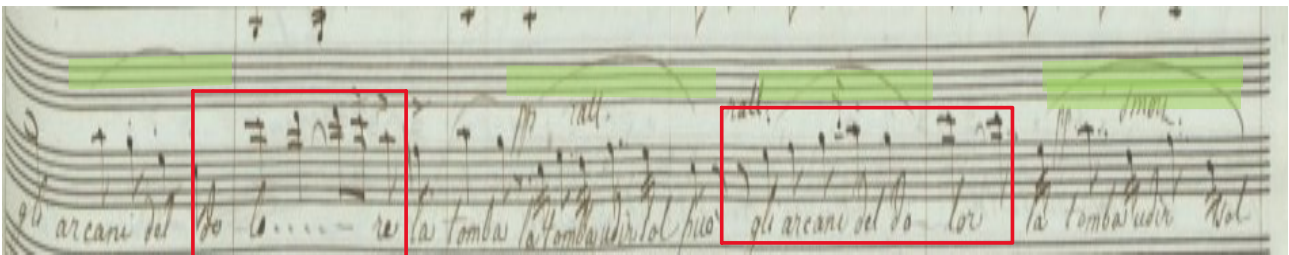
65

Es. 2.4



Es. 2.5

Il cantabile presenta una linea melodica stabile e scorrevole, priva di ampi salti che ne interromperebbero la continuità espressiva. L'unica deroga a tale fluidità è rappresentata dallo scarto intervallare sulla parola 'dolor', che vede la voce eseguire un salto d'ottava ascendente e protendersi verso l'acuto.



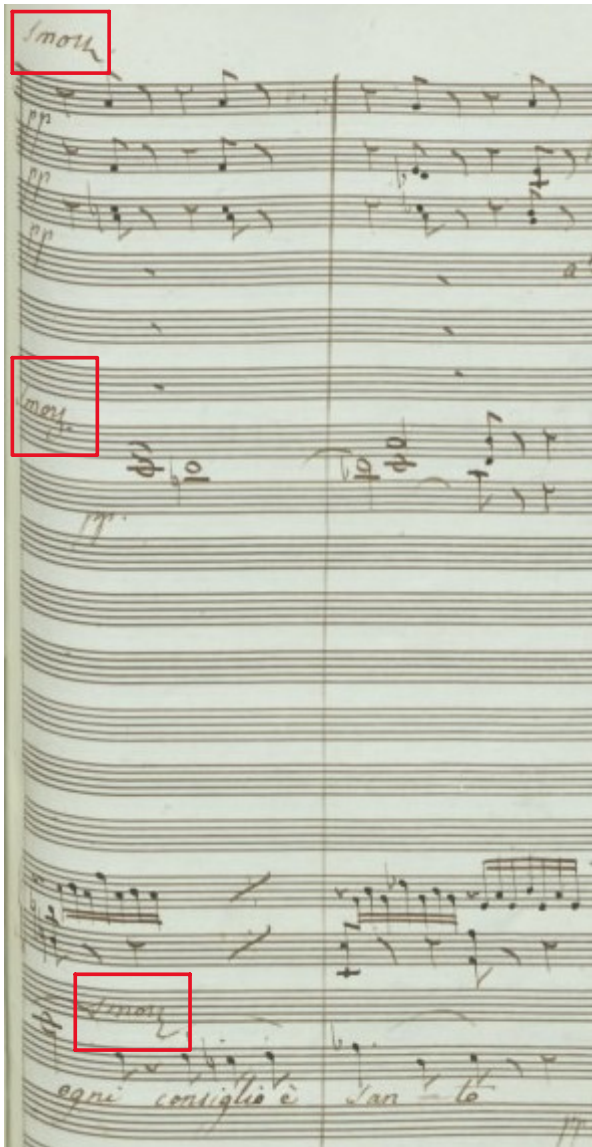
Es. 2.6

Questa ricorrenza lacera il tessuto melodico, mettendo in primo piano la condizione emotiva della protagonista: Virginia cerca un contatto impossibile con la madre, consapevole che ormai «la tomba udir sol può».

Come anticipato, le dinamiche sono improntate su sonorità in pianissimo, con qualche crescendo che si conclude sullo smorzando di fine frase. In tal modo si riflette la tensione irrisolta che pervade tutta questa sezione dell'aria. Risulta particolarmente significativo il *più sensibile* in corrispondenza delle parole «ogni consiglio è santo», di cui la ripetizione è da eseguirsi in pianissimo e smorzando:

A page of handwritten musical notation, likely a vocal score, featuring multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Three red rectangular boxes are drawn around the handwritten phrase "piu sensibile" on three different staves. The first box is at the top right, the second is in the middle right, and the third is in the lower middle. Below the third box, there are two green rectangular highlights on the musical staff. At the bottom of the page, there is a line of Italian lyrics: "figli e sacro e sacro il piano e - vi la prece a sol... tate ogni consiglio e lanta".

Es. 2.7



Es. 2.8

Queste due dinamiche possono considerarsi come il simbolo della rassegnazione citata poc'anzi, sottintendono l'importanza di un consiglio materno che non potrà mai arrivare.

In definitiva, il cantabile diventa il luogo intimo per eccellenza di Virginia, la quale esprime l'importanza fondamentale di un contatto materno, insieme alla rassegnazione per l'impossibilità di attuare questa connessione.

Il numero prosegue con il tempo di mezzo, sezione cinetica che capovolge la stasi lirica ed emotiva precedente. Il cambiamento situazionale è affidato al coro femminile, che tenta di distogliere Virginia dalla sua mestizia per riportarla nel presente della sua vita: ella è promessa sposa ad Icilio, l'uomo che la ama ardentemente, sentimento per cui dovrebbe essere grata e tornare alla felicità.

CORO DONNE

Icilio, quel magnanimo  
D' ogni roman primiero  
Per te d'immenso e fervido  
Amor non arde?...

VIGINIA

È vero!

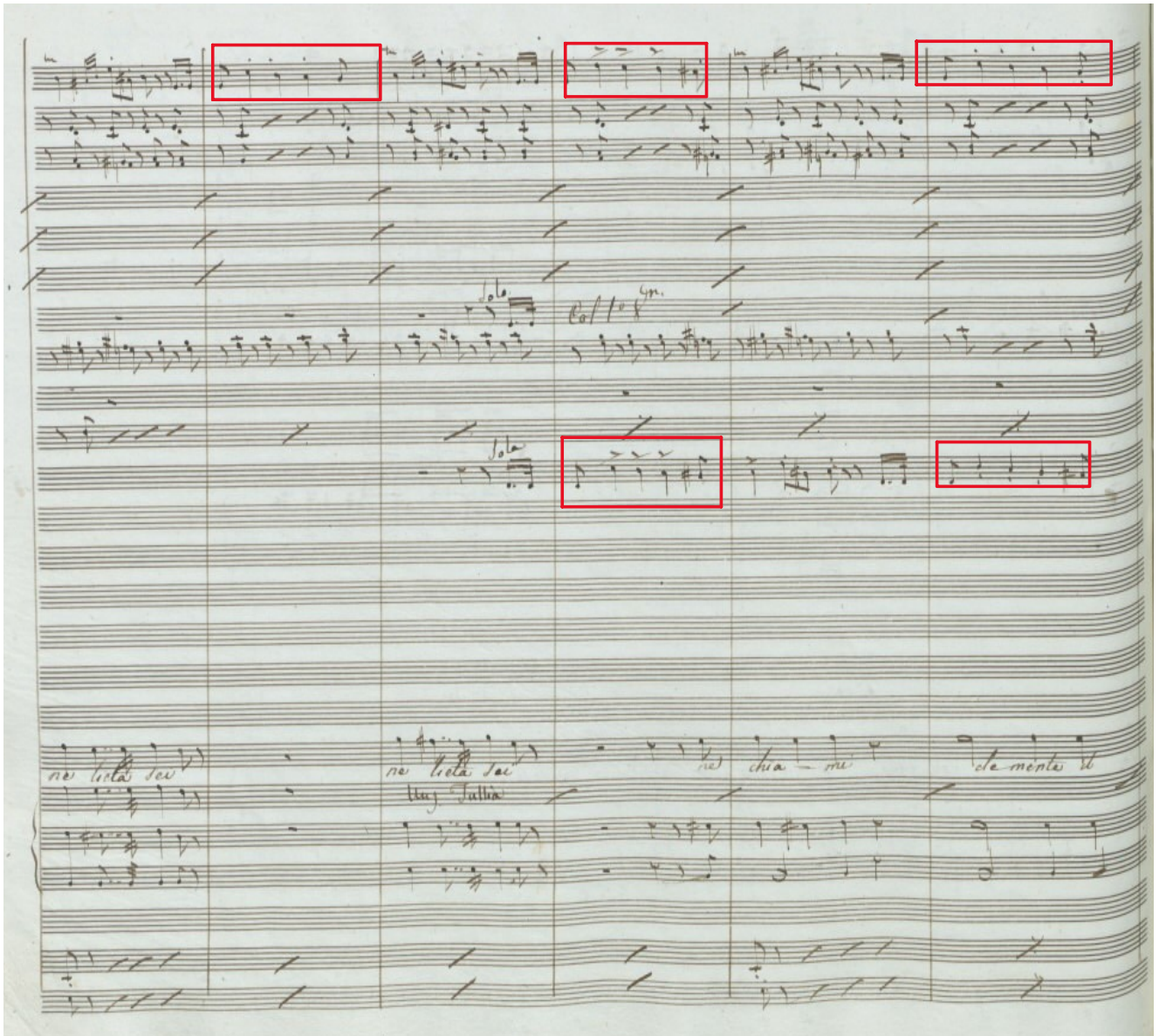
DONNE

Né lieta sei, né chiami  
Clemente il ciel per te?  
forse tu non l'ami  
Qual t'ama Icilio?...

Tempo di mezzo

Allegro, 4/4, tocca diverse  
regioni tonali per approdare a  
La maggiore

In questa sezione prevale uno stile concitato che musicalmente viene reso con abbondanza di ritmi puntati e da una cellula ritmica sincopata che è presente per quasi tutta la durata del tempo di mezzo (vedi esempio musicale 2.9).



Es. 2.9

I movimenti sincopati dell'orchestra, affidati alla sezione degli archi acuti, creano un andamento sempre più incalzante, che porta gradualmente Virginia a una maggiore consapevolezza, prima di esplodere nella cabaletta che chiude la scena. Qui la giovane donna esprime il suo amore nei confronti di Icilio:

VIRGINIA

Che?...

È grande al par d'Icilio

L'amor ch'io porto ad esso!...

È tal che a voi comprenderlo,

Cabaletta

Più animato, 4/4, Sol  
maggiore, versi settenari

Né dirlo è a me concesso!  
Luce, speranza ed anima  
Egli è del viver mio...  
Non un mortale, un Dio  
Cotanto amar si può!

Musicalmente, quella di Virginia si configura come una tipica cabaletta di agilità, ricca di virtuosismi e grande slancio melodico verso zone più acute della tessitura, fino ad ora solamente sfiorate fugacemente durante il cantabile. Le potenzialità vocali di questa sezione permettono di ravvisare caratteri belcantistici; per dirla con le parole di Mioli, Virginia è dunque «un'eroina romana rinfrescata dal Romanticismo mercadantiano mediante accorto uso del bel canto».<sup>81</sup> I virtuosismi si configurano in salti intervallari ampi sia in senso ascendente che discendente, dense fioriture, trilli, abbondante uso di acciacature e scale rapide, talvolta con accenni cromatici.

Con questa cabaletta si esaurisce definitivamente il tema della madre assente, che non verrà più richiamato da alcun personaggio nel prosieguo dell'opera. Essa può dunque essere considerata un vero e proprio punto di non ritorno, che sposta il focus drammatico verso l'intreccio amoroso tra Virginia, Icilio e Appio.

Sulla base di queste premesse, nei paragrafi successivi si tenterà di comprendere se e come tale assenza continui ad incidere indirettamente sui rapporti tra i personaggi e sul loro agire nel corso dell'opera.

## 2.5 N. 6: Scena e Aria di Virginio

Uno dei personaggi che subisce più cambiamenti rispetto alla fonte letteraria in conseguenza all'assenza di Numitoria è sicuramente Virginio. Cammarano mette in evidenza alcuni aspetti al fine di sopperire e colmare il vuoto narrativo creatosi con l'esclusione di Numitoria. La tragedia alfieriana restituisce un'immagine di Virginio meno risoluta e impulsiva di fronte allo sfregio che Appio impone alla sua famiglia: egli, infatti, non è propenso ad una azione rivoluzionaria, ma prediligerebbe la salvezza della figlia. Si potrebbe affermare che rimane più remissivo, rassegnato al dominio decemvirale romano, quasi pervaso da una sensazione di impotenza. Nonostante questo, non manca di precisare l'affetto che prova per la sua unica figlia, in particolare nell'atto III, scena I quando per la prima volta compare sulla scena mentre ritorna dal campo:

---

<sup>81</sup> MIOLI, *Saverio Mercadante: un florilegio melodrammatico*, cit., p. 75.

VIRGINIO (Atto III, Scena I)

[...]

Già quasi annotta: ad abbracciar si vada,  
se tolta ancor non m'è, l'unica figlia,  
solo conforto di mia tarda etade.

Virginio si sente sollevato dall'incontro con Icilio, che lo informa della libertà della figlia:

VIRGINIO

Icilio! Oh ciel! Dal campo  
Volai... deh, dimmi, in tempo giungo? Appena  
Chiederlo ardisco; son padre ancor?

ICILIO

Finor tua figlia è libera, ed illesa.

VIRGINIO

Oh inaspettata gioja!... al fine...  
Respiro.

La consapevolezza di Virginio si sviluppa gradatamente nel corso del dramma, anche in seguito ai dialoghi con Appio, grazie ai quali comprende appieno la gravità della situazione e l'impossibilità di ottenere una giustizia trasparente.

In Cammarano Virginio appare risoluto e mosso più dai sentimenti d'affetto che prova per la figlia che dalla sfida politica ed etica imposta dall'autorità di Appio. Molte sono le differenze che intercorrono tra i due testi, che rendono il rapporto tra Virginio e sua figlia più diretto e stretto che nella tragedia, proprio a causa della mancanza della mediazione di Numitoria. Il legame padre-figlio trova espressione nell'atto II, scena I, quando Virginio incontra la figlia al suo ritorno dal campo di battaglia; il libretto qui si distanzia dalla scena corrispondente del dramma teatrale, in cui è Icilio la prima persona a dialogare con Virginio, informandolo delle intenzioni di Appio su Virginia. Nel caso di Cammarano-Mercadante, è invece la stessa Virginia a riferire direttamente a suo padre le mire illecite di Appio.

L'incontro con la figlia piangente dà avvio all'aria del baritono, strutturata secondo la solita forma (recitativo iniziale, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta).

ATTO II

SCENA PRIMA

Interno della casa di Virginio – Albagia

Virginio, quindi Virginia e Tullia

VIRGINIO

Eccomi alfin tra lari miei !...

*(Cade in ginocchio)*

Pietosi

Numi, grazie vi rendo!..

VIRGINIA

È la sua voce!...

*(Uscendo)*

VIRGINIO

Si, sì... vieni... son io...

*(Alzandosi ed apre le braccia)*

Figlia!.. Virginia!..

VIRGINIA *(gettandosi nell' amplesso paterno)*

Padre! Ah! padre mio!..

*(Calde lagrime irrigano le sue guance)*

VIRGINIO

Oh! quante volte reduce

Dal campo, e vincitore,

Fra gl'inni di vittoria

Ti strinsi a questo core!..

Allor di vivo giubilo

Pianto spargevi, o figlia...

Or veggo amare lagrime

Cosparger le tue ciglia!

Deh! cessa...-Io tento invano

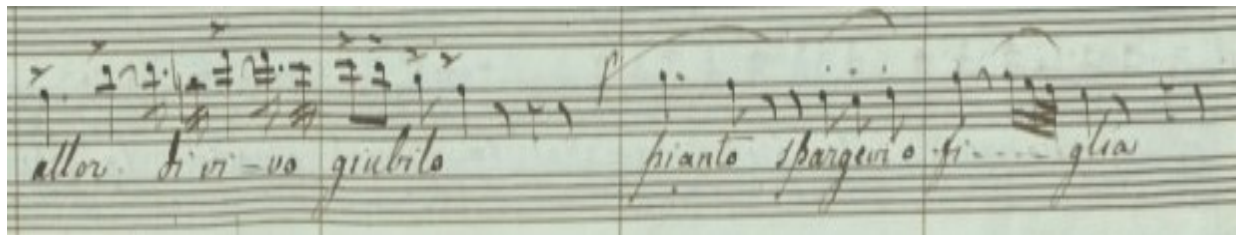
Cantabile

Andante mosso, Sol bemolle maggiore,  
9/8, versi settenari

Reggere al suo dolor...  
E ver che son Romano.  
Ma padre io sono ancor!

Virginio esprime la sua preoccupazione nei confronti di Virginia. Ignaro di ciò che sta accadendo, si sorprende della tristezza della figlia e ricorda quando un tempo piangeva di gioia al suo ritorno dal campo di battaglia come vincitore; ora quelle lacrime sono diventate sintomo di disperazione, e non sa come consolarla. Lo spirito del condottiero romano lascia spazio a quello del padre premuroso, incapace di veder la propria figlia in pianto.

Dal punto di vista musicale il cantabile dell'aria è nella tonalità di Sol bemolle maggiore e richiama alla memoria i tempi passati di giubilo e serenità. Gli elementi del pianto e delle lacrime, sui quali si impenna questa sezione, vengono differenziati sensibilmente da un punto di vista musicale:



Es. 2.10

La frase «Allor di vivo giubilo pianto spargevi, o figlia» mette in evidenza la natura di quel pianto: un tempo era espressione di gioia, quando Virginia accoglieva il padre vittorioso di ritorno dal campo di battaglia. Il presente, tuttavia, è diverso e la condizione di giubilo si riflette in un mutamento musicale discostandosi dall'atmosfera di serenità, come si può notare nell'esempio musicale successivo (2.11):

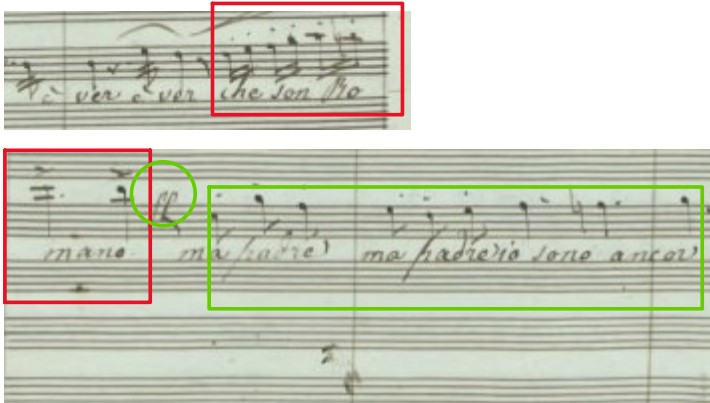




Es. 2.11

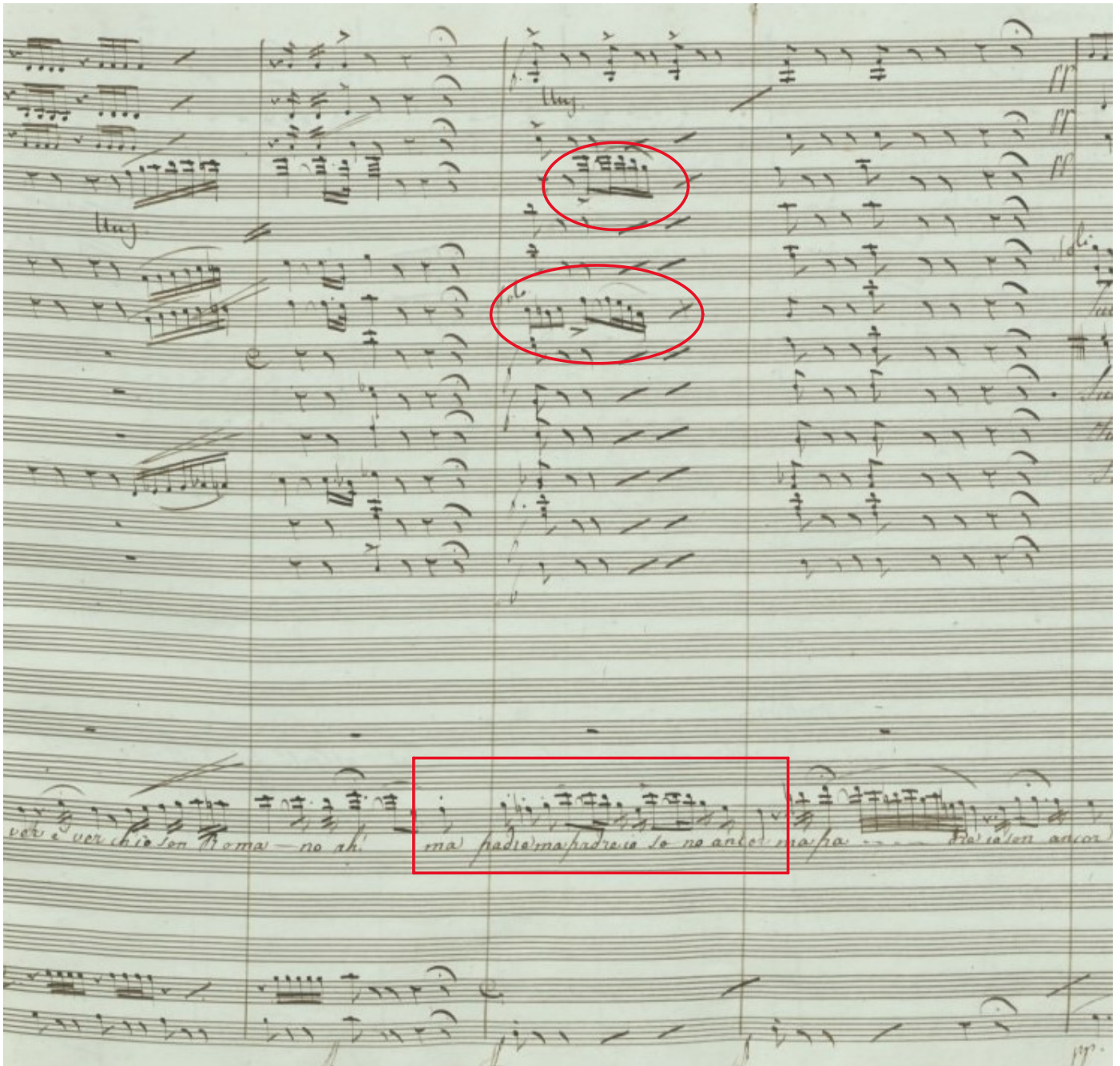
La ripetizione di «amare lagrime» porta con sé un cambiamento di situazione, musicalmente reso tramite un profilo discendente della melodia e un susseguirsi di armonie in modo minore, che enfatizzano la diversa natura del pianto di Virginia. A partire dal V di Sol bemolle maggiore si vira verso il **Si bemolle minore** secondo questo schema:  $V^{43}-i-ii^6-i^{64}-V^7$ , per terminare sul **i di Si bemolle minore**. Con il ritorno alla tonalità d'impianto si entra in una nuova dimensione. Virginio non riesce a sostenere la vista delle lacrime della figlia; si sente impotente e sembra implorarla di calmarsi: il suo animo di padre che ama la figlia prevale sulla fierezza del condottiero romano.

L'indicazione 'affettuoso' (esempio musicale 2.11, riquadro rosso) serve a sottolineare il turbamento del condottiero plurivincitore in battaglia; sulle parole «è ver che son Romano» Mercadante pone una scala di semicrome ascendente in crescendo spostando la tessitura verso l'acuto, mentre la linea melodica appare più contenuta in corrispondenza di «ma padre io sono ancor» (esempio musicale 2.12).



Es. 2.12

L'uomo ricorda di essere il padre di Virginia, e mostra preoccupazione per il suo dolore, pur non conoscendone ancora le cause. Poco prima della cadenza finale del cantabile l'uomo mostra però una maggiore decisione in corrispondenza delle medesime parole (esempio musicale 2.12):



Es. 2.13

Le note sono più acute ed accentate; inoltre, i fiati raddoppiano la linea melodica enfatizzando ancora di più il termine 'padre', per spostare definitivamente il focus dalla sua condizione di romano a quella di padre.

Nel tempo di mezzo Virginia informa il padre dell'operato di Appio. Il decemviro, presentatosi nella loro casa, ha fatto le sue *avances* illecite nei confronti della donna, minacciandola. Il racconto provoca l'ira di Virginio nei confronti del decemviro usurpatore, che si riversa nella cabaletta conclusiva.

## VIRGINIO

Tragge un padre orrendi giorni  
Della guerra fra i perigli,  
Mentre qui ne insidia i figli  
Usurpato e reo poter!  
Ecco al prode, allor ch'ei torni  
Qual trionfo è preparato!..  
Ecco il premio a te serbato,  
Sangue sparso del guerrier!

Un poco meno

Fa maggiore, 4/4, versi ottonari

Come si evince dal testo verbale, Virginio abbandona il suo ruolo di padre affettuoso e ritorna in quello del guerriero difensore dell'onore e della patria. Egli critica il governo decemvirale, accusandolo di usurpare il potere e di intromettersi persino all'interno delle famiglie mentre lui, in quanto soldato, rischia la vita e versa sangue lontano da Roma durante la guerra. Con le parole «Ecco il premio a te serbato, sangue sparso del guerrier!», Virginio sottolinea con tagliente ironia la ricompensa che gli spetta dopo il suo servizio, ovvero l'intromissione del potere politico all'interno della sfera domestica per impossessarsi dei figli. Musicalmente tale frase viene tradotta nel seguente modo (esempio musicale 2.14):

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, there is a large number '3'. The score is written in ink on aged paper. It features several staves. The top two staves are for woodwinds, with markings for 'Fla' (flute) and 'Cl' (clarinet). The middle staves are for brass, with markings for 'Tr' (trumpet). The bottom staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics include: 'San que parla del guerri - rier...', 'ecco il premio a te ter ba...to sa que parla del guerri'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Two red rectangular boxes are drawn over the score. The first box highlights a passage in the woodwind parts, and the second box highlights a passage in the vocal line and its corresponding instrumental accompaniment. The tempo and dynamic markings include 'rinf ed animato', 'Maggiore', and 'Allegro più animato'.

Es. 2.14

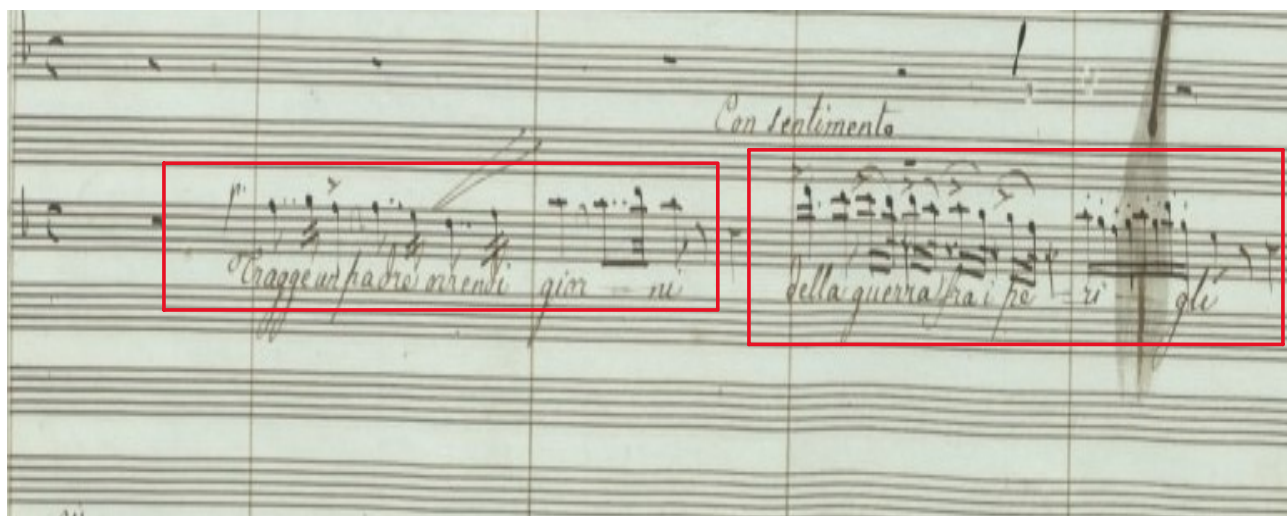
Si evidenzia l'ironia della frase tramite un movimento sincopato della parte vocale raddoppiato dall'orchestra in entrambe le ripetizioni, con una differenza nella dinamica e nell'organico che esegue il raddoppio: nel primo enunciato la linea vocale è imitata da flauto, oboe, clarinetto e trombe, mentre

il resto dell'orchestra è in pianissimo e funge esclusivamente da tappeto sonoro; nella ripetizione, invece, ai raddoppi si aggiungono i violini primi insieme al resto dei fiati, compresi i tromboni, conferendo maggiore enfasi alla frase.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are two red rectangular boxes. The first box is labeled "tutto for" and covers the first few staves of the score. The second box is labeled "Col Canto a piacere" and covers three staves labeled "Viol. I", "Viol. II", and "Viol. III". Below these, there are staves for "Flag", "Cor", "Cor", and "Tbn". At the bottom, there is a vocal line with the lyrics: "rier. ecco il premio a te per bas... lo san que' spato del guerrier. ... si langua' spar... lo del guerrier." A red box highlights the first part of this line. At the very bottom, there is another red box labeled "Col Canto a piac".

Es. 2.15

Più in generale, la cabaletta è caratterizzata da ritmi puntati della linea vocale del baritono, che imperversano in tutta la sezione già a partire dal primo attacco vocale (esempio musicale 2.16):



Es. 2.16

La caratteristica principale di questo movimento è la presenza di passaggi rapidi sia nella linea melodica del baritono, la cui scrittura è prevalentemente sillabica e accentata, sia nell'accompagnamento orchestrale. Un ulteriore aspetto che emerge dall'esempio sono gli sbalzi melodici verso la zona acuta, raggiunta attraverso scale o arpeggi di preparazione, o con attacchi diretti. Ognuna di queste caratteristiche contribuisce a conferire un profilo marziale martellante a tutta la sezione, in linea con la sfera militare di cui Virginio è emblema. Il tema familiare è ancora presente ed importante ma c'è un rovesciamento: la paternità è, in questo caso, subalterna all'onore del romano.

Alla luce di quanto affermato fino ad ora, nell'opera di Mercadante/Cammarano avviene una vera e propria sostituzione della figura materna: Virginio diventa il portavoce principale delle istanze materne di Numitoria dal punto di vista familiare affettivo. L'uomo, infatti, diventa il confidente principale di Virginia; a lui la giovane si appella in cerca di sostegno ed è sempre Virginio a percepire e sentire il peso del dolore provato dalla figlia. Sono tutte caratteristiche che spettavano a Numitoria nella fonte letteraria, e che Cammarano trasferisce al personaggio di Virginio per sopperire alla mancanza materna e colmare il vuoto sia narrativo che psicologico.

## 2.6 N. 8: Finale II

L'ultimo numero del secondo atto rappresenta il fulcro drammatico in cui l'ipotesi della sovrapposizione tra la figura paterna e quella materna assente trova la sua definitiva conferma. Alcune

rivendicazioni verbali che nella fonte letteraria spettano a Numitoria sono affidate a Virginio nel libretto di Cammarano. Nel dramma alfieriano, tali rivendicazioni sono distribuite in più scene. La prima si trova nell'atto I, scena V, quando Numitoria, insieme a Icilio e Virginia, affronta Marco che, per la prima volta, accusa la donna di non essere la vera madre di Virginia, rivendicando quest'ultima come sua schiava:

NUMITORIA (Atto I, scena V)

Oh rei costumi! Oh iniquità di tempi!...

Misere **madri!**...

Numitoria si fa interprete del dolore di tutte le madri romane che potrebbero subire la sua stessa sorte. La seconda frase è collocata nell'atto II, quando Numitoria si reca presso il tribunale di Appio, per affrontarlo pubblicamente davanti al popolo romano. In conclusione di un lungo monologo, la donna pone la seguente domanda al governatore di Roma:

NUMITORIA (Atto II, scena II)

[...]

Per me fia chiaro oggi un terribil dubbio:

di Roma intera io tel richieggo a nome;

rispondi, Appio: **son nostri i figli nostri?**

La progressiva politicizzazione del dolore materno culmina in un'interrogazione pubblica, senza offuscare del tutto la prospettiva materna.

Seguono alcune frasi che, nella rimediazione librettistica, sono invece affidate a Virginio:

VIRGINIO

**Oh tempi iniqui!..** oh iniqui mostri!..

Ove s' intese onta maggior?

**Non son più nostri i figli nostri!**

Fremete, o **padri**, d'ira e d' orror!

Concertato

Andante, 9/8; mi bemolle minore,  
versi quinari accoppiati

Sono evidenti differenze sostanziali nella trasposizione di Cammarano. Innanzitutto, i riferimenti verbali evidenziati (giallo e verde) nel testo di Alfieri, pronunciati in due diverse situazioni da Numitoria, vengono intonati da Virginio in un unico momento. Anche se riprendono quasi

letteralmente la formulazione alfieriana («Oh iniquità di tempi!»; «[...] son nostri i figli nostri?») se ne modificano alcuni parametri: la domanda di Numitoria «son nostri i figli nostri?» si trasforma in Virginio in una esclamazione, ovvero la piena presa di coscienza dell'ingiustizia in atto. Se l'interrogativo alfieriano apre alla possibilità di una risposta, nel libretto l'esclamazione si trasforma in una sentenza compiuta; è per questo che, subito dopo, Virginio incita tutti i padri romani all'insurrezione contro il potere per difendere i propri figli.

L'altra differenza risiede nel cambiamento dei destinatari di cui si fanno al contempo portavoce: se in Alfieri Numitoria parla a nome delle madri romane, nel libretto Virginio, in quanto padre, invita i padri romani ad insorgere. L'affetto paterno prende il posto di quello materno, assumendone i connotati morali, politici e affettivi. In altre parole, avviene una traslazione di funzione, in quanto il padre assume in sé anche la voce della madre tramite una sovrapposizione che avviene sia sul piano linguistico sia sul piano affettivo e psicologico.

Dal punto di vista musicale, il Finale II è strutturato secondo la solita forma dei pezzi d'insieme, in quattro tempi (vedi Tabella 5).

Tabella 2.8

<b>FINALE INTERMEDIO</b>		
Gran Coro 0. Tempo di preparazione	«Dallo stellato empireo»:	I personaggi e il coro convergono in un luogo preciso; in questo caso si prepara tutto per le imminenti nozze tra Icilio e Virginia. il coro è composto da sacerdoti, parenti ed amiche di Virginia; Marco assiste alla scena di nascosto.
1. Tempo d'attacco (scontro dialettico tra Marco, Icilio, Appio, Virginia e Virginio)	«Fermate, fermate»	Marco irrompe sulla scena interrompendo il rito nunziale. Egli reclama Virginia come sua schiava, rapita quando era in fasce da Numitoria. Sulla scena accorre anche Appio che si schiera dalla parte di Marco,

		mentre Virginio si palesa per cercare di contrastarli.
2. Adagio cantabile (concertato) Virginia, Tullia, Appio, Icilio, Virginio, Marco, Valerio; Coro.	«Oh tempi iniqui, oh iniqui mostri»	Virginio prende coscienza della situazione compromessa e incita i padri romani a difendere i propri figli. Tutti i personaggi esprimono il proprio stato d'animo.
3. Tempo di mezzo	«Né ti ritraggi, o perfido?»	Icilio accusa Marco ed Appio della frode messa in atto per impossessarsi della donna e permettere ad Appio di possederla. Appio concede di discutere la questione in tribunale; Marco vuole portare Virginia nella sua abitazione come prevede la legge, ma Icilio si frappone fra la donna e le guardie.
4. Stretta (cabaletta I, ponte, Cabaletta II, coda)	«Prima Icilio trafitto ed esangue»	Icilio protegge Virginia ed affronta Marco e Appio. Appio e Marco invocano la legge come strumento di potere; Virginio e i suoi alleati rivendicano il diritto naturale della paternità. Virginia, al centro del conflitto, sceglie la libertà fino all'estremo sacrificio. Il coro sancisce la condanna morale del tiranno, caricando la scena di una tensione tragica che prelude all'irreparabile.

Come tipico del Finale centrale, in questo numero si raggiunge la più alta tensione emotiva dell'intera partitura, che corrisponde al momento di massima crisi della vicenda narrata.<sup>82</sup> Esso è costituito da cinque stanze di versi quinari accoppiati distribuite a Virginio, Virginia, Appio, Icilio, Marco, Tullia e Valerio.

Di particolare rilievo, nel contesto della presente analisi, è il concertato, in cui prosegue la ridefinizione del personaggio di Virginio tramite l'assimilazione e la rielaborazione delle parole di Numitoria (esempio musicale 2.17).

---

<sup>82</sup> BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana* cit., p. 902.

**Andante**  
**VIRGINIO**

Oh tempi ini - qui!.. oh iniqui mo - stri!.. oh tempi ini - qui!..

Oh iniqui mo - stri!.. o - ve s'in - fe - se

on - ta mag - gior?... o - ve s'in - te - se

Es. 2.17

Il concertato prende avvio dall'attacco di Virginio sui versi «Oh tempi iniqui»: è in andante e la linea melodica trasmette un carattere nobile e dolente. Mercadante sottolinea le parole intonate dal baritono con un accompagnamento orchestrale che arricchisce l'atmosfera con l'inserimento di un tremolo eseguito dalle viole e dai violoncelli. Si viene così a creare un tappeto sonoro intriso di inquietudine che ben si coniuga con la situazione delineata dal baritono. La linea vocale è frammentata (si vedano le pause di croma che separano ogni inciso); l'armonia, per quanto sempre incentrata sul I grado di Mi bemolle minore, contribuisce a creare una sensazione di sospensione e mancata continuità. La melodia è fortemente accentata soprattutto in corrispondenza delle parole «ove s'intese onta

maggior?», dove prende per la prima volta uno slancio in crescendo verso la zona acuta della tessitura, e ogni singola nota viene accentata per sottolineare la gravità dell'offesa a cui Virginio e tutta Roma sono sottoposti. Il profilo melodico è declamatorio con un accento tragico, che sottolinea il profilo pubblico che assume Virginio in questo momento.

Prosegue poi sui versi successivi. Nel mettere in musica l'esclamazione «non son più nostri i figli nostri/ Fremete oh padri d'ira e d'orror», Mercadante predilige l'uso di note lunghe e di crescendo, costantemente seguiti da smorzando e dinamiche in pianissimo sulla fine della frase. Il pensiero del baritono prosegue per tutta la durata del concertato, con una linea melodica che a tratti si spezza, a tratti riprende con frasi legate che ricordano i precedenti incisi. Si nota, dunque, una progressiva diminuzione dei valori delle note, che determina quindi maggior velocità ritmica e, quindi, una condizione via via più incalzante (esempio musicale 2.18).

onta maggior? Non son più no - stri

*smorz.:* i ..... fi - gli no -

- stri! Fre - me - te, o

pa - dri, d'i - ra e d'or.

ror d'or - - - ror! Non son più

no - - sstri i fi - gli no - stri! fre - mete, o

pa - dri, d'i - - ra e d'or - ror! freme - - -

- te freme - te o pa - dri, d'i - ra fremete d'i - ra e d'or -

Es. 2.18

Le due pagine musicali prese in esame raccontano la presa di coscienza da parte di Virginio della criticità della situazione: l'uomo incita le genti di Roma ad insorgere contro gli «iniqui mostri» che

profano la sfera pubblica e quella privata del popolo. Note lunghe e tenute, crescendo, un profilo melodico ripetuto più volte che si allarga con una proiezione verso l'acuto, il rafforzamento dinamico con l'uso del fortissimo, l'addensamento armonico producono un accumulo di tensione che culmina con i versi finali di incitamento rivoltoso di Virginio, esplodendo nelle note acute della tessitura del baritono. Dopo questa esposizione solistica di Virginio entrano tutti gli altri solisti insieme al coro, creando un muro sonoro compatto all'interno del quale Virginio continua a declamare la sua verità.

APPIO

(Come tornava costui dal campo?..

Reprimo a stento il mio furor!..

Ma la mia fiamma per nuovo inciampo

Più si dilata, più m'arde il cor!)

VIRGINIA

(Orrido scende a ricercarmi

Un gel di morte le vie del cor!

Tutto si vuole, tutto involarmi!..

E sposo e padre e patria e onor!)

ICILIO

(Ben io compresi qual braccio vibra

Colpo sì atroce a questo cor!..

Arder mi sento in ogni fibra

Odio mortale, mortai furor!)

MARCO

(All'util mio ceda la tema,

Pari al rimorso mi taccia in cor.)

TULLIA VALERIO E CORO

Forza ad ogni alma, forza è che gema!..

Sparve la gioja, regna il dolor

Come si nota dai versi del libretto, ognuno dei personaggi ha delle frasi che intona a parte esprimendo il proprio stato emotivo interiore. In questo contesto, le parole di Virginio continuano ad aleggiare per tutto il concertato, trasformandosi da monito pubblico a riflessione interiore.

Per concludere, il concertato rappresenta dunque il momento più intenso e rappresentativo in cui Virginio è investito di una autorità pubblica con le parole che prende in prestito dalla Numitoria di Alfieri. La sovrapposizione dei due personaggi è dunque compiuta e l'assenza materna trova la sua rappresentazione nel personaggio di Virginio, che si fa motore affettivo in quanto padre anche a nome di tutti i padri di Roma.

## 2.7 Conclusioni

L'eliminazione del personaggio di Numitoria porta necessarie modifiche all'assetto drammaturgico dell'opera, ma la sua importanza è efficacemente percepita da Cammarano, il quale dedica un'ampia attenzione alla figura materna defunta e agli effetti emotivi che la sua assenza si genera nella protagonista. L'ipotesi che si può formulare è che il librettista abbia riconosciuto il peso specifico che Alfieri attribuisce a Numitoria, motivo per cui Cammarano non ha potuto rinunciare del tutto a un riferimento alla madre. Ma questa citazione non si limita ad un semplice verso, o a un'invocazione pronunciati di sfuggita in situazioni circostanziali. Cammarano e Mercadante inseriscono invece un momento di forte intimità, in cui la protagonista si presenta al pubblico per la prima volta con una cavatina che rievoca il lutto per la morte della madre e il desiderio di poterne ancora ricevere sostegno o consiglio.

Il dato più rilevante emerso dall'indagine, tuttavia, riguarda la trasformazione del personaggio paterno. L'assenza di Numitoria ha fatto sì che Virginio assorbisse funzioni e registri espressivi che nella fonte letteraria appartenevano alla moglie. L'analisi musicale dell'aria di sortita nell'Atto II ha evidenziato come Mercadante spogli il baritono della sola corazza marziale per dare importanza e ribadire con forza la sua condizione di padre di Virginia, resa attraverso tonalità calde, indicazioni agogiche come "affettuoso" e l'ammissione della propria fragilità di fronte al pianto della figlia. Virginio non è più soltanto il *pater familias* che esercita la legge, ma diventa il genitore che accudisce e consola.

Questa sovrapposizione di ruoli trova la sua definitiva conferma nel Finale II: l'attribuzione a Virginio delle celebri parole di rivendicazione pronunciate da Numitoria in Alfieri («Non son più nostri i figli nostri») segna il culmine di questo processo di appropriazione: il padre assume su di sé la voce della madre, facendosi carico della difesa della prole oltre che di quella giuridica.

In conclusione, la *Virginia* di Mercadante rappresenta un interessante caso di rielaborazione dell'assenza materna accentrando sul padre la totalità delle funzioni genitoriali.



## CAPITOLO 3 - MADRI INVOCATE

L'invocazione materna costituisce, come illustrato nel primo capitolo, la fattispecie meno ricorrente tra le diverse declinazioni dell'assenza della figura materna emerse dallo spoglio dei libretti. Il caso di studio proposto per questa categoria è quello di *Simon Boccanegra* (1857) di Giuseppe Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave. L'opera si rivela un interessante esempio di come l'invocazione materna, espressa tramite una preghiera della protagonista, agisca come elemento dinamico della vicenda: il momento in cui la supplica viene esaudita eleva infatti la figura materna a forza risoltrice del dramma. Il ricordo della madre defunta di Amelia è una presenza costante all'interno della vicenda e si manifesta in molteplici forme: viene nominata nel Prologo, quando si annuncia la sua morte; è rappresentata nell'effigie di Simone e Amelia nel momento dell'agnizione tra i due; viene invocata dalla giovane, che le chiede di intercedere presso l'Empireo affinché il suo amato Gabriele e il padre appena ritrovato possano riconciliarsi. Tali elementi rendono *Simon Boccanegra* un terreno di analisi significativo per comprendere come, musicalmente, viene data importanza a una assenza così spiritualmente attiva.

### 3.1 *Simon Boccanegra* di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi

#### 3.1.1 Genesi, contesto e ricezione dell'opera

La genesi di *Simon Boccanegra* si colloca in una fase della produzione di Giuseppe Verdi in cui il compositore, forte del successo parigino dei *Vêpres siciliennes*, avvia un processo di revisione di alcune opere precedenti, tra cui *Stiffelio* e *La battaglia di Legnano*, al fine di renderle accettabili dalla censura italiana. Parallelamente, egli coltiva il progetto del *Re Lear* in collaborazione con il commediografo Antonio Somma, iniziativa che tuttavia non giungerà alla realizzazione musicale, arrestando il proprio esito alla sola stesura del libretto.<sup>83</sup> Studi recenti di Emanuele D'angelo forniscono nuove informazioni in proposito: dopo *Falstaff*, Arrigo Boito tenta di convincere Verdi, ormai anziano, a collaborare nuovamente per la stesura e la composizione dell'opera *Re Lear*, a cui il compositore è da sempre legato, così da arricchire la loro collaborazione con la creazione di una nuova opera.<sup>84</sup> Il progetto, tuttavia, non andrà mai in porto.

---

<sup>83</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi Da Trovatore alla Forza del Destino*. Torino, EDT, 1988, p. 267.

<sup>84</sup> Per approfondire l'argomento si veda EMANUELE D'ANGELO, *Novità dalle carte "verdiano" di Arrigo Boito*, in «Studi Verdiani», 31, 2023, pp. 97-113.

La richiesta del teatro La Fenice di Venezia per la composizione di una nuova opera arriva nel 1855, mentre Verdi si trova a Parigi per le prove dei *Vêpres*; in un primo momento, tuttavia, il compositore declina l'incarico. Alla base di questo rifiuto, oltre ai suddetti progetti in corso d'opera, vi è soprattutto la sua ferrea volontà di affrancarsi dal sistema produttivo operistico coevo: «Il principale ostacolo è la determinazione inesorabilmente presa di non legarmi più a epoca fissa, né per scrivere, né per mettere in scena».<sup>85</sup> Con tale affermazione si entra in quello che Massimo Mila definisce «nuovo corso di Verdi»,<sup>86</sup> che segna in qualche misura l'inizio dell'emancipazione del compositore dai cosiddetti 'anni di galera', estesi da *Nabucco* fino ai *Vespri*. Questo lungo periodo si caratterizza per l'intensa attività compositiva, condizionata dalle pressioni degli impresari e dei cantanti, dalle aspettative del pubblico e dalle rigide scadenze contrattuali imposte dai teatri.<sup>87</sup> Ora, invece, la coscienza artistica del compositore raggiunge dignità a tutto tondo, ed emerge il desiderio di uscire fuori dai soliti schemi per evitare che questi potessero diventare formule fisse, con il rischio di cristallizzarsi nella propria identità compositiva passata. La riuscita di questa svolta dipende anche dalla scelta dei soggetti, i quali devono suscitare la giusta ispirazione e stimolare l'elaborazione di nuove soluzioni drammatico-musicali. Il Verdi successivo a *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*, in cui la connotazione psicologia dei personaggi è profonda e articolata, e ai *Vêpres siciliennes*, in cui sperimenta uno stile più avanzato degno della platea internazionale, non può più tornare indietro. Questo significa che per ogni opera è necessario un tempo di maturazione più lungo prima di provvedere alla creazione vera e propria della composizione.<sup>88</sup>

Tuttavia, come osserva Julian Budden, i tempi per reclamare questo tipo di libertà non sono ancora abbastanza maturi, e nella primavera del 1856 Verdi si trova favorevole ad accettare il nuovo incarico contrattuale con il teatro veneziano. In passato, la collaborazione del compositore con La Fenice ha già prodotto legami professionali e rapporti di amicizia con Francesco Maria Piave, il quale, in questa occasione, agisce come mediatore tra la presidenza del teatro e Verdi.<sup>89</sup> Si può ricordare, a questo proposito, il precedente dei *Due Foscari* negli anni 1843-1844, il cui soggetto non passò i

---

<sup>85</sup> Lettera a Tornielli, 16.2.1855, in *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>87</sup> MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, BUR-Rizzoli – Saggi, 2000, p. 530.

<sup>88</sup> MARCO MARICA. «“*Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte*”. Il “*Simon Boccanegra*” di Antonio Garcia Gutiérrez», in *Libretto di Sala Teatro Regio di Torino - Stagione d'Opera 2003 - 2004*, Torino, I Libretti, 2003, p.

<sup>89</sup> Cfr. MARCELLO CONATI, *La Bottega della Musica: Verdi e La Fenice*. Milano, Il Saggiatore, 1983. In questo volume Conati raccoglie tutta la storia epistolare che documenta la travagliata genesi del *Simon Boccanegra*: da essa emerge il ruolo rivestito da Francesco Maria Piave, il quale tenta in tutti i modi di convincere Brenna e Torniello ad accettare le condizioni del compositore; la corrispondenza comprende tutte le lettere a partire da quelle che attestano la volontà di offrire a Verdi la scrittura di una nuova opera per la Fenice, passando per la stesura del contratto vero e proprio con il compositore, per arrivare ai problemi relativi alla stesura del libretto e alle recensioni che attestano il mancato successo dell'opera.

criteri della censura in quanto i riferimenti presenti nel libretto rimandavano a famiglie veneziane ancora presenti in città, nonostante l'epoca dei Dogi fosse ormai passata.<sup>90</sup>

L'ispirazione per un nuovo melodramma, previsto per il 1857, viene individuata nel dramma *Simon Bocanegra* (1843) di Antonio García Gutiérrez, autore spagnolo già noto a Verdi, dal quale aveva tratto il soggetto per *Il trovatore* pochi anni prima. Verdi torna dunque alla letteratura drammatica spagnola, forse nella convinzione che lo stesso successo riscosso in precedenza potesse replicarsi per questa nuova occasione veneziana.<sup>91</sup> La scelta è documentata da una lettera che il compositore manda a Piave il 31 luglio 1856, nella quale afferma di aver trovato il soggetto per la nuova opera e si impegna a mandare il «programma» al librettista.<sup>92</sup> Tale «programma», si riferisce ad una stesura della trama del dramma teatrale di Gutiérrez, che il pubblico italiano non conosceva. Come osserva Budden, è probabile che anche in questo caso Giuseppina Strepponi si sia occupata di produrre una traduzione del testo spagnolo, sulla cui base il compositore stende un programma in prosa seguendo pedissequamente lo schema drammatico originale. Con il termine «programma», spiega Marica, ci si riferisce ad una stesura preliminare del libretto in cui il compositore redige indicazioni riguardanti la struttura degli atti e delle scene dell'opera, con anche la distribuzione dei numeri musicali; potevano essere presenti anche gli scheletri dei dialoghi tra personaggi.<sup>93</sup> È proprio questo programma ad essere presentato alle autorità censorie veneziane, che pretendono di avere una stesura integrale del libretto quanto prima. Nella corrispondenza con Piave, Verdi si dimostra irritato, in quanto considera la sua sinossi sufficientemente dettagliata nonostante sia in forma di prosa.<sup>94</sup> Tale metodo di lavoro, osserva Budden, si tratta di un semplice espediente utile per passare il vaglio della censura, che approva il programma pur con qualche riserva e la richiesta di esaminare il risultato finale una volta messo in versi da Piave.<sup>95</sup>

La vicenda di *Bocanegra*, ambientata nell'Italia del Trecento, narra la parabola del corsaro genovese che dà il nome all'opera/eponimo, personaggio storico realmente esistito, dall'ascesa al massimo potere del dogato fino alla morte per mano di amici ed ex alleati. L'azione, che abbraccia un arco temporale amplissimo, ruota intorno alla figlia illegittima che Bocanegra ha avuto dall'amata Maria, a sua volta figlia del principale nemico politico di Simone, Jacopo Fiesco.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> L'opera fu poi indirizzata verso il Teatro Argentina di Roma.

<sup>91</sup> DARIO PUCCINI, *Il "Simon Bocanegra" di Antonio García Gutiérrez e l'Opera di Giuseppe Verdi*, in «Studi Verdiani», III, 1985, p. 120.

<sup>92</sup> Lettera a Piave del 31.7.1856, in BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 267.

<sup>93</sup> MARICA. «*Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte*» cit., p. 27. Si tratta di uno strumento di lavoro che Verdi usa spesso e che denomina più spesso con il termine «selva». Per una spiegazione più dettagliata si rimanda ai paragrafi successivi in cui si tratta l'argomento del libretto nel dettaglio.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>95</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 269.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 268.

La composizione musicale ha luogo durante il soggiorno parigino di Verdi, che è dunque impossibilitato a lavorare a stretto contatto con il suo librettista. Per tale ragione il compositore si vede costretto a cercare anche altre collaborazioni, rivolgendosi a Giuseppe Montanelli, poeta e patriota toscano in esilio a Parigi a causa della sua partecipazione ai moti rivoluzionari del 1849 che, come si vedrà in seguito, contribuisce ad apportare alcune modifiche al testo del libretto. Nonostante i numerosi tentativi di rendere giustizia all'intricata storia di *Simon Boccanegra*, l'obiettivo non viene raggiunto: il libretto, ufficialmente attribuito a Piave, viene duramente criticato dopo la prima rappresentazione dell'opera. Abramo Basevi, autore di uno dei primi studi sulle opere verdiane e critico musicale, dichiara, ad esempio, di aver dovuto leggere il libretto per ben sei volte prima di riuscire a comprenderlo.<sup>97</sup> Alla base di tali difficoltà vi è il complesso lavoro di adattamento del dramma originario di Gutiérrez: nel processo di riduzione per adattare il testo preesistente alle esigenze del teatro musicale, in termini di durata e di organico, vengono omissi numerosi snodi narrativi importanti e molti personaggi. Se nell'originale tali elementi contribuiscono a una costruzione logica e coerente della vicenda, la loro soppressione genera ambiguità e fraintendimenti. Il risultato porta disorientamento nel pubblico, tanto più se si considera che il dramma di Gutiérrez non era noto agli spettatori coevi.

*Simon Boccanegra* debutta il 12 marzo 1857 con sette giorni di ritardo rispetto ai termini pattuiti con il Teatro La Fenice. L'opera non riscuote grande successo presso il pubblico, la cui accoglienza viene descritta nel complesso come piuttosto fredda.<sup>98</sup> Verdi stesso, nella lettera citata indirizzata a Torelli commenta in modo molto netto l'esito della prima rappresentazione: «Il *Boccanegra* ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata* [...] credevo di aver fatto qualcosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato».<sup>99</sup> Considerazioni analoghe si ritrovano anche nella corrispondenza con la contessa Clara Maffei.<sup>100</sup> Anche la stampa musicale testimonia un'accoglienza poco favorevole. La «Gazzetta musicale di Milano» ci descrive una generale disattenzione ed apatia nei confronti della nuova opera verdiana, tanto da far pensare che il pubblico non l'abbia nemmeno ascoltata.<sup>101</sup> La «Gazzetta privilegiata» di Venezia si concentra sulla difficoltà della recezione musicale dell'opera come possibile causa dell'insuccesso:

La musica del *Boccanegra* è di quelle che non fanno subito colpo. Ella è assai elaborata, condotta col più squisito artificio e si vuole studiarla nei suoi particolari. Da ciò nacque che la

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>98</sup> CONATI, *La Bottega della Musica* cit., p. 408.

<sup>99</sup> *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di GAETANO CESARI E ALESSANDRO LUZIO, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 553.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> CONATI, *La Bottega della Musica* cit., p. 408.

prima sera ella non fu in tutti compresa, e se ne precipitò da alcuni il giudizio. [...] Ciò che può in qualche modo spiegare quella prima e sinistra impressione è il genere della musica forse troppo grande e severa, quella tinta lugubre che domina lo spartito, e il prologo in ispecie.<sup>102</sup>

La seconda rappresentazione viene invece accolta favorevolmente: il corrispondente dell'«Italia Musicale» descrive l'accoglienza come una sorta di metamorfosi in cui le uscite per gli applausi da cinque divennero diciotto e gli applausi aumentarono in proporzione.<sup>103</sup> Nonostante questo miglioramento, le repliche successive non riescono a conquistare stabilmente né il favore del pubblico né quello della critica. Le rappresentazioni complessive ammontano in tutto a sei, mentre il contratto ne prevedeva da dieci a dodici; anche gli incassi diminuiscono rispetto alla prima. Questa prima versione dell'opera, con le modifiche apportate dal compositore per il teatro di Reggio Emilia (1857) e il San Carlo di Napoli (1858), continuerà ad avere modesta fortuna nei teatri italiani anche negli anni immediatamente successivi, e non apparirà più in repertorio già alla fine degli anni Sessanta del XIX secolo.<sup>104</sup>

Più di vent'anni dopo, nel 1879, Giulio Ricordi suggerisce a Verdi di rivedere la partitura di *Simon Boccanegra*, coinvolgendo Arrigo Boito nella revisione del libretto. Verdi è occupato con la gestazione di *Otello*, ma si fa convincere facilmente da questa proposta in quanto da sempre affezionato a *Boccanegra*. La revisione a cui viene sottoposta l'opera è la più ampia tra quelle realizzate dal compositore su una propria partitura. Come si è detto, il lasso di tempo che separa le due versioni è amplissimo e, nel frattempo, le concezioni musicali di Verdi hanno preso direzioni differenti: come osserva Budden, il primo *Boccanegra* appartiene all'epoca della cabaletta e a una progettazione della struttura del numero basata sulla scena; nel 1881 la cabaletta è invece superata e l'unità strutturale di riferimento è l'atto intero.<sup>105</sup> Anche l'apporto di Boito al libretto è molto consistente; si pensi, ad esempio, alla creazione *ex novo* del quadro della Sala del Consiglio nell'atto I ampiamente elogiata dal compositore e manifesto sia della notevole immaginazione scenica di Boito sia della modernità della sua concezione drammaturgica.<sup>106</sup>

La stretta collaborazione tra Verdi e Boito, protrattasi per tutto l'inverno del 1880, conduce alla realizzazione della nuova versione di *Simon Boccanegra*, che viene rappresentato alla Scala il 24 marzo 1881. L'opera viene eseguita altre dieci volte, incontrando un grande favore di pubblico e critica e stabilendo una fortuna inizialmente osteggiata.

---

<sup>102</sup> Recensione in Gazzetta privilegiata di Venezia del 15 marzo 1857, in CONATI, *La bottega della musica*, pp. 54-55.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 411.

<sup>105</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 288.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 281.

### 3.1.2 La fonte letteraria: *Simon Bocanegra* di Antonio García Gutiérrez

Il dramma spagnolo *Simon Bocanegra*, scritto nel 1843 da Antonio García Gutiérrez, appartiene ad una fase di maturità artistica del drammaturgo. In questo periodo storico la Spagna vive una fase di relativa stabilità politica, che favorisce un importante sviluppo culturale anche grazie all'apertura nei confronti di altri Paesi europei; a godere di questa nuova linfa vitale è, soprattutto, il teatro. Il *Bocanegra* di Gutiérrez è un prodotto di questo clima culturale, e la poetica dell'autore è inevitabilmente influenzata sia dal Romanticismo nordeuropeo, che riesce a far breccia nel territorio spagnolo, sia dalla letteratura della vicina Francia. Come sostenuto da Dario Puccini, il testo spagnolo è caratterizzato da versificazione elegante, che dimostra la sua derivazione dal teatro del Secolo d'Oro.<sup>107</sup> Gutiérrez fa uso esclusivo del verso evitando la commistione tra prosa e poesia: «un uso copioso del *romance* narrativo, e un uso abbastanza parco e ben distribuito della *redondilla* [forma metrica spagnola composta da una quartina di ottonari con rima consonante] e della *silva* [successione di settenari ed endecasillabi], e infine dell'endecasillabo in assonanza».<sup>108</sup>

La vicenda si articola in un Prologo e quattro atti suddivisi, rispettivamente, in quattordici, diciotto, dodici, nove e nove scene. Le vicende narrate nei quattro atti, ambientate nella Genova dogale del '300, avvengono a venticinque anni di distanza rispetto a quelle del Prologo, e presentano numerosi elementi di derivazione romantica: «colpi di scena, inganni, congiure, odi sfrenati, amori purissimi e travolgenti, agguati, rapimenti, veleno, morte ed espiazione nonché l'immane...», o riconoscimento della figlia creduta morta o smarrita».<sup>109</sup> Nel complesso, osservano sia Marica che Puccini, la vicenda narrata da Gutiérrez presenta diversi elementi poco verosimili, soprattutto per via del mancato rispetto dell'unità di tempo; questo conferisce un aspetto molto più «romanzesco»,<sup>110</sup> talvolta quasi paradossale, caratteristica molto frequente nel dramma romantico spagnolo.<sup>111</sup> Le numerose incongruenze che attraversano l'azione sono avallate dalla costruzione degli atti ad archi temporali autonomi, spesso privi di un solido collegamento reciproco. Per colmare gli scarti temporali tra gli eventi il drammaturgo spagnolo ricorre al racconto per spiegare antefatti o avvenimenti non rappresentati in scena, come già succedeva nel *Trovador*.

La vicenda si presenta piuttosto complessa a livello di intreccio, ma nelle sue linee generali è, invece, molto semplice. Il dramma narra la storia di Simon Bocanegra, corsaro genovese al servizio della Repubblica e del suo amore per Mariana, figlia del patrizio Jacobo Fiesco, il quale si oppone alla loro unione a causa della disparità di classe sociale. Bocanegra e Mariana hanno una figlia, Maria;

---

<sup>107</sup> PUCCINI, *Il "Simon Bocanegra"* cit., p. 123.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 125-126.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>110</sup> MARICA. «*"Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte"*» cit., p. 34-35.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

Simon riesce a sottrarla a Fiesco e nasconderla presso Pisa affidandola ad una nutrice; quest'ultima, però, muore improvvisamente e la bambina scompare. Fiesco si vendica tenendo Mariana segregata in casa, che morirà di dolore. Simon torna a Genova per implorare il perdono di Fiesco scoprendo che la sua amata si è appena spenta. Fiesco concede al corsaro di entrare nel Palazzo e gli giura vendetta per la morte della figlia. Nel frattempo, il popolo, riversatosi nelle strade, acclama come nuovo doge Bocanegra, che scopre con orrore il cadavere di Mariana.

Questo materiale drammatico, che costituisce l'antefatto, trova spazio nel Prologo. Negli atti che seguono, ambientati venticinque anni dopo il Prologo, la vicenda si infittisce e diviene più complessa. Si scopre che Maria è ancora viva e, dopo la morte della sua nutrice, è riuscita a raggiungere un convento di suore a Pisa, chiedendo asilo. Lo stesso giorno del suo arrivo muore un'ospite del convento, Susana Grimaldi, che apparteneva ad una importante famiglia aristocratica genovese contrapposta alla fazione di Bocanegra. Maria viene così accolta dalle suore che le fanno occupare la cella della bambina appena defunta, della quale eredita anche l'identità. Questo espediente consente alla famiglia Grimaldi di mantenere i propri beni reclamati da Bocanegra, in quanto gli eredi legittimi sono proscritti. La giovane troverà un padre e tutore in Fiesco, il quale si nasconde dal doge nel palazzo dei Grimaldi sotto il nome di Andrea Grimaldi. Susana ama il rampollo di un'altra famiglia di proscritti, Gabriel Adorno, che vuole vendicare la morte in battaglia del padre assassinando il doge e alleandosi con Fiesco. Ma anche Paolo Albiani, un tempo amico di Simon e artefice della sua elezione, odia ora il doge, perché lo crede amante segreto di Susana, di cui è anch'egli innamorato. Il suo è, tuttavia, un amore interessato, in quanto vorrebbe ottenere titolo e ricchezza dalla famiglia della ragazza. Per vendicarsi, fa dunque rapire Susana e fomenta la rivolta dei guelfi contro Bocanegra, avvalendosi dell'appoggio finanziario del ricco usuraio Lorenzino Buchetto. Tutti i piani di Paolo falliscono grazie all'intervento di Susana, che nel frattempo scopre di essere la figlia del doge. Fallisce anche la cospirazione messa in atto da Fiesco e Gabriel, i quali vengono perdonati dal doge e, a loro volta, si riconciliano con lui dopo aver saputo che Susana è sua figlia. L'epilogo della vicenda è però tragico: Albiani ha avvelenato Bocanegra, che muore benedicendo le nozze tra Susana e Gabriel e nominandolo suo successore.

Il dramma di Gutiérrez è declinato quasi interamente al maschile. L'unico personaggio femminile di rilievo, Maria Bocanegra (che appare nel primo atto con il nome di Susana), rappresenta lo stereotipo tipicamente romantico della donna: ingenua, innocente e disarmata.<sup>112</sup> Il protagonista, Simon Bocanegra, rappresenta una figura dotata di grande magnetismo in virtù della sua complessità interiore:

---

<sup>112</sup> PUCCINI, *Il "Simon Bocanegra"* cit., p. 123.

[...] violento e generoso, tirannico e leale a un tempo, come si conviene a un uomo d'arme, coraggiosissimo corsaro, fedele alla Repubblica genovese, ed elevato al trono di Doge con il concorso del partito popolare; ma pesa su di lui – pregiudizio tipicamente ispanico, più seicentesco che ottocentesco – la macchia incancellabile d'aver insidiato e sedotto una donna d'alto lignaggio, la figlia di Jacopo Fiesco, cosicché la sua morte è in fondo anche una espiazione, un lavacro.<sup>113</sup>

Tale fascino scaturisce anche dal fatto che si tratta di un uomo irregolare, estraneo alle normali logiche di accesso al potere, in quanto diventa doge per volere del popolo e non per diritto legale o di sangue. A fargli da contraltare vi è Jacopo Fiesco, antagonista della vicenda. Nobile patrizio oscuro e melanconico, uomo di grande rigore e ostinazione, Fiesco si differenzia dagli altri personaggi per una caratterizzazione più statica e meno inclina all'azione.<sup>114</sup> Un altro ruolo da antagonista è affidato anche a Paolo Albiani, uomo malvagio senza scrupoli e opportunisto che nel Prologo è alleato di Simon; la sua sete di potere innesca la maggior parte delle situazioni critiche della vicenda. Studiosi come Massimo Mila e Julian Budden lo considerano diretto antecedente del personaggio verdiano antagonista per eccellenza, ovvero Jago di *Otello*. Di opinione opposta è, invece, Dario Puccini, il quale ritiene questo accostamento improprio: egli sostiene che in Albiani è assente proprio quell'intelligenza che costituisce la vera grandezza del personaggio di Jago.<sup>115</sup>

Nella tabella seguente si riporta l'elenco dei personaggi del dramma:

Tabella 3.9

SIMON BOCANEGRA, corsaro al servizio della repubblica di Genova
JACOBO FIESCO, nobile genovese
LORENZINO BUCHETTO, mercante
PAOLO ALBIANI, tiratore d'oro
RAFAEL, marinaio al servizio di Simon
FIANO
PIETTRO, marinai
ZAMPIERI
GABRIEL ADORNO
MATTEO
MARIA BOCANEGRA, sotto il nome di Susana
JULIETA

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 124.

LAZARO
POPOLO, marinai, soldati genovesi, sbirri

Nella drammaturgia di Gutiérrez la costruzione dei personaggi avviene secondo un principio di specularità. Un primo esempio è offerto dalla contrapposizione tra Simon Bocanegra e Fiesco: il primo è un corsaro di origini umili, la cui nobiltà risiede nell'animo, mentre il secondo è un aristocratico condizionato dai pregiudizi di classe, propenso a tener fede all'ordine costituito. Una dinamica simile si ritrova nella coppia formata da Paolo Albiani e Lorenzino Bucchetto: sebbene entrambi siano coinvolti in complotti e cospirazioni, risultano speculari, poiché Paolo è povero e sostiene la causa di Bocanegra, mentre Bucchetto, un ricco e appartenente alla fazione opposta, incarna la viltà e la mancanza di scrupoli. A queste coppie principali si affiancano figure subordinate che ne riflettono le dinamiche: Piettro e Rafael, che obbediscono agli ordini rispettivamente di Paolo e Bocanegra; e infine Susana e Julieta, quest'ultima serva della figlia del Doge, che compare saltuariamente durante la vicenda. Al contrario degli altri personaggi, Gabriel non ha una figura speculare: egli è però contrapposto ai due personaggi più anziani, dai quali dipende la mano della sua amata Susana, e a Paolo Albiani, suo rivale in amore.<sup>116</sup> Alla luce di questo, osserva Marica, il personaggio chiave di questo sistema di relazioni è incarnato da Susana, causa primaria di tutti i conflitti, in quanto figlia di un amore proibito, ma anche *deus ex machina* dell'intera vicenda: sposando Gabriel, Susana sana una crisi avviata venticinque anni prima da suo padre, quando sedusse Mariana, ponendo fine all'odio tra Simon e Fiesco e, più in generale, tra patrizi e plebei.

L'elemento dominante che muove l'azione è l'ineluttabilità del destino, che si manifesta come conseguenza delle azioni compiute dai personaggi e che, reggendo anche le situazioni più estreme, contribuisce a mantenere tutta l'impalcatura del dramma.<sup>117</sup> Il lessico stesso insiste su termini come 'destino' – «suerte», «fortuna», «fatalidad» – e la sua accezione negativa 'malasorte' – «desdicha»; pronunciati spesso dai personaggi in momenti culminanti dell'azione. Un esempio significativo si trova già nel Prologo, quando Fiesco sorprende Simon che si aggira nei pressi del suo palazzo in modo furtivo, accusando il destino di averli fatti incontrare:

JACOBO FIESCO

Qué buscas aqi? qué ciega

fatalidad, de ese modo

te trae. Simon, a insullarme,

<sup>116</sup> MARICA. «“*Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte*”» cit., p. 36.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 37.

cuando a Dios contra ti invoco?<sup>118</sup>

Poche battute dopo Fiesco incalza Simon, mettendo in luce quanto sia possibile provare con tutte le nostre forze ad andare contro un fato già scritto:

JACOBO FIESCO

Y todo en el mundo es poco  
para veneer la influencia  
de nuestros negros horoscopos.<sup>119</sup>

Un altro passo in cui il destino viene citato più volte è quello dell'incontro tra il doge e Susana nel secondo atto, quando Simon le rivela finalmente di essere suo padre. In questo caso il destino viene nominato tre volte in tre modi differenti:

prima come artefice dell'elezione del Doge, la cui *Fatal celebridad* è stata la causa di un odio irrazionale di Susana, coi come *fortuna tirana*, che ha dato a Simon umili origini e ha fatto nascere la sua amata Mariana in una famiglia nobile, infine come *desdicha* che ha colpito il frutto dell'amore di Mariana e di Simon e che tormenta il doge con cupi ricordi.<sup>120</sup>

Anche nel momento in cui Fiesco e Simon si incontrano nel palazzo, mentre Simon è già stato avvelenato e Fiesco vuole godere della morte del suo nemico, il vecchio aristocratico si appella allo strumento della vendetta fatale, ovvero la giustizia divina:

Oyeme y perdona  
De un vejo *desdichado* a la amargura,  
si *instrumento fatal* de una venganza,  
con severo rigor mi voz te insulta  
[...]  
Hoy que tu armas, de caliente sangre  
Salpicadas aun, *dichosas* triunfan,  
y en boca de la plebe fascinada  
la fama de tus hechos se divulga,  
hoy, poderoso Dux, en tu paredes

---

<sup>118</sup> “Che cerchi qui? Quale **cieca fatalità** ti spinge, Simone, a insultarmi in questa maniera, visto che invoco Dio contro di te?”.

<sup>119</sup> *Ibidem*. “E ogni cosa al mondo è insufficiente per vincere l'influenza dei nostri foschi oroscopi”.

<sup>120</sup> MARICA, «“*Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte*”» cit., p. 38.

del *justiciero Dios* la mano oculta  
escribe tu sentencia.<sup>121</sup>

In sintesi, secondo l'interpretazione di Marica, il dramma di Antonio García Gutiérrez è dominato dal tema del destino. In questa prospettiva, esso si configura come una forza che aleggia costantemente nella vicenda e innesca una catena di eventi che non può essere fermata. Tale dinamica porta a ristabilire l'ordine originario delle cose e alla espiazione della colpa che ha generato il conflitto drammatico. Si tratta di una tematica che ha sempre affascinato Verdi e che potrebbe aver influenzato la sua scelta di questo soggetto.

In uno studio dedicato al raffronto tra dramma spagnolo e libretto operistico, Daniela Goldin mette in luce come il primo sia fucina di ulteriori temi e situazioni. Emergono i temi del dolore, della simpatia e della nostalgia; l'affetto filiale e l'affetto paterno che sono, di fatto, centrali nell'intreccio, insieme all'elemento dell'agnizione tra padre e figlia, che corona il cerchio familiare. Si evidenzia anche la tematica del mare e quella della congiura dei comprimari Paolo e Pietro; il tema della vendetta, che contribuisce ad alimentare la tensione drammatica dell'intera vicenda e il tema politico, che fa da sfondo dall'inizio fino alla fine della narrazione.<sup>122</sup>

Per concludere, il *Simon Bocanegra* di Gutiérrez si sposa perfettamente con la già citata nuova fase della composizione verdiana. Tale soggetto, carico di quell'originalità e potenza necessarie per la creazione di un nuovo melodramma, si presta alle nuove sperimentazioni che il compositore, assecondando la sua sola ispirazione, vuole mettere in atto per La Fenice di Venezia.

### 3.2 Il libretto: dalla 'selva' di Verdi, ai versi di Piave e alla revisione di Boito

Come già anticipato in precedenza, Verdi stende la selva di *Simon Bocanegra* seguendo in modo piuttosto fedele il dramma originario e producendo di fatto l'unica traduzione esistente in Italia dell'opera di Gutiérrez. Come indicato da Fabrizio Della Seta, con il termine 'selva' si suole intendere uno strumento di lavoro tipicamente usato da librettisti e compositori dell'Ottocento come fase preliminare della scrittura del libretto vero e proprio. Essa consiste in una descrizione dettagliata dell'azione dell'opera e della sua strutturazione interna: atti, scene e indicazione dei numeri musicali in cui articola.<sup>123</sup> Nel tentativo di offrire una sintesi efficace del testo originale, senza cioè alterare il significato del testo spagnolo attraverso una eccessiva frammentazione imposta dalle esigenze della

---

<sup>121</sup> "Ascoltami e perdona l'amarezza di un vecchio sfortunato, se con severo rigore la mia voce, strumento fatale di vendetta, ti insulta. [...] oggi che le tue armi, ancora intrise di caldo sangue, trionfano fortunate, e in bocca della plebe affascinata si diffonde la fama delle tue azioni, oggi, o potente duce, tra le tue pareti la mano occulta del Dio di giustizia scrive la tua sentenza".

<sup>122</sup> GOLDIN, *La Vera Fenice* cit., p. 287.

<sup>123</sup> FABRIZIO DELLA SETA (a cura di), voce 'Selva' in *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci, 2010, p. 109.

forma musicale, Verdi effettua una selezione nel linguaggio: «elimina gli aforismi, frequentissimi, del testo spagnolo, ma ne conserva tutte le immagini, le metafore più espressive».<sup>124</sup> Il compositore mantiene addirittura interi dialoghi o monologhi, soprattutto quelli che esplicitano intensi moti emotivi dei personaggi o delineano relazioni. Si veda, ad esempio, il monologo di Fiesco nel Prologo, riportato nella Tabella seguente così come appare nella fonte e nella ‘selva’ stesa da Verdi:

Tabella 3.10

Gutiérrez, Prologo	Verdi, Prologo
<p>FIESCO Por ultima vez,  adios, altivo palacio  donde corrio mi ninez  [...]  Adios ya, sepulcro frio  En cuyo centro sombrío  Hoy solo a morar acierta  Mi pobre esperanza muerta  Y muerto el consuelo mio.  Ya aquel angel soberano  A tus balcones no asoma  [...]  Porque burlando tu amor  Y hollando tu candidez,  Mariana, el vil seductor  Vertió deshonra y dolor  En mi caduca vejez.  Y en vano fué que guardara,  virgen santa, el escondido  centro que ya no te ampara!  [...]  Por que, custodio leal  De su cantor inocente,  consentiste en nuestro mal  que arrancaran de su frente  su corona virginal?  Pero ay! Perdona! Perdona!</p>	<p>FIESCO Addio per l’ultima volta, altero palazzo dei  Fieschi!... Addio freddo sepolcro di quell’angelo  ch’era la mia sola speranza e mio conforto!! Io non  bastai a proteggerti!!... Maledizione sull’infame!...  perché santa custode permettesti che strappassero  dalla sua fronte la verginal corona!... Ahi perdona...  perdona!... per mio crudel martirio santa vergine, ella  raggiunse altra corona d’espiazione!! [Marianna,  nell’alto de’ cieli presso al sacro trono prega per me].</p>

<sup>124</sup> GOLDIN, *La Vera Fenice*. cit., p. 289.

Por mi... si, por mi delirio Cruel, oh santa Madona! Ha alcanzado otra corona De espiacion y martirio.	
---	--

Piave stende i versi del libretto seguendo in modo preciso la selva scritta dal compositore. Rispetto ai libretti precedenti, in *Boccanegra* si assiste a un'economia delle forme metriche, forse, osserva Goldin, proprio per sottolineare la nuova direzione della poetica verdiana. Infatti, si nota l'utilizzo quasi esclusivo di settenari e di versi lunghi quali decasillabo, dodecasillabo e doppio settenario.<sup>125</sup> Inoltre, il libretto definitivo di Piave ha come tramite diretto proprio la selva di Verdi; il librettista lavora per dar forma melodrammatica alle indicazioni poste dal compositore.<sup>126</sup>

Operando un confronto tra dramma e libretto, si notano alcune differenze rilevanti, prima di tutto sul piano strutturale. Il *Simon* di Gutiérrez è articolato in un Prologo e quattro atti; Piave mantiene il Prologo, ora articolato in sette scene, pur ridimensionando gli interventi del popolo e conservandone il finale, con le parole contrapposte «tomba» e «trono» pronunciate rispettivamente da Simone e Paolo. Il numero degli atti viene ridotto a tre – grazie alla fusione degli atti II e III del dramma spagnolo in unico atto – costituiti rispettivamente da dodici, nove e sei scene. Nel passaggio dalla fonte letteraria al libretto, dunque, vengono eliminate molte scene e scartati numerosi passaggi; di conseguenza, alcune caratteristiche caratteriali e psicologiche dei personaggi rappresentati vengono sacrificati.<sup>127</sup> Alcuni snodi importanti del dramma sono dunque sacrificati. Un esempio emblematico si riscontra nella scena del riconoscimento: nel dramma di Gutiérrez, il primo incontro tra Simon e Susana (atto I, scena, X) ha una funzione politica, vola alla concessione del perdono ai Grimaldi; l'agnizione vera e propria avviene solo in un secondo momento di intensa introspezione (scena XI). La scelta di Verdi consiste nel fondere questi due momenti insieme in un unico grande duetto tra baritono e soprano, in modo tale da evitare la ripetizione di due situazioni sceniche simili e, quindi, ridondanti. Viene inoltre eliminata la scena II dell'atto III in cui Simone si confessa a Paolo in merito alla sua intolleranza rispetto agli oneri che competono ad un uomo con le sue responsabilità; analogamente, scompare una battuta cruciale di Fiesco nella penultima scena del finale, quando questi riconosce di stimare Simone e gli chiede di essere perdonato per il sentimento di vendetta che provava nei suoi confronti.

Fonte letteraria e libretto differiscono anche nel trattamento dei personaggi. Una modifica significativa riguarda l'eliminazione del personaggio di Lorenzino Buchetto, ricco borghese, usuraio,

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> PUCCINI, *Il "Simon Boccanegra"* cit., p 127.

che nel dramma spagnolo è presente in ben dieci scene. È lui che permette l'incontro tra Susana e Simone quando accoglie la donna nel suo palazzo. In ogni caso, l'assenza di Buchetto non compromette la successione degli eventi nella trasposizione in versi di Piave. Altri personaggi secondari vengono eliminati o ridimensionati, come il marinaio Raffaele, al servizio di Simone o i marinai Fiano e Zampieri, compagni di Pietro; il servo di Fiesco e la serva di Susana, Julieta. In realtà, anche la parte di Paolo Albiani, che non è un personaggio del tutto secondario, subisce un notevole ridimensionamento, mentre molti monologhi del dramma di Gutiérrez ne esplicano maggiormente l'ambizione politica e la gelosia. Lo stesso destino tocca a Julieta, serva di Susana, che non compare nell'elenco dei personaggi dell'opera. All'inizio dell'atto I del dramma, la serva aveva un monologo che, nella versione verdiana, viene affidato ad Amelia Grimaldi.

La stesura del libretto di *Simon Boccanegra* presenta momenti tensione durante la sua elaborazione. Uno dei problemi principali è legato al fatto che Verdi non si trova in Italia mentre Piave lavora alla stesura del testo e quindi non può seguire direttamente il lavoro del librettista. Inoltre, molte scene scritte da Piave non soddisfano il compositore, che decide di affidarsi, come già accennato, a Giuseppe Montanelli. I passi che interessano la collaborazione tra il poeta e Verdi sono sei: la cabaletta dell'aria di Amelia, il duetto in cui avviene l'agnizione tra Simone e Amelia, la preparazione del concertato nel Finale I e le tre scene finali dell'opera. Nella maggior parte dei casi tali modifiche servono per dare maggior chiarezza o effetto scenico ad alcune situazioni non del tutto comprensibili o emotivamente poco efficaci. Come osserva Goldin, il contributo poetico apportato da Montanelli non modifica in alcun modo la sostanza complessiva dell'opera, e lo stesso compositore si impegna a modificare alcune proposte del poeta che non ritiene pienamente soddisfacenti.<sup>128</sup>

### 3.3 Caratteristiche musicali dell'opera

Nella prima versione dell'opera prevalgono numeri strutturati come pezzi chiusi ben delimitati da cesure tonali e cadenzali secondo la 'solita forma'. A ciò si aggiunge la regolarità delle strutture periodiche, che si configurano principalmente in moduli simmetrici (4+4, 8+8). Da un punto di vista vocale, la distribuzione delle voci risponde a criteri di caratterizzazione timbrica ma anche alla definizione dei rapporti di forza tra i personaggi, riflettendone l'età e, soprattutto, le caratteristiche psicologiche.<sup>129</sup> Daniela Goldin fornisce un'interpretazione funzionale di tali scelte, fondata su una gerarchia affettiva e morale, confrontando *Boccanegra* con altre opere verdiane in cui si adotta un sistema simile, come ad esempio *Les Vêpres siciliennes*, *I due Foscari* e *Nabucco*.<sup>130</sup> In primo luogo,

---

<sup>128</sup> GOLDIN, *La Vera Fenice*. cit., pp. 307-308.

<sup>129</sup> *Ivi*, cit., p. 285.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

vi è la voce grave, il basso Fiesco, che incarna l'esemplare mosso dal senso del dovere, dall'integrità e volontà impossibile da incrinare, sia in senso positivo che negativo; il baritono Boccanegra rappresenta il personaggio più problematico maggiormente esposto al dramma umano che si sta svolgendo; vi è, infine, la voce del tenore Gabriele, un personaggio giovane, dal temperamento passionale che spesso si fa guidare dall'irruenza e dall'ingenuità.<sup>131</sup> Un particolare riguardo è riservato alla scelta vocale per il personaggio di Paolo. Sebbene sia un comprimario, egli è comunque considerato come un anello fondamentale nella catena degli eventi, in quanto ha rapporti con tutti i personaggi principali. E, in effetti, si inserisce sia nelle vicende a sfondo politico che in quelle di carattere amoroso, e tutte le situazioni che lo vedono coinvolto sono vivamente condizionate dalle sue azioni. Per questo motivo Verdi scrive espressamente a Piave, nel febbraio del 1857, che Paolo «è d'uopo d'un baritono che sia buon attore; quella parte non buona potrebbe compromettere l'opera! [...] Ti raccomando sommamente Paolo».<sup>132</sup> Le raccomandazioni circa il cantante che avrebbe dovuto interpretare Paolo sono dunque molto precise, per quanto Verdi non abbia riservato a questo personaggio nemmeno un momento solistico.

Rispetto alla produzione appena precedente, *Simon Boccanegra* presenta stilemi originali: nella fase matura della sua carriera, Verdi non rinnega il melodramma costituito da numeri chiusi, ma si adopera a favore di una più moderna idea estetica determinata dalle necessità espressive. In questo senso, cerca di minimizzare le differenze di linguaggio tra i pezzi chiusi e i momenti di collegamento tra di essi. Le arie tendono ad essere più concise e compatte e mancano di quella vocalizzazione che si è soliti considerare stile belcantistico.<sup>133</sup> Di fatto, vi è un uso preponderante del canto sillabico, in stile declamato, più che nelle opere precedenti.

Secondo Budden, il primo *Boccanegra* «è una partitura dura, scabra, austera nella scrittura vocale, senza compromessi nell'espressione»:<sup>134</sup> Sia Budden che Zoppelli evidenziano l'abbondante uso di tonalità minori, armonie ricercate, uso abbonante di cromatismi e anche di forme irregolari.

Infatti, nonostante l'impianto generale resti fedele alla 'solita forma', le articolazioni interne ai singoli numeri appaiono già più flessibili, talvolta interrotte o rovesciate. Un caso emblematico di questa sperimentazione formale si riscontra nell'aria del tenore nell'atto II: qui la consueta struttura è invertita, poiché il brano inizia con l'impeto di una sezione rapida simile a una cabaletta («Sento avvampar nell'anima») per poi risolversi nel Largo («Cielo pietoso, rendila»). In altri passaggi, Verdi giunge a smussare del tutto le strutture melodiche periodiche, preferendo scene dominate da un recitativo 'parlante' di estrema efficacia drammatica. Queste soluzioni dimostrano come, già nella

---

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi*, cit., p. 274.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>134</sup> *Ibidem.*

versione del 1857, Verdi tendesse a piegare le forme convenzionali all'andamento psicologico dei personaggi, anticipando il superamento della rigida distinzione tra i numeri che caratterizzerà la revisione del 1881.<sup>135</sup>

Nella seconda versione si nota soprattutto in un diverso trattamento del canto solistico. Innanzitutto, è importante ricordare che a questa altezza temporale, il retroterra musicale ha subito cambiamenti radicali, per cui la revisione del *Boccanegra* viene effettuata da un Verdi che si avvicina in quel periodo alla composizione di *Otello*, e che sviluppa una nuova concezione dei numeri musicali. Infine, si riporta di seguito una tabella con le strutture musicali dell'opera nella versione del 1857 e del 1881.

Tabella 3.11

1857	1881
<b>PROLOGO</b>	
N.1: Preludio	
N.2: Recitativo, Racconto e Coro d'Introduzione Scena I «Che dicesti?... all'onor di primo abate» – Paolo, Pietro Scena II «Aborriti Patrizi» – Paolo Scena III «Un amplesso... che avvenne?» – Da Savona – Paolo, Simone Scena IV «All'alba tutti qui verrete?» – Paolo, Pietro, Marinai, Artigiani Racconto di Paolo «L'altra magion vedete?» – Paolo, Coro	N.1: Introduzione, Scena e Coro Scena I «Che dicesti?...all'onor di primo abate» - Paolo, Pietro Scena II «Aborriti Patrizi» – Paolo Scena III « Un amplesso... che avvenne? – Da Savona»– Paolo, Simone Scena IV «All'alba tutti qui verrete?» – Paolo, Pietro, Marinai, Artigiani Racconto di Paolo «L'altra magion vedete?» - Paolo, Coro
N.3: Recitativo e Romanza Fiesco Scena V «A te l'estremo addio, palagio altero» e Romanza «Il lacerato spirito» - Fiesco	N.2: Aria di Fiesco Scena V «A te l'estremo addio, palagio altero... il lacerato spirito» - Fiesco
N.4: Recitativo e Duetto Simone, Fiesco Scena VI «Suona ogni labbro il mio nome» – Simone Duetto «Simon?...-Tu!-Qual cieco fato» – Fiesco, Simone	N.3: Duetto Simone-Fiesco Scena VI «Suona ogni labbro il mio nome» - Simone Duetto «Simon?...- Tu! – Qual cieco fato» - Fiesco, Simone
N.4: Scena e Coro-Finale «Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!» – Simone	N.4: Scena e Coro-Finale «Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!» – Simone

<sup>135</sup> LUCA ZOPPELLI, «La feroce storia. Politica e utopia in "Simon Boccanegra"». *Libretto di Sala Teatro Regio di Torino - Stagione d'Opera 2003 - 2004*, Torino, I Libretti, p. 14.

Scena VII «Doge il popol t'acclama!» – Paolo, Pietro, Simone, Marinai, Popolo	Scena VII «Doge il popol t'acclama!» – Paolo, Pietro, Simone, Marinai, Popolo
<b>ATTO PRIMO</b>	
N.6: Scena e Cavatina Amelia Scena I e Cavatina «Come in quest'ora bruna» – Amelia «Cielo di stelle orbato» – Gabriele (da fuori), Amelia «Il palpito deh frena» – Amelia	N.5: [Introduzione e] Aria Amelia Scena I e Aria «Come in quest'ora bruna» Amelia «Ciel di stelle orbato – Ei vien!.. l'amor» Gabriele, Amelia
N.7: Duetto Amelia – Gabriele Scena II e Duetto «Ti veggo alfin-Perché si tardi giungi... Vieni a mirar la cerula» – Amelia, Gabriele Scena III «Del Doge/Un messagger» – Servo, Amelia, Gabriele, Pietro Scena IV «Il Doge qui?-Mia destra a chieder viene... Si, Si dell'ara il giubilo» – Gabriele, Amelia	N.6: Duetto Amelia-Gabriele Scena II e Duetto «Anima mia! – Perché si tardi giungi?... Vieni a mirar la cerula» - gabriele, Amelia Scena III «Del Doge/Un messagger» – Servo, Amelia, Gabriele, Pietro Scena IV «Il Doge qui?-Mia destra a chieder viene... Si, Si dell'ara il giubilo» – Gabriele, Amelia
N.8: Duetto e Giuramento Gabriele – Andrea (Fiesco) Scena V e Duetto «Propizio Giunge Andrea! – Paventa o perfido» – Gabriele, Andrea	N.7: Scena e duetto Gabriele-Andrea(Fiesco) Scena V e Duetto «Propizio giunge Andrea!... Vieni a me, ti benedico» - Gabriele, Andrea
N.9: Scena e Duetto Simone-Amelia Scena VI «Il nuovo di festivo» – Simone, Paolo Scena VII e Duetto «Favella il Doge/ ad Amelia Grimaldi?... Dinne, perché in quest'eremo» – Simone, Amelia «Figlia!... a tal nome palpito» – Simone, Amelia	N.8: Scena e Duetto Simone-Amelia Scena VI «Paolo, - Signor» - Simone, Paolo Scena VII e Duetto «Favella il Doge/ ad Amelia Grimaldi?... Dinne, perché in quest'eremo» – Simone, Amelia «Figlia!... a tal nome palpito» – Simone, Amelia
N.10: Scena e Duetto Pietro – Paolo Scena VIII «Che rispose? -Rinunzia ogni speranza» – Simone, Paolo Scena IX «Che disse?-A me negolla» – Pietro, Paolo	N.9: Scena e Dialogo Pietro-Paolo Scena VIII «Che rispose?-Rinunzia ogni speranza» – Simone, Paolo Scena IX «Che disse?-A me negolla» – Pietro, Paolo
N.11: Finale I Coro di Popolo e Barcarola Scena X «A festa!-A festa, o Liguri!» – Coro Inno al Doge «Viva Simon!...di Genova» – Tutti Ballabile di Corsari Africani con Coro «Prode guerrier, qui sfolgori» – Uomini, Donne, Tutti Scena e Sestetto	N.10: Finale I: Scena del consiglio Scena X «Messeri, il re di Tartaria» - Simone, Patrizi, Plebei, Paolo, Pietro Sommosa Scena XI «Vendetta! Vendetta!» - Detti, Popolo e Fiesco Scena XII «Ferisci! – Amelia!...» - Amelia e Detti Racconto di Amelia

<p>Scena XI «Chi sei tu che brandisci il pugnale?» – Simone, Gabriele, Fiesco, Paolo, Pietro, Coro</p> <p>Scena XII «Il Doge è innocente...» e Sestetto «(Egli è salvo!... o ciel respiro!» – Amelia e Detti</p> <p>Racconto di Amelia e Stretta</p> <p>«Nell'ora soave che all'estasi invita» – Amelia e Detti</p> <p>Giustizia, giustizia tremenda - Tutti</p>	<p>«Nell'ora soave che all'estasi invita» - Amelia e Detti</p> <p>«Plebei! Patrizi! - Popolo» - Simone e Detti</p> <p>«Paolo! – Mio Duce!» - Simone e Detti</p>
--	---

## ATTO II

<p>N.12: Scena e Duetto Paolo-Andrea (Fiesco)</p> <p>Scena I «Quei due vedesti?» – Paolo, Pietro</p> <p>Scena II «O Doge ingrato...» - Paolo</p> <p>Scena III «Prigioniero in qual loco mi trovo?» – Paolo, Andrea (Fiesco)</p>	<p>N.11: Scena e Recitativo Paolo</p> <p>Scena I «Quei due vedesti?» - Paolo, Pietro</p> <p>Scena II «Me stesso ho maledetto!» - Paolo</p>
<p>N.13: Scena ed Aria Gabriele</p> <p>Scena IV «Udisti? – Vil disegno!» – Paolo, Gabriele</p> <p>Scena V e Aria «O inferno! Amelia qui... Sento avvampar nell'anima... Pietoso cielo, rendila» – Gabriele</p>	<p>N.12: Scena e Duetto Paolo-Andrea</p> <p>Scena III «Prigioniero in qual loco m'adduci?» - Paolo, Andrea (Fiesco)</p>
<p>N.14: Scena e Duetto Amelia e Gabriele</p> <p>Scena VI «Tu qui?...-Amelia!» E Duetto «Parla- in tuo cor virgineo» – Amelia, Gabriele</p>	<p>N.13: Scena e Aria Gabriele</p> <p>Scena IV «Udisti? – Vil disegno!» – Paolo, Gabriele</p> <p>Scena V e Aria «O inferno! Amelia qui... Sento avvampar nell'anima... Pietoso cielo, rendila» – Gabriele</p>
<p>N.15: Scena e sogno del Doge</p> <p>Scena VII «Figlia!... si afflitto, o padre mio? » – Simone, Amelia</p> <p>Scena VIII «Doge! – Ancor proveran la tua clemenza? » – Simone, Gabriele</p>	<p>N.14: Scena e Duetto Amelia e Gabriele</p> <p>Scena VI «Tu qui?...-Amelia!... Parla- in tuo cor virgineo» – Amelia, Gabriele</p>
<p>N.16: Scena, terzetto e Coro. Finale II</p> <p>«Insensato!/ Vecchio inerme... Perdono, Amelia» – Simone, Amelia, Gabriele, Coro</p>	<p>N.15: Scena e Terzetto-Finale II</p> <p>Scena VII «Figlia!... si afflitto, o padre mio?» – Simone, Amelia</p> <p>Scena VIII «Doge! – Ancor proveran la tua clemenza?» – Simone, Gabriele</p> <p>Scena IX e Terzetto «Insensato!/ Vecchio inerme... Perdono, Amelia» – Simone, Amelia, Gabriele, Coro</p>

## ATTO III

<p>N.17: Coro d'Introduzione          Scena I e Coro Doge, «a' tuoi passi è scorta» – Senatori, Popolo, Simone, Pietro, Paolo          Coro Nunziale e Scena          «Dal sommo delle sfere» – Coro, Paolo, Fiesco</p>	<p>N.16: [Introduzione]. Scena e Recitativo Paolo          Scena I «Evviva il Doge!» - Capitano, Paolo, Fiesco          «Il mio destino di cacciò fra l'armi» - Paolo          Coro nunziale «Dal sommo delle sfere» - Coro, Paolo, Fiesco</p>
<p>N.18: Scena e Duetto Simone – Fiesco          Scena III «Simon, non questa vendetta io chiesi» – Fiesco          Scena IV «M'ardon le tempia» – Simone, Pietro, Fiesco          Scena V e Duetto «Oh refrigerio!... la marina brezza!... Delle faci festanti al barlume» – Simone, Fiesco</p>	<p>N.17: Scena e Duetto Simone-Fiesco          Scena II «Inorridisco!... no, Simon» - Fiesco          Scena III «Sittadini! Per ordine del Doge--- Mardon le tempia» - Capitano, Simone, Fiesco          Duetto «O refrigerio!... la marina brezza!... Delle faci festanti al barlume» - Simone, Fiesco</p>
<p>N.19: Scena e Quartetto. Finale III          Scena ultima «Chi veggo!...-Vien...- (Fiesco!)» – Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro          Quartetto «Gran Dio, li benedici» – Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro</p>	<p>N.18: Scena e Quartetto-Finale          Scena ultima «Chi veggo!...-Vien...- (Fiesco!)» – Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro          Quartetto «Gran Dio, li benedici» – Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro</p>

3.4 L'assenza della figura materna e le manifestazioni spirituali in *Simon Boccanegra*  
*Simon Boccanegra* è un dramma soprattutto politico. Le vicissitudini personali dei personaggi, amoroze o familiari che siano, non costituiscono il fulcro attorno a cui si sviluppa la storia principale. Tuttavia, per quanto questioni di classe, congiure e rivalità politiche siano prevalenti, sono comunque presenti aspetti di vita privata che rivestono un ruolo importante nella connotazione simbolica e psicologica dei personaggi che agiscono e interagiscono.

In *Simon Boccanegra* la figura materna è Maria Fiesco ma, nonostante sia nominata da subito, ella non compare mai sulla scena; la sua morte viene annunciata durante il Prologo. Questo lutto porta con sé implicazioni cruciali per lo sviluppo drammatico, e la figura materna agisce quasi come una forza ultraterrena che interviene a più riprese nell'opera. Tenuta prigioniera nel palazzo di famiglia dal padre, Maria è vittima del genitore che le impedisce di sposare il corsaro Boccanegra, con il quale ha già concepito una figlia. La sua casa diventerà anche la sua tomba. Maria non è un personaggio attivo effettivamente presente; nonostante ciò, esercita la sua presenza sin dal Prologo. La candidatura di Simone come doge sembrava poter preludere a una soluzione definitiva alla loro situazione personale: la sua vittoria avrebbe appianato le distanze sociali con Maria, e Fiesco non avrebbe più potuto negare le nozze ai due amanti. L'elezione si conclude a favore di Simone ma, nonostante

questo, Fiesco non retrocede nelle sue posizioni, non provando per il nuovo doge; in ogni caso, la morte di Maria e la sparizione della figlia rendono vano il progetto del corsaro.

Il ritrovamento della figlia dopo venticinque anni permette a Simone la chiusura di un ciclo della sua vita privata, finora assai travagliata e segnata dalla tragica morte della sua amata Maria e dal contrasto feroce con Fiesco. Il Doge assume così una nuova identità, quella di padre di una figlia che incarna valori di amore e pace, conferendo alla sua dimensione privata un significato che interagirà simbolicamente con quella pubblica.

Il presente paragrafo si concentra sull'analisi drammaturgico-musicale dei numeri più significativi rispetto al tema della tesi. Si segnala che, per quanto riguarda gli esempi musicali, si utilizzerà ove possibile la riduzione per canto e piano della prima versione dell'opera (1857). Dove necessario, verranno fatti confronti con la partitura della versione del 1881, alla quale si ricorrerà anche nei casi i cui le due versioni dell'opera non presentino particolari differenze musicali e di organico orchestrale, al fine di garantire maggior chiarezza e completezza.

### 3.4 1 N. 9: Scena e Duetto Amelia-Doge

La prima menzione della figura materna viene fatta nel primo atto, durante il duetto tra Amelia e Simone, momento in cui avviene l'agnizione tra padre e figlia. Il numero è costruito secondo la solita forma ed è schematizzato nella tabella che segue:

Tabella 3.12

<b>N. 9 SCENA E DUETTO AMELIA-DOGE</b>	
0. Scena	«Paolo - Signir» Simone, Paolo, Amelia
1. Tempo d'attacco	«Dinne, perché in quest'eremo» Simone, Amelia
2. Cantabile	«Orfanella il tetto umile» Amelia, Simone
3. Tempo di mezzo	«Dinne... alcun là non vedesti?» Simone, Amelia
4. Cabaletta	«Figlia!... a tal nome io palpito» Simone, Amelia

Il numero si apre con la scena in cui il doge che viene introdotto dagli squilli di trombe mentre si reca all'interno del palazzo dei Grimaldi, giunto per combinare il matrimonio tra Amelia e il suo favorito, Paolo Albiani, con il quale interloquisce prima che anche Amelia entri in scena. Al suo apparire, Albiani ammira la giovane ed esclama, 'a parte', «Oh, qual beltà!». Nella revisione Verdi cambia questo passaggio differenziando musicalmente sia la melodia sia il ritmo. Il seguito del doge esce poi di scena insieme ad Albiani, lasciando Boccanegra solo con Amelia. Egli le porge un documento che richiama dall'esilio i fratelli Grimaldi, notizia che provoca la gioia della giovane. Inizia poi il tempo

d'attacco del duetto: il doge le chiede come mai ella conduca una vita così ritirata. Al suo rossore, comprende che la giovane è innamorata.

DOGE

Dinne, perché in quest'eremo

Tanta beltà chiudesti?

Del mondo mai le fulgide

Lusinghe non piangesti?

Il tuo rossor mel dice...

AMELIA

T'inganni, io son felice...

DOGE

Agli anni tuoi l'amore...

AMELIA

Ah mi leggesti in core!

Amo uno spirto angelico

Che ardente mi riama...

Ma di me accese un perfido

L'òr dei Grimaldi brama...

DOGE

Paolo!

AMELIA

Quel vil nomasti!..

E poiché perdonasti

Ai non fratelli miei.

Dirò chi son...

DOGE

Chi sei?

Tempo d'attacco

Allegro giusto, 4/4 Si bemolle  
maggiore; versi ottonari.

Il tempo d'attacco si apre con gli archi che delineano il cosiddetto «tema della conversazione»<sup>136</sup> che, con il progressivo sviluppo dialogo e il crescente avvicinamento tra i due protagonisti, viene via via assimilato anche dalle voci, che cantano in stile declamato.<sup>137</sup> Il tema della conversazione viene

<sup>136</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 319.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 321.

anticipato nelle quattro battute precedenti da viole e violoncelli (riquadro verde); successivamente passa ai violini primi (vedi riquadri rossi nell'esempio musicale 3.1, tratto dalla partitura del 1881). In questo caso le due versioni dell'opera non differiscono.

Allegro giusto ♩ = 120

Doge Dinne, perchè in que.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Doge -st'e - remo tan.ta beltà chiu.desti? Del mon - domai le ful - gi.de lu.

Vni

Vle

Vc. UNITI

Cb.

AMELIA

Doge T'inganni!

-sin - ghe non piange - sti? Il tuo rossor mel dice...

Vni

Vle

Vc.

Cb.

P. R. 152

In seguito, il tema viene ripreso nuovamente dai violini, dalle viole e dal doge e viene completato dalla frase di Amelia: in questo modo le voci (esempio musicale 3.2, riquadro giallo) raddoppiano sempre più il tema orchestrale a cui, a sua volta, si aggiungono i legni e le viole, che raddoppiano la melodia (esempio musicale 3.2, riquadri in rosso):

Ob. I. *p*

Cl. Do I. *p*

Am. io son fe-li-ce... Ah! mi legge-sti in

Boe A-gli an-ni tuoi l'a-mo-re...

Vni *PIZZ.*

Vle *PIZZ.*

Vc. *PIZZ.*

Cb. *PIZZ.*

Ob. I.

Cl. Do I.

Am. co-re! A-mou-nospir-to an-ge-li-co che arden-te mi-ri-

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Es. 3.20

I vari raddoppi tra gli strumenti che aumentano progressivamente, il tema principale che passa dai violini alla voce del doge, il quale inizia la melodia che viene completata da Amelia e, infine, la sua frase «Amo uno spirto angelico/Che ardente mi rياما», creano un *climax* che attesta il graduale avvicinamento tra il doge e Amelia, ancora ignari del loro vero rapporto, suggellando un primo stadio della loro relazione.

La fase successiva del tempo d'attacco vira nel modo minore, e corrisponde al momento in cui Amelia spiega al doge che un altro uomo è interessato a sposarla. Tale interesse, tuttavia, è soprattutto legato al nome e alle risorse economiche dei Grimaldi, e il doge comprende che si tratta di Paolo, il suo compagno. Grazie al perdono concesso da Boccanegra ai fratelli di Amelia, ella decide di svelare la sua vera identità al doge: si attua la costruzione di fiducia tra i due, tale da spingere Amelia a raccontare il segreto sulla sua identità. Ha inizio così il cantabile del duetto, momento in cui inizia il processo di riconoscimento tra Simone e Amelia.

AMELIA

Orfanella il tetto umile

M'accogliea d'una meschina,

Dove presso alla marina

Sorge Pisa...

DOGE

In Pisa tu?

AMELIA

Grave d'anni quella pia

Era solo a me sostegno;

Io provai del ciel lo sdegno,

Involata ella mi fu.

Colla tremola sua mano

Pinta effigie mi porgea,

Le sembianze esser dicea

Della madre ignota a me.

Mi baciò, mi benedisse,

Levò al ciel, pregando, i rai...

Quante volte la chiamai

L'eco sol risposta diè.

DOGE

Cantabile

Andante, 6/8, Sol minore, versi  
ottonari

In questa strofa Amelia  
nomina per la prima volta la  
madre defunta.

(Se la speme, o ciel clemente, *(da sè)*)

Ch'or sorride all'alma mia.

Fosse sogno!.. estinto io sia

Della larva al disparir!

AMELIA

Come triste a me dolente

S'appressava l'avvenir!

Il duetto assume le caratteristiche di un racconto, il mezzo attraverso cui, già nel dramma di Gutiérrez, vengono riportati antefatti di vitale importanza per la narrazione. Nel dramma verdiano Amelia narra la sua storia, in un episodio strutturato in quattro parti e una coda; son gli stessi fatti già esposti da Boccanegra nel Prologo, ma raccontati ora da un punto di vista diverso. Nella versione del 1857, la storia raccontata dalla giovane, che si crede orfana e che non conosce né la sua famiglia né le sue origini, è anticipata da una melodia del clarinetto; nella revisione, la medesima melodia è affidata invece all'oboe:

The image shows two staves of musical notation for the oboe (Ob.). The top staff begins with a fortissimo (ff) dynamic and accents. The bottom staff features a melodic line with a first ending (I.) marked 'p' and 'subitissimo', followed by a 'morendo' section. Red boxes highlight the first ending in both staves.

Es. 3.21: versione del 1881

Amelia rievoca il ricordo della propria infanzia nei pressi di Pisa sotto la cura di un'anziana donna la quale, in punto di morte, le dona il ritratto della madre naturale. Il racconto di Amelia segue lo schema di una romanza la cui tonalità si articola tra il modo minore e maggiore.<sup>138</sup> Nella terza strofa del racconto, Amelia nomina per la prima volta la madre, raffigurata in un'effigie che le è stata consegnata dalla donna prima di morire.

<sup>138</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 321.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: "la ta el la mi fu. Colla tre - - mola sua ma - no pin - - ta ef -". The second system continues with "fi - - gie mi por - ge a, le sem - bianze es - ser di - ce - a della ma - dre i - gnotaa". The third system shows the vocal line for "me." and the piano accompaniment. Red boxes highlight specific musical features: in the first system, the vocal line and piano accompaniment; in the second system, the vocal line and piano accompaniment; and in the third system, the vocal line and piano accompaniment.

Es. 3.22: versione del 1857

Come si evince dall'esempio musicale 3.4, in corrispondenza dei versi «Le sembianze esser dicea / della madre ignota a me», la melodia sembra fermarsi: i riquadri in rosso evidenziano come sia la linea melodica del soprano che la linea del basso (violoncelli e contrabbassi) siano imperniati sul V grado di Sol bemolle minore, con poche note di volta e acciaccature (per i bassi) a creare un movimento minimo, soprattutto ritmico, che richiama le melodie delle precedenti strofe. Si tratta di un momento di sospensione, che armonicamente continua a perdurare per diverse battute e che tramite il pedale di dominante passa poi alla tonalità di Sol maggiore. In corrispondenza dei versi in cui Amelia parla apertamente per la prima volta di sua madre, una successione di accordi modulanti porta progressivamente ad un cambio di tonalità; la menzione della figura materna è di fatto musicalmente instabile, e genera una sensazione di incertezza e tensione.

La modulazione a Sol maggiore porta alla conclusione del racconto di Amelia, in cui si inserisce la strofa 'a parte' di Simone, il quale inizia a coltivare la speranza che la giovane donna sia proprio la figlia perduta. A questo punto le voci cantano insieme per la prima volta, dando inizio alla

coda del cantabile del duetto. Nella versione del '57 essa è costituita da una cadenza prolungata a due, mentre nella versione revisionata Verdi riorchestra la parte introduttiva e sostituisce le ultime dieci battute con una coda «intrisa di romantica poesia della più lacerante bellezza».<sup>139</sup>

Nel tempo di mezzo che segue (Allegro molto moderato), il Doge pone un'altra domanda alla giovane donna.

DOGE

Dinne... alcun là non vedesti?..

AMELIA

Uom di mar noi visitava...

DOGE

E Giovanna si nomava

Lei, che i fati a te rapir?..

AMELIA

Si.

DOGE

E l'effigie non somiglia

Questa?

*(trae dal seno un ritratto, Io porge ad Amelia, che fa altrettanto)*

AMELIA

Uguali son!..

DOGE

Maria!..

AMELIA

Il mio nome!..

DOGE

Sei mia figlia.

AMELIA

Io...

DOGE

M'abbraccia, o figlia mia.

AMELIA

Padre, padre il cor ti chiama!

Tempo di mezzo

Allegro molto moderato, 4/4, Do maggiore, versi ottonari

<sup>139</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 322.

Stringi al sen Maria, che t'ama.

Il tempo di mezzo è il fulcro di questo duetto, durante il quale si concretizza il riconoscimento tra padre e figlia. Il doge pone domande specifiche ad Amelia, per verificare che la donna che ha davanti sia effettivamente sua figlia e le mostra l'effigie del ritratto della sua amata Maria chiedendole se sia uguale a quello che lui possiede. Dopo aver scoperto che i ritratti sono identici, Simone la chiama con il suo vero nome, Maria, che corrisponde a quello della madre. La giovane, infatti, è conosciuta con il nome di Amelia, scelto dalla famiglia Grimaldi dopo essere stata adottata. Da un punto di vista musicale la situazione iniziale riprende il tema del tempo d'attacco con variazioni melodiche, «sviluppatò in sequenze reali 'a rosalia' sempre più serrate».<sup>140</sup>

**M**  
**Allegro moderato** ♩ = 120

Am. Uom di

Doge Dinne... al\_cun là non ve..desti?

**M**  
**Allegro moderato** ♩ = 120

Vni *p* PIZZ.

Vle. *p* PIZZ.

Vc. *p* PIZZ.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 323.

Fl. *p*

Am.  
mar mi vi - si - ta - va... Sì.

Doge  
E Giovanna si no - mava lei che i fa - ti ate ra - pir? El'ef.

Vni

Vle

Vc.

**N** string.poco a poco

Fl. *cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. Do *p cresc.*

Cor. III. IV. a 2 *p cresc.*

Am.  
(Trae dal seno un ritratto, lo porge ad Amelia, che fa altrettanto.) Ugu - li son!.. Il no - me

Doge  
- fi - gienon somiglia questa? Ma - ri - a!..

**N** string.poco a poco

Vni *cresc.*

Vle *ARCO p cresc.*

Vc. *ARCO p cresc.*

Ott.

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*  
Do

Fg. *p cresc.*

Fa *a 2*

Cor. *p cresc.*  
Do *cresc.*

Trb. Do

Trbu.

Embs.

Tp.

Am. *mi\_o!.. I\_o?.. Padre!.. Ah!*

Doge *Sei mia fi\_glia! M'abbrac\_cia,o fi\_glia mi\_a! Ah!*

Vni *cresc.*

Vle *cresc.*

Ve. *cresc.*

Cb.

Ott.

Fl.

Ob.

Cl.  
Do

Fg.

Fa

Cor.  
Do

Trb.  
Do

Trbn.

Cmbs.

Tp.

Am.  
— stringial sen Maria che t'a ma.

Doge  
— figlia, il cor, — il cor ti chia ma.

Vni

Vle

Vc.

Cb.

**DIVISE**

Es. 3.23: versione del 1881 con organico orchestrale completo

L'aumento dell'eccitazione emotiva, generato dal progressivo riconoscimento tra il doge e sua figlia, diventa via via più incalzante grazie all'avvio della frase sulla dominante. Il processo viene reso tramite un'ampia progressione con uso di versi spezzati, mentre i periodi strumentali si accorciano da quattro a due battute incastrandosi l'uno nell'altro e intensificando la tensione musicale. Parallelamente, il percorso tonale si protende verso l'alto (re minore, mi minore, Fa maggiore, Sol maggiore, la minore, si minore) culminando infine in Do maggiore, cioè la tonalità di partenza. Di conseguenza, anche la linea melodica si sposta gradualmente verso registri acuti e le parti vocali si uniformano ritmicamente e melodicamente all'orchestra, fino a raggiungere una condotta parallela.<sup>141</sup> Il principio di gradualità si riflette anche nel trattamento orchestrale. Come mostrato nell'esempio musicale n. 3.5 (riquadri in rosso) il tema della conversazione, già sentito in precedenza, viene inizialmente proposto dai soli violini primi. Nel momento in cui Simone mostra l'effigie di Maria ad Amelia (si evidenzia in verde l'indicazione stringendo poco a poco» che contribuisce ad accumulare la tensione), ed ella fa altrettanto con la propria, si aggiungono i flauti che raddoppiano la melodia. Il riconoscimento si compie pienamente in corrispondenza delle parole «Sei mia figlia», dove l'orchestra rafforza l'atto dell'agnizione con il raddoppio strumentale degli incisi della melodia della conversazione da parte di tutti i legni e dei violini secondi, il tutto suggellato da un progressivo crescendo che termina nel fortissimo orchestrale. I due si abbracciano convalidando il reciproco affetto

È importante soffermarsi sulle implicazioni simboliche del vero nome di Amelia, che coincide con quello della madre. Tale nome assume una valenza particolarmente significativa: Maria Fiesco ritorna simbolicamente a vivere nella figlia. Se, da una parte, il ritratto contribuisce alla ricongiunzione familiare sul piano concreto tra Simone e Amelia, dall'altra, l'omonimia fa sì che la madre defunta non risulti completamente scomparsa, ma rimanga figurativamente presente attraverso la figlia.

La conclusione del tempo di mezzo scioglie la tensione accumulata in seguito al colpo di scena, dando inizio ad una nuova fase drammatica. Nell'abbraccio tra padre e figlia, l'orchestra si protende progressivamente verso il registro più grave e le due voci rimangono sulla tonica in corrispondenza dei versi «Stringi al sen Maria, che t'ama», il tutto coronato da un amplissimo decrescendo che conduce alla cabaletta.

---

<sup>141</sup> ANDREAS SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine Musikalisch-Dramaturgische Analyse*, in *Analecta Musicologica*, 26. Laaber-Verlag, 1988, pp. 103-104.

La cabaletta del duetto si caratterizza per un tempo relativamente calmo (Andante giusto, nella versione del 1857, Allegro giusto nella versione del 1881) molto più incline a rappresentare lo stato emotivo dei due personaggi e il carattere intimo della scena.<sup>142</sup>

DOGE

Figlia! a tal nome palpito

Qual se m'aprisse i cieli...

Un mondo d'ineffabili

Letizie a me riveli;

Eterno gaudio il tenero

Padre ti schiuderà...

Di mia corona il raggio

Aureola tua sarà.

AMELIA

Padre, vedrai la vigile

Figlia a te sempre accanto;

Nell'ora malinconica

Asciugherò il tuo pianto...

Non di regale orgoglio

L'effimero splendor,

Mi cingerà d'aureola

Il raggio dell'amor.

DOGE

Ma sì teneri affetti a me, bersaglio

A patrizio livor, mostrar non lice.

AMELIA

Io nel mistero ancor vivrò felice (*accompagnata dal doge fino alla soglia, entra nella stanza a sinistra*)

Cabaletta

Andante giusto, 4/4, Fa maggiore, versi settenari + 3 endecasillabi finali

La struttura del duetto presenta delle differenze nelle due versioni. Nella prima la forma è quella di una tipica cabaletta: Simone gestisce la parte A e Amelia attinge dal materiale musicale appena esposto con alcune modifiche (A<sup>1</sup>). Questa prima parte della cabaletta è seguita da una transizione che dà inizio alla ripresa della cabaletta, con scambio di materiale melodico tra i due personaggi. Vi

<sup>142</sup> SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra* cit., p. 104.

è infine una coda in Più mosso che riprende invece i motivi della transizione con breve postludio orchestrale.<sup>143</sup> Nella versione del 1881 la forma della cabaletta viene profondamente modificata: la prima parte viene ridotta e si tralascia la ripetizione. Il passaggio della transizione viene spogliato del suo carattere transitorio e viene integrato nella parte principale e nella coda. Se nella prima versione la ripetizione melodica crea monotonia, nella seconda Verdi cerca soluzioni a favore di maggior dinamismo, evitando ripetizioni e cercando di avvicinare musicalmente i due personaggi.<sup>144</sup>

Alla luce di quanto emerso dall'analisi del duetto tra Amelia e Simone, si può concludere che la figura materna assume una valenza profondamente simbolica, che si consolida soprattutto nella corrispondenza del nome. La figura di Maria Fiesco non scompare mai del tutto: oltre ad essere 'presente' nel ritratto, aleggia costantemente nel corso del dramma e si fa motore attivo nel processo di avvicinamento tra Simone e Amelia, rendendo possibile il ricongiungimento familiare.

### 3.4.2 N. 16: Scena, Terzetto e Finale atto II

Le molteplici forme in cui la figura della madre assente defunta viene evocata nell'opera, hanno, come già accennato, un carattere prevalentemente simbolico, che si manifesta attraverso corrispondenze di nomi, ricongiungimenti, ritratti in cui riconoscersi. Tuttavia, il suo ruolo drammatico non si esaurisce in questi elementi: nel N. 13 (Scena, Terzetto e Finale atto II) Amelia si rivolge direttamente alla madre, invocandola in cerca di consigli e per richiedere un suo intervento diretto.

Il numero è strutturato secondo la solita forma (vedi Tabella 6).

Tabella 3.13

<b>N. 16 SCENA, TERZETTO E FINALE II</b>	
0. Scena	«Figlia.. Si, afflitto padre mio» Amelia-Simone + Scena del Sogno
1. Tempo d'attacco	«Ei dorme», Gabriele, Amelia, Simone
2. Concertato	«Perdon, Amelia», Gabriele, Amelia, Simone
3. Tempo di mezzo	«All'armi, all'armi», Coro

La scena si apre con il dialogo tra Amelia e il doge, uno scambio verbale serrato e carico di tensione in cui Amelia confessa al padre il nome del suo amato: è Gabriele Adorno, acerrimo nemico di Boccanegra, coinvolto nella congiura ai suoi danni. Amelia insiste affinché il padre lo perdoni e, dopo

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 105.

le prime resistenze, il Doge decide di meditare sulla richiesta, invitando sua figlia a lasciarlo solo. Si apre dunque la cosiddetta ‘scena del sogno’, in cui il Doge beve l’acqua avvelenata da Paolo Albiani ed inizia a subirne gli effetti. Nella versione del 1857, il sonno sembra arrivare all’improvviso; confrontando il testo verbale delle due versioni, come mostrato nella tabella 7, si può notare come la prima sia più breve e sbrigativa della seconda, nella quale invece il torpore in cui cade Boccanegra è più lento e graduale:

Tabella 3.14

Versione 1857	Versione 1881
SIMONE	SIMONE
Doge! — Ancor proveran la tua clemenza	Doge! ancor proveran la tua clemenza
I traditor?... No, di paura segno	I traditori? - Di paura segno
Fora il perdono... Ahimè la mente oppressa... ( <i>siede</i> )	Fora il castigo. – M’ardono le fauci.
Stanche le membra... ciel!.. mi vince il sonno... Oh	( <i>versa dall’anfora nella tazza e beve</i> )
Amelia... ami... un nemico!.. ( <i>s’addorme</i> )	Perfin l’onda del fonte è amara al labbro
	Dell’uom che regna... O duol... la mente è oppressa...
	Stanche le membra... ahimè!... mi vince il sonno.
	( <i>siede</i> )
	Oh! Amelia... ami... un nemico...
	( <i>s’addormenta</i> )

Nel testo di Piave, il doge giunge alla conclusione che il perdono dei nemici sarebbe un segno di debolezza; nella revisione di Boito, l’uomo fa una riflessione diversa, ritenendo che il castigo nei confronti dei traditori potrebbe essere interpretato come sintomo di paura. Anche sul piano musicale si riscontrano differenze tra le due versioni. La prima versione si limita ad un ostinato meccanico in

sedicesimi dei violini e delle viole, che sfocia immediatamente nel sogno (esempio musicale, cerchiato in rosso i violini e le viole):<sup>145</sup>

(entrando a sinistra) *SCENA VIII.* (annotta) DOGE.

Di - o! co - me sal - varlo? *AND.<sup>te</sup> (M.M. ♩=66)* Doge!.. Ancor prove -

- ran la tua clemenza i tradi - tor?.. No, di pa - ura segno fo - ra il per - do - no...

Es. 3.24: versione del 1857

Nella versione rivista, Verdi, in seguito all'estensione della scena, enfatizza l'avvelenamento tramite una combinazione timbrica che rimanda ai pensieri foschi di Paolo Albiani dell'atto I. Tale atmosfera è resa attraverso l'impiego di passaggi cromatici di strumenti come il clarinetto e il fagotto, con l'aggiunta di violoncelli e contrabbassi uniti che eseguono come in pizzicato (esempio musicale, riquadro in rosso):<sup>146</sup>

<sup>145</sup> SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra* cit., p. 167.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

E Andante  $\text{♩} = 76$ 

Cl. Sib.  
Fg.  
Doge  
Vc. Cb.

*(solo)*  
Do - ge! Ancor prove - ran la tua clemenza i tradi.

PIZZ. ARCO PIZZ. ARCO

Cl. Sib.  
Fg.  
Doge  
Vc. Cb.

*parlando*  
- tori?.. Dipau - ra segno fora il ca - sti - go... M'ardono le fauci...

PIZZ. ARCO PIZZ. ARCO

Fg.  
Frbn.  
Tmbs.  
Tp.  
Doge  
Vc. Cb.

*(Versa dall'anfora nella tazza e beve.)*  
*con dolore*  
Per - fin

PIZZ. ARCO PIZZ. ARCO

Es. 3.25: versione del 1881

La stessa miscela timbrica crea una sorta di *Leitmotiv*, che si associa all'imminenza della fine. Essa viene riproposta poco dopo, quando Gabriele Adorno alza il suo pugnale sul corpo del doge dormiente.<sup>147</sup>

<sup>147</sup> *Ibidem.*

Nel momento in cui il doge si addormenta l'orchestra presenta il mondo onirico in cui è entrato l'uomo tramite un tappeto sonoro costituito dai violini eccezionalmente divisi in tre parti con l'impiego di sei solisti, mentre i legni intonano una melodia struggente che rimanda a una dimensione spirituale ed eterea.<sup>148</sup> La melodia dei legni è la stessa che si ascolta alla fine del duetto Amelia-Simone del primo atto: si crea dunque un ponte tra le due situazioni, come una sorta di reminiscenza di cui la figura di Amelia costituisce un importante fulcro narrativo. Gabriele è entrato in scena armato ma esitante: il momento è sottolineato dall'orchestra con il mormorio dei violini e la melodia dei fiati, mentre la tonalità si muove tra Re maggiore e Fa diesis. L'omicidio è però sventato da Amelia.<sup>149</sup> Come sostiene Andrea Sopart, la musica in questo caso diventa scudo, personaggio invisibile, barriera morale.<sup>150</sup> Con l'intervento di Amelia, «Insensato!», che nel 1881 viene abbassato di una terza a favore di maggiore realismo, il doge si sveglia ed ha inizio un furioso scambio di battute a ritmo di terzine rapide che cessano solo nel momento in cui avviene la rivelazione: Simone è in realtà il padre di Amelia. Questo scontro psicologico e dialettico sfocia nel Terzetto centrale (Andante sostenuto).

GABRIELE

Perdono, Amelia. - Indomito

Geloso amor fu il mio...

Doge, il velame squarciasi...

Un assassin son io...

Dammi la morte; il ciglio

A te non oso alzar.

Andante sostenuto, Mi bemolle maggiore, 4/4; versi settenari.

AMELIA

(Madre, che dall'empireo

Proteggi la tua figlia,

Del genitor all'anima

Meco pietà consiglia...

Ei si rendea colpevole

Solo per troppo amor.)

Invocazione della figura materna defunta da parte di Amelia.

SIMONE

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>149</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 343.

<sup>150</sup> SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra* cit., p. 168.

(Deggio salvarlo, e stendere

La mano all'inimico?

Sì - pace splenda ai liguri,

Si plachi l'odio antico;

Sia d'amistanze italiche

Il mio sepolcro altar).

Il terzetto, in Mi bemolle maggiore, è caratterizzato da finezze melodiche e formali che cambiano man mano che i tre protagonisti intrecciano le loro voci in modo graduale fino alla conclusione della sezione. Tale progressione musicale riflette il graduale raggiungimento di una nuova comunità di intenti, tanto politica quanto familiare. L'inizio del concertato è interamente affidato a Gabriele, il quale intona tutti i sei versi, in cui si mostra consapevole del suo errore nei confronti di Simone, e chiede ad Amelia di perdonarlo. Lo stato di incertezza e disperazione è reso musicalmente da una melodia asimmetrica e frammentata caratterizzata da un frequente uso di ritmi puntati (cerchiati in rosso nell'esempio musicale 3.8), con una declamazione quasi dal carattere recitativo e da instabilità tonale:

*AND.<sup>te</sup> SOS<sup>to</sup> (M.M. ♩ = 48)*

GABRIELE. *con espress:*

Per-don, perdon, A-me-lia. In-do-mi-to; ge-

lo - - so amor fuil mio... Do-ge, Al vela-me

squarciasi... un assas-sin, un assassin son i-o... Dammi la mor-te, dammi la

104

AMELIA.

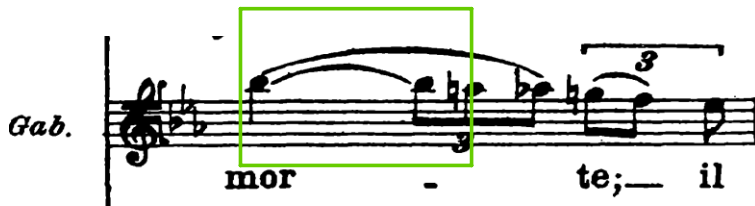
GABRIELE. *pp*

mor-te; il-ci-glio a te non o-so, non o-so al-zar..... dammi la

DOGE.

Es. 3.26: versione del 1857

Nella versione del 1881, questo passaggio viene modificato: le otto battute originarie sono ridotte a sei, i La bemolle ripetuti (rettangolo in verde esempio musicale 3.9) vengono sostituiti da un unico si bemolle acuto, si eliminano alcune modulazioni in virtù di una maggiore spontaneità espressiva:<sup>151</sup>



Es. 3.27: versione del 1881; particolare del Si bemolle tenuto in sostituzione dei La bemolle ripetuti.

Una volta concluso il solo, si inseriscono le voci prima del doge e poi di Amelia, che intonano le loro frasi 'a parte'. Questo spazio diventa un momento di riflessione introspettiva: Simone medita se perdonare o meno il suo nemico, mentre Amelia invoca la madre defunta per chiederle un intervento direttamente dal Cielo, in quanto gli eventi hanno preso una piega fuori dalla sua capacità di controllo (vedi esempio 3.10). Le due partiture non presentano differenze relative a questo passaggio.

<sup>151</sup> BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 343.

Ob. I. *p*

Fg. *a2* *p*

Mib. Cor. Sib. III. *p*

AMELIA  
 (Ma - dre, ched al - l'em - pireo proteg - gi la tua figlia,  
 Doge - varlo? degg'io salvar - loe

Vni. *PIZZ.* *p* ARCO

Vle. *PIZZ.* *p* ARCO

Vc. *PIZZ.* *p* ARCO

Cb. *PIZZ.* *p* ARCO

Ob. I.

Fg. *a2*

Mib. Cor. Sib. I.

Am. del - ge - ni - to - re all'a - ni - ma me co pietà con -

Doge sten - de re la mano all'i - ni - mi - co?

Vni. *PIZZ.*

Vle. *PIZZ.*

Vc. *PIZZ.*

Cb. *PIZZ.*

Come si evince dal riquadro rosso nell'esempio musicale, i versi che Amelia intona («Madre, che dall'empireo / proteggi la tua figlia / Del genitor all'anima / meco pietà consiglia...»), inizialmente raddoppiati dall'oboe, vengono sostenuti da un'improvvisa riduzione della trama orchestrale: parte dell'orchestra tace mentre tutta la sezione degli archi interviene con accordi in pizzicato (evidenziati in verde). Amelia si trova isolata nella sua intimità religiosa mentre invoca la madre defunta; nessuna delle due voci maschili si sovrappone alla sua, né l'orchestra si impegna in un accompagnamento più denso. Il senso religioso e di connessione con l'Empireo in cui dimora la madre viene dunque espresso nell'ottica di un accompagnamento minimalista. Nel frattempo, il doge dialoga con la sua coscienza, interrogandosi sul da farsi rispetto alla nuova situazione che si è presentata.

La riconciliazione tra le parti non è ancora compiuta, ma le tre voci iniziano a cantare insieme in uno stile arioso-cantabile: questo momento rappresenta il culmine emotivo del terzetto.<sup>152</sup> Musicalmente, le tre voci sciogliono i nodi ritmici ed iniziano a intrecciarsi in un fluente stile lirico.<sup>153</sup> Si giunge quindi alla coda, caratterizzata da un fitto scambio di materiale tematico tra le tre voci: vengono abbandonati i ritmi puntati, ora sostituiti da terzine di crome, che rendono più fluida la linea melodica.<sup>154</sup>

La forma del terzetto assume importanza drammaturgica nel momento in cui la progressione formale e melodica, insieme all'aumento graduale delle parti vocali, descrive e costruisce il nuovo legame che si intesse tra i personaggi protagonisti del numero. Anche da un punto di vista scenico inizialmente Gabriele si trova distante da Amelia e Simone. Non è un caso, infatti, che sia Amelia che Simone intonino la loro strofa 'a parte', circostanza che sottolinea la distanza iniziale tra i personaggi: il doge si volta a sinistra («Degg'io salvarlo?») e Amelia, simmetricamente, a destra. Fino alla coda, i tre personaggi si alternano nella guida vocale, che vede protagonisti ora Gabriele solista, ora Amelia e Simone in coppia; la loro nuova relazione si manifesta soprattutto nella coda, in cui i tre sono trattati musicalmente come pari e si scambiano materiale motivico; la tecnica imitativa usata per le voci e gli stessi giri melodici di Simone e Gabriele testimonia lo scioglimento della tensione tra i due nemici.<sup>155</sup>

Nel momento in cui si raggiunge la coda finale le differenze tra le parti sono appianate. Nel 1857 la coda si presenta come segue (esempio musicale 3.11):

---

<sup>152</sup> SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Boccanegra* cit., p. 172.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

ma - - dre, pie - - tà...  
 - zar, no, no, non o - - so al - zar...  
 - tar, il mio sepol - cro al - tar...

Es. 3.29: versione del 1857

La linea melodica delle voci ascendente. Questo slancio finale rappresenta il culmine dell'invocazione di Amelia: la ripresa del materiale motivico precedente che prepara il si bemolle conclusivo, tenuto, fanno sì che la preghiera arrivi effettivamente alla sua defunta madre.

Nella versione del 1881, le voci emergono nel totale silenzio dell'orchestra per cinque battute (esempio musicale n. 3.12):

Fl.

Ob. *I.*  
*con espress.*

Cl.  
Do *I.*

Fg.  
*mf*

Mib  
Cor. *mf* *cresc.* *a2*

Sib *mf* *cresc.* *a2*

Trb.  
Mib *I.* *ppp*

Tp. *mf*

Am.  
\_dre! ah, ma - - dre, consiglia pie - tà, madre, madre, consiglia pie.

Gab.  
-zar, no, no, - non o - so al - zar, il

Doge  
\_tar, sia d'amistanze i ta. liche il mio se - pol - cro al - tar, sia

Vni *cresc.*

Vle *cresc.*

Vc.

Cb

322

Am. -tà, meco con-si-glia, ma-dre, con-siglia pieta, madre, consi-

Gab. ci-glioate non o-so, non o-so alzar, il ciglio a

Doge d'a-mistan-zei-tali-che, d'a-mistanzei-ta-li-che il mio sepol-cro al-

Cb.

Es. 3.30: versione del 1881

La sospensione dell'accompagnamento orchestrale fa emergere le frasi melodiche dei personaggi, 'accompagnate' dal silenzio. I due uomini iniziano a cantare insieme per seste parallele, per poi giungere alla cadenza che porta al ritorno della tonica di Mi bemolle maggiore. Nel silenzio orchestrale, Simone e Gabriele si muovono insieme prima per decime e poi per terze, fino alla conclusione del terzetto. L'esito di questa nuova concordia tra le parti è reso evidente anche dall'utilizzo di terzine in ottavi e semiminime che rendono la linea molto più fluida. Le voci, nude ed esposte nella loro fragilità, rappresentano il veicolo per eccellenza della clemenza e della nuova relazione che si instaura tra i tre protagonisti di questo terzetto.

Una volta conclusa questa sezione si percepisce in lontananza il suono marziale del coro di uomini, «All'armi, all'armi, o Liguri»; all'accordo familiare appena siglato si contrappone la sommossa del popolo che si appressa per congiurare contro il doge. Su questo sfondo le tre voci non sono più separate, ma fanno fronte comune per fronteggiare l'imminente assalto dei nemici di Simone; Gabriele è ora pronto ad impugnare le armi per difenderlo, Simone acconsente al matrimonio tra i due giovani, suggellando ulteriormente la nuova concordia ritrovata. Quest'ultima sezione è caratterizzata da una rigida strutturazione periodica che testimonia la brutalità della folla in tumulto; essa è ben rappresentata dal punto di vista ritmico con la simmetria marziale. Vi è lo spiegamento di una massiccia sezione corale che si estende per venti battute, seguita da un ponte modulante di sei battute e una ripetizione simmetrica del blocco iniziale. Nella revisione, il compositore interviene sull'orchestrazione aggiungendo la sezione dei soprani che, secondo Sopart, aiuta ad enfatizzare la disperazione data dalla battaglia urbana.<sup>156</sup>

In sintesi, *Simon Boccanegra* offre interessanti spunti di riflessione in relazione alla categoria della madre assente-invocata. Lo spazio dedicato alla preghiera di Amelia alla madre appare piuttosto

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 173.

ridotto se ci si limita al solo libretto. Le strategie compositive adottate da Verdi per metterla in musica, messe in luce nel corso dell'analisi, mostrano come, al contrario, tale preghiera assuma grande importanza nello sviluppo della vicenda. La madre, infatti, viene chiamata in causa dalla figlia affinché possa risolvere una situazione critica tra Gabriele e Simone e, pur non comparando mai in scena, Maria Fiesco assume la funzione di mediatrice tra le parti portando alla riconciliazione tra i due nemici. La forza unificatrice della madre defunta si realizza tramite la progressiva fusione delle voci durante il terzetto nel Finale II e viene ancor più enfatizzato, nella versione del 1881, tramite il silenzio orchestrale che mette le voci in primissimo piano.

### 3.5 Conclusioni

Alla luce di quanto emerso dall'analisi si possono fare diverse considerazioni circa l'invocazione materna compiuta da Amelia durante il terzetto. La figura di Maria Fiesco, madre defunta di Amelia/Maria, può essere considerata non come un mero fantasma del passato, bensì come forza catalizzatrice della memoria. Essa agisce indirettamente all'interno della vicenda: l'invocazione operata da Amelia risveglia nei due protagonisti un legame affettivo profondo, e pone le basi per la costruzione della pace tra Simone e Gabriele. Il pizzicato degli archi e il silenzio del resto dell'orchestra rende questo momento ancora più intimo, come se la voce di Amelia, che si pone tra il mondo terreno e ultraterreno, si stagliasse al di sopra di tutto per poter arrivare a sua madre. L'evoluzione del terzetto, sia da un punto di vista formale che musicale, rappresenta l'efficacia dell'eredità affettiva e simbolica di Maria: è il suo ricordo che opera come strumento di riconciliazione tra i due uomini.

Tuttavia, la funzione della madre assente non si esaurisce nell'atto dell'invocazione né nell'esaudimento della preghiera formulata da Amelia. La presenza della figura materna aleggia, infatti, sull'intera opera, configurandosi come una vera e propria forza motrice attiva nello sviluppo dell'intera vicenda. La sua morte, annunciata nel Prologo, dà origine ai conflitti del dramma e, al contempo, ne genera anche la risoluzione. Particolarmente significativo è il momento dell'agnizione tra padre e figlia, in cui la madre si manifesta sotto una duplice forma: da un lato, attraverso il ritratto che appartiene ad entrambi e che funge da elemento di riconoscimento; dall'altro, mediante la corrispondenza onomastica, aspetto che instaura una profonda relazione simbolica con sua figlia Maria Boccanegra.

In conclusione, la figura materna assente svolge una funzione drammaturgica di spiccato rilievo: attraverso il ricordo, l'invocazione e la mediazione spirituale, la madre diventa elemento dinamico della narrazione, che influenza la psicologia dei personaggi e l'articolazione musicale dell'opera.

## CONCLUSIONI

L'indagine condotta sull'assenza della figura materna nell'opera italiana dell'Ottocento permette di delineare un quadro in cui il silenzio scenico della madre si configura come una costante strutturale e ideologica di profonda rilevanza e non come un dato accidentale. Come dimostrato dallo spoglio dei libretti, le figure materne risultano fisicamente escluse nel 76% dei libretti analizzati tra il 1815 e il 1893, a conferma di un modello drammaturgico che privilegia sistematicamente la centralità del *pater familias*. Tale fenomeno affonda le sue radici nella struttura patriarcale della società e del diritto dell'epoca. Il passaggio dal Settecento all'Ottocento rivela una sostanziale continuità nella gestione della gerarchia familiare: la madre rimane vincolata all'autorità maritale e priva di autonomia educativa o patrimoniale. L'opera seria ottocentesca, incentrata principalmente sui conflitti tra padre e figlia, recepisce e riproduce questo squilibrio, trasformando la subordinazione normativa in irrilevanza o assenza drammatica.

Tuttavia, la ricerca ha evidenziato come l'assenza scenica della madre non coincida necessariamente con l'assenza narrativa. Come si è potuto dimostrare con le analisi delle opere oggetto di studio, l'assenza della figura materna può assumere caratteri peculiari. In *Virginia*, nel passaggio dalla fonte letteraria, in cui è presente la figura materna, al libretto operistico, in cui viene eliminata, si mantiene tuttavia l'importanza del personaggio di Numitoria, riservando una parte importante alla memoria della madre defunta. La protagonista intona una cavatina il cui cantabile è interamente dedicato all'espressione del bisogno di appoggio materno in una situazione di crisi. L'esclusione di Numitoria determina, inoltre, una significativa traslazione di funzione sul personaggio di Virginio. Egli, infatti, assume le istanze affettive che originariamente appartengono alla madre, facendosi carico della protezione e consolazione di Virginia. Tale sovrapposizione si può constatare nel linguaggio verbale impiegato, in quanto alcune frasi pronunciate da Numitoria nella tragedia alfierriana vengono attribuite a Virginio nel libretto di Cammarano. Viene sancita in questo modo la sovrapposizione del ruolo paterno a quello materno.

Se il caso di *Virginia* illustra la potenza della menzione della figura materna, *Simon Boccanegra* rappresenta un esempio compiuto della categoria dell'invocazione materna. Sebbene Maria Fiesco non compaia sulla scena, il suo ricordo agisce come forza motrice nell'intera vicenda, influenzando sia l'intreccio che lo sviluppo psicologico dei personaggi. Il ruolo della madre defunta si manifesta attraverso una progressione che va dal piano simbolico a quello dell'azione: ella è il fulcro dell'agnizione tra Simone e Amelia, e la sua 'presenza' è mediata sia da oggetti fisici, come nel caso dell'effigie, sia da una importante corrispondenza onomastica. Il nome Maria, infatti, permette ad Amelia di riconoscersi nella sua identità filiale e permette anche a Maria Fiesco di

rivivere simbolicamente attraverso sua figlia. Attraverso l'invocazione materna da parte di Amelia, Maria diventa la forza catalizzatrice della memoria, capace di intercedere nel conflitto tra Simone e Gabriele. È proprio questo richiamo che pone le basi per la riconciliazione familiare e lo scioglimento delle tensioni fra le parti.

L'opera ottocentesca, sebbene escluda sistematicamente la figura materna per ragioni ideologiche legate alla centralità del potere del *pater familias*, le riserva comunque uno spazio significativo. La madre, infatti, continua a vivere sulla scena tramite i personaggi che la menzionano o che la invocano, attraverso espedienti musicali e narrativi che la rendono forza motrice simbolica della vicenda.

## APPENDICE

<b>Gioachino Rossini</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
Elisabetta Regina d'Inghilterra	1815	Assente	
Otello ossia il Moro di Venezia	1816	Assente	
Armida	1817	Assente	
Adelaide di Borgogna	1817	Presente	Eurice è madre di Adelberto.
Mosè in Egitto	1818	Presente	Amaltea è madre di Osiride erede al trono.
Ricciardo e Zoraide	1818	Assente	
Ermione	1819	Presente	Andromaca madre di Astianatte; deve lasciare il figlio e piange di disperazione per lui; è schiava di Pirro e si sacrifica per il figlio.
Eduardo e Cristina	1819	Presente	Cristina, orfana di madre, è madre di Gustavo, il quale si appella al suo amore materno per salvare la sua famiglia segreta.
La donna del Lago	1819	Assente	
Bianca e Faliero	1819	Assente	
Maometto II	1820	Assente - invocata	Anna è orfana di madre e in più occasioni invoca la madre nei pressi della sua tomba.
Zelmira	1822	Presente	Zelmira è madre protagonista.
Semiramide	1823	Presente	Semiramide è madre protagonista di Arsace/Ninia, regicida. Morirà per mano di suo figlio.
Guillaume Tell	1829	Presente	Edwige madre di Jeremy.

<b>Saverio Mercadante</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
L'apoteosi d'Ercole	1819	Presente	Dejanara madre di Ilo. Ella è gelosa della schiava di suo marito, della quale anche Ilo è innamorato.
Anacreonte in Samo	1820	Presente	Anaide madre di Lisandro, il quale ha una famiglia illegittima. Per questo la donna prega per le sorti del figlio.
Scipione in Cartagine	1821	Assente	
Maria Stuarda, regina di Scozia	1822	Assente	
Adele ed Emerico	1822	Assente	

Andronico	1823	Assente - menzionata	Irene ha avuto un lutto, è morta la madre e lo esprime nel momento in cui viene introdotta in scena dal coro femminile.
Amleto	1823	Presente	Geltrude madre di Amleto.
Alfonso ed Elisa	1823	Assente - menzionata	Elisa menziona la madre defunta.
Didone Abbandonata	1823	Assente	
Costanzo ed Almeriska	1823	Assente	
Gli Sciti	1823	Assente	
Gli amici di Siracusa	1824	Assente	
Doralice	1824	Assente	
Erode	1825	Presente	Marianna è madre e prega affinché i figli possano avere un avvenire migliore rispetto a quello che il padre sta costruendo per il suo regno.
Ipermestra	1825	Assente	
Nitocri	1825	Assente	
Caritea, regina di Spagna	1826	Assente	
Adriano in Siria	1828	Assente	
Gabriella di Vergy	1828	Assente	
Zaira	1831	Assente	
Ismalia, ossia morte e amore	1832	Assente	
I Normanni a Parigi	1832	Presente	Osvino Scopre che Berta è la madre - Agnizione; lo stesso Osvino afferma: "Sventurato chi non ha madre", ad indicare l'importanza della figura materna nella vita di un uomo.
Il conte d'Essex	1833	Assente	
Emma d'Antiochia	1834	Assente	
La gioventù di Enrico	1834	Assente	
Il giuramento	1837	Assente	
Le due illustri rivali	1838	Assente	
Elena da Feltre	1838	Assente - menzionata	Ubaldo cita una madre estinta; Elena fa una preghiera davanti all'effigie materna; chiede aiuto alla madre durante il duetto con Guido.
Il bravo	1839	Presente	Si fa cenno a una madre morta di Carlo il Bravo; Teodora è madre di Violetta. Teodora è la consorte di Carlo, il quale era convinto di averla uccisa in seguito ad un presunto tradimento di lei, in realtà mai avvenuto.
La vestale	1840	Assente	

Il proscritto	1842	Presente	Anna Ruthven è madre di Guglielmo di primo letto, e di Odoardo e Malvina di secondo; Malvina costretta a sposare Arturo, rivale del defunto marito; si scopre che il marito in realtà non è morto.
Il reggente	1843	Presente	Amalia è madre; si fa cenno ai figli quando il marito scopre il tradimento e la rinnega.

Gaetano Donizetti	Anno	Tipologia di madre	Note
Pigmaliote	1816	Assente	
Zoraida di Granata	1822	Assente	
Alfredo il Grande	1823	Assente	
Alahor in Granat	1826	Assente	
Elvida	1826	Assente	
Gabriella di Vergy	1826	Assente	
L'esule a Roma	1828	Assente - menzionata	Il protagonista nomina sua madre, "Argilia madre estinta" e si reca presso la tomba.
Alina regina di Golconda	1828	Assente	
Il Paria	1829	Assente	
Il castello di Kenilworth	1829	Assente	
Il diluvio universale	1830	Presente	Sela madre di Azael cerca di andare nell'arca di Noè per salvarsi dall'imminente diluvio; il marito cerca di impedirle di portare anche il figlio con sé.
Imelda de' Lambertazzi	1830	Assente - menzionata	La madre di Imelda è stata uccisa dal padre di Bonifacio, che è suo amante.
Anna Bolena	1830	Assente	
Gianni di Parigi	1831	Assente	
Fausta	1832	Assente	
Ugo Conte di Parigi	1832	Assente - menzionata	Bianca e Amelia parlano della casa materna come luogo di ristoro e pace e consolazione.
Sancia di Castiglia	1832	Presente	Sancia è madre di Garzia, apparentemente morto in battaglia. Viene convinta dal suo secondo marito ad avvelenare il figlio per non perdere il trono. Si ravvede all'ultimo momento e beve il veleno al posto del figlio, così da farlo salire al trono in quanto legittimo erede.
Parisina d'Este	1833	Assente - menzionata	Ugo è figlio di primo letto di Azzo, quando era ancora sposato con Matilde; la madre viene menzionata durante l'opera.

Torquato Tasso	1833	Assente	
Lucrezia Borgia	1833	Presente	Lucrezia è madre protagonista; il discorso sulla maternità di Lucrezia è complesso, ma in teoria è visto come un modo per redimersi da una vita colma di peccati e nefandezze.
Rosmonda d'Inghilterra	1834	Assente - menzionata	Clifford cita la madre defunta di Rosmonda, affermando che per fortuna non sa che sua figlia ha disonorato la famiglia.
Maria Stuarda	1834	Assente	
Buondelmonte	1834	Presente	Eleonora de' Donati madre di Irene. Non è madre protagonista.
Gemma di Vergy	1834	Assente	
Marino Faliero	1835	Assente - menzionata	Elena è senza madre.
Lucia di Lammermoor	1835	Assente - menzionata	Lucia orfana di madre; viene menzionata all'inizio da Raimondo, spiegando che rifiuta il matrimonio per il dolore che prova a causa della sua perdita.
Belisario	1836	Presente	Antonina madre di Irene e di Alessi, figlio creduto morto a causa di Belisario. Antonina tenta di ordire un inganno con il suo amante per vendetta contro il marito.
L'assedio di Calais	1836	Presente	Eustachio nomina una madre; Eleonora moglie di Aurelio è madre.
Pia de' Tolomei	1837	Assente	
Roberto Devereux	1837	Assente	
Maria di Rudenz	1838	Assente	
Poliuto	1838	Assente	
Les Martyrs	1840	Assente	
La Favorite	1840	Assente	
Adelia	1841	Assente - invocata	Quando sta per essere uccisa dal padre, Adelia si inginocchia e dice "O madre mi ricevi io vengo a te".
Maria Padilla	1841	Assente	
Caterina Cornaro	1843/44	Assente	
Maria di Rohan	1843	Assente - invocata	Maria invoca più volte la madre per avere pietà. Alla madre defunta si rivolge anche tramite preghiera in un'aria solistica.

Carlo Coccia	Anno	Tipologia di madre	Note
Clotilde	1815	Assente	
Euristea	1815	Assente	

Teseo e Medea	1815	Presente	Medea è matrigna di Teseo; viene menzionata sua madre, mentre si parla della sua storia familiare.
Faiello	1819	Assente	
Donna Caritea, regina di Spagna	1818	Assente	
Mandane regina di Persia	1821	Assente	(Il coro cita le madri che attendono i propri figli che tornano dai combattimenti.)
Maria Stuarda, regina di Scozia	1827	Assente - menzionata	Maria cita la madre di Elisabetta per dirle quanto è indegno il suo stato di regina
Edoardo in Scozia	1831	Assente	
Caterina di Guisa	1833	Assente	
La figlia dell'arciere	1834	Assente - invocata	La madre viene invocata un momento prima che il padre tenti di uccidere la propria figlia.
Marfa	1835	Presente	Marfa è madre (protagonista) di Demetrio.
Giovanna II regina di Napoli	1840	Assente	
Il lago delle fate	1841	Assente	

<b>Giovanni Pacini</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
Atalia	1818	Assente - menzionata	Mila cita sua madre defunta.
La scerdotessa d'Irminsul	1820	Assente	
Vallace, ossia l'eroe scozzese	1820	Assente	(Giovanna è matrigna di Elvira, personaggio negativo)
Cesare in Egitto	1821	Assente	
Temistocle	1823	Assente	Libretto di Metastasio.
La vestale	1823	Assente - menzionata	Giulia menziona la madre mentre racconta la sua storia; inizialmente rimaste sole, la madre poi muore, e i suoi ultimi voleri vedono la figlia come Vestale. Per questo Giulia prende i voti.
Alessandro nell'Indie	1824	Assente	
Amazilia	1825	Assente	
L'ultimo giorno di Pompei	1825	Presente	Ottavia e Sallustio hanno un figlio, Menenio.
Niobe	1826	Presente	Niobe, protagonista, è madre di Learco e Asteria.
Gli arabi nelle Gallie, ossia il trionfo della fede	1827	Assente	
Margherita regina d'Inghilterra	1827	Presente	Margherita è madre del principe di Galles.

I cavalieri di Valenza	1828	Presente	Isabella è madre di due figli.
I crociati a Tolemaide	1828	Assente	
Il contestabile di Chester, ovvero i Fidanzati	1829	Assente	da romanzo di Scott.
Il talismano, o sia la terza crociata in Palestina	1829	Assente	
Giovanna d'Arco	1830	Assente - menzionata	Carlo menziona una madre che ha dimenticato il figlio, il quale non smette di provare affetto per lei. Riferito a sé stesso.
Il corsaro	1831	Assente	
Ivanhoe	1832	Assente - menzionata	Il menestrello, travestimento di Ivanhoe, dice che Editta, sua sorella, assomiglia alla madre, probabilmente defunta perché nel resto della storia non appare ne viene menzionata nuovamente.
Gli Elvezi, o sia Corrado di Tochenburgo	1833	Presente	Idalida è madre di un figlio di cinque nni.
Ferdinando, duca di Valenza	1833	Assente - menzionata	Alfonso guarda Imelda e dice che ricorda la madre.
Irene, ossia l'assedio di Messina	1833	Assente - menzionata	Eufemio fa un cenno alla sua sposa morta, e in modo implicito capiamo che Irene somiglia molto a sua madre; nel corso dell'opera viene poi menzionata più volte.
Carlo di Borgogna	1835	Assente	Tratto da romanzo di Scott.
Furio Camillo	1839	Assente	
Saffo	1840	Assente	Alcando dice che ebbe due figlie, senza citare con chi, quindi senza citare una madre.
Il Duca d'Alba	1842	Assente	
La fidanzata corsa	1842	Assente - menzionata, invocata	Rosa è costretta dal padre ad un matrimonio che non vuole, e menziona la madre come l'unica persona che poteva avere pietà di lei. Quando le danno uno scrigno con i gioielli della defunta prima di sposarsi li bacia, e il padre la intima di imitare le sue virtù, che la protegge e la veglia dal cielo; quando sta per morire, Rosa chiede alla madre di accoglierla in cielo.
Maria regina d'Inghilterra	1843	Assente - menzionata	Clotilde nomina una madre.
Medea	1843	Presente	Medea è madre.
L'Ebreo	1844	Assente	

Bondelmonte	1845	Presente	Bianca Donati è madre di Isaura.
Lorenzo de' Medici	1845	Assente	
Stella di Napoli	1845	Assente	

<b>Nicola Vaccaj</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
La pastorella feudataria	1824	Assente - menzionata	Lucinda è orfana di madre, nel dialogo con il Duca viene menzionata.
Giulietta e Romeo	1825	Presente	Adele madre di Giulietta.
Zadig e Astartea	1825	Assente	
Bianca di Messina	1826	Presente	Bianca è madre di Enrico.
Giovanna d'Arco	1827	Assente	(Giovanna nomina le madri che attendono il ritorno dei figli dalle battaglie; di fatto il coro femminile è in parte un personaggio che incarna le figure materne.)
Saladino e Clotilde	1828	Assente - menzionata, invocata	Clotilde invoca la madre defunta: "Materna ombra diletta Gl'ie fra i beati spiriti ti assidi, Volgiti a me. Ch'io visitassi adulta Queste sante contrade Fu tuo pensier. S'io secondai quel sacro Voto che tu facesti al nascer mio Fa ch'io l'adempia, e mi proteggi. Addio."
Saul	1829	Assente	
Giovanna Gray	1836	Assente - menzionata, invocata	Giovanna menziona spesso la madre, che in scena non è mai presente.
Marco Visconti	1838	Assente - menzionata	La madre di Bice è defunta, ricordata in quanto molto somiglianti, e Marco diventa amante di Bice, dopo aver amato la madre in passato.
La sposa di Messina	1839	Presente	Donna Isabella madre di Don Emanuele e Don Cesare.
Virginia	1845	Presente	Numitoria madre di Virginia., si batte per le sorti della figlia insidiata dal Decemviro Appio.

<b>Vincenzo Bellini</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
Bianca e Gernando	1828	Assente	

Il pirata	1827	Presente	Imogene è madre, il suo ruolo materno è in qualche modo punito in quanto frutto di presunto tradimento. Madre che ha fatto tutto per il figlio.
La straniera	1829	Assente	
Zaira	1829	Assente - menzionata	La madre di Zaira è stata uccisa dai musulmani., viene nominata dando questa informazione.
I Capuleti e i Montecchi	1830	Assente	
Norma	1831	Presente	Norma è la protagonista, madre dei figli di Pollione; sentimento materno tra affetto e rifiuto dei figli.
Beatrice di Tenda	1833	Assente	
I Puritani	1835	Assente	

Pietro Raimondi	Anno	Tipologia di madre	Note
Ciro in Babilonia	1820	Presente	Tomiri è madre, il figlio Sargabise ucciso da Ciro e Cambise.
Berenice in Roma	1824	Assente	
Le nozze de' Sanniti	1824	Presente	Eliana è la madre di Cefalide, ma solo verso la fine del dramma si scopre che in realtà non è sua madre biologica.
Giuditta	1827	Assente - menzionata	Si parla di 'materno amor' da parte del coro femminile; si parla anche di madri languenti, in riferimento alle sofferenze del popolo.
Clato	1832	Presente	Clato, protagonista dell'opera, è madre.
Isabella degli Abenanti	1836	Assente - menzionata	Isabella indica la tomba della madre, la pensa irata nei suoi confronti e le chiede pietà dei suoi dolori.
Francesca Donato	1842	Assente	

Michele Carafa	Anno	Tipologia di madre	Note
Gabriella di Vergy	1816	Assente	
Ifigenia in Aulide	1817	Assente - menzionata	Oreste cita più volte la madre.
Berenice in Siria	1818	Presente	Berenice è madre.
Elisabetta in Derbyshire, ossia Il castello di Fotheringhay	1818	Assente	
Il sacrificio d'Epito	1820	Assente	
Eufemio di Messina	1822	Assente	

Abufar, ossia La famiglia araba	1823	Assente - invocata	Salema, figlia adottiva di Abufar, invoca la madre in una preghiera affinché possa esserle di conforto.
Gl'italici e gl'indiani	1825	Assente	
Il Paria	1826	Assente	

<b>Carlo Conti</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
Alexi	1828	Assente - menzionata	Irene inizialmente è creduta figlia di Anna e Demetrio, ma poi si scopre che Irene è figlia di Alexi, tramite un racconto che fa Anna, in cui parla della storia della giovane donna e della sua defunta madre.
Olimpia	1826	Presente	Statira riconosce in Olimpia sua figlia-Agnizione
Giovanna Shore	1829	Assente	

<b>Pietro Generali</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
I baccanti di Roma	1816	Assente	
Clato	1817	Presente	Clato è madre di due figli, avuti da uomini diversi, il primo da Cassomoro creduto morto. Viene colpevolizzata da entrambi.
Rodrigo di Valenza	1817	Assente	
La rosa bianca e la rosa rossa	1818	Assente	
Adelaide di Borgogna	1819	Assente	
Idomeneo	1819	Presente	Samira è madre di Nestore, si definisce madre infelice e rivendica il suo ruolo materno quando il figlio sta per essere sacrificato.
Elena ed Olfredo	1820	Assente	Steffania è la madre adottiva di Elena, ma quella biologica non viene mai menzionata.
Argene e Aslindo	1822	Assente	Nell'introduzione all'argomento ci vengono spiegati gli antefatti dove si parla delle madri dei due protagonisti, entrambe defunte.
La sposa indiana	1822	Assente	
Jefte	1827	Assente	
Francesca da Rimini	1829	Assente	
Beniowski	1831	Assente	

<b>Giuseppe Mosca</b>	<b>Anno</b>	<b>Tipologia di madre</b>	<b>Note</b>
La gioventù di Enrico V	1818	Assente	

Emira, regina d'Egitto	1820	Assente	
Federico II, Re di Prussia	1824	Presente	Carlotta è una madre, ma non è protagonista e non ha una rilevanza fondamentale nello svolgimento degli eventi.

Stefano Pavesi	Anno	Tipologia di madre	Note
Celanira	1815	Assente	
Le Danaidi romane	1816	Assente	
Arminio ossia l'eroe germano	1820	Assente	
Anco Marzio	1822	Assente	Si fa un riferimento ad una madre morente, ma in questo caso è una madre simbolica; quindi, intesa non nel vero senso della parola, e si riferisce a Roma.
Antigona e Lauso	1822	Presente	Bresaide è madre di Antigona.
Ines di Almeida	1822	Assente - menzionata	Ines cita una volta sua madre defunta, nel momento in cui dice che ha fatto un giuramento segreto per unire lei e Fernando.
I cavalieri del Nodo	1823	Assente	Si fa riferimento ad una madre, ma è riferito alla Regina Giovanna, intesa come madre del popolo.
Egidia di Provenza	1824	Assente	
Ardano e Dartula	1825	Assente	
Il solitario e Elodia	1826	Assente - menzionata	Elodia menziona sua madre defunta.
Fenella, ossia, la muta di Portici	1831	Assente	

Alessandro Nini	Anno	Tipologia di madre	Note
Ida della torre	1837	Assente	
La marescialla d'Ancre	1839	Presente	La Marescialla è madre di due figli.
Cristina di Svezia	1840	Presente	Giulia è madre di un piccolo bambino. Lei è orfana di madre, morta di dolore a causa del seduttore di sua figlia.
Margarita di Yorek	1840	Presente	Catarina Varbè è madre di Arturo.
Odalisa	1842	Assente	
Virginia	1843	Assente	

Alberto Mazzucato	Anno	Tipologia di madre	Note
-------------------	------	--------------------	------

La fidanzata di Lammermoor	1834	Assente - menzionata	Malvina nomina sua madre defunta in un dialogo con il padre.
Hernani	1843	Assente	
Luigi V, re di Francia	1843	Presente	Emma madre di Luigi V è presente e attiva nella vicenda.

Giuseppe Verdi	Anno	Tipologia di madre	Note
Oberto Conte di San Bonifacio	1839	Assente - menzionata	Leonora orfana di madre affidata alle cure di una zia materna.
Un giorno di regno	1840	Assente	
Nabucodonosor	1842	Assente	
I Lombardi alla prima crociata	1847	Presente	Ci sono due madri: Viciinda e Sofia. La prima madre di Giselda, la seconda di Oronte; la prima muore durante l'opera e la figlia la evoca in preghiera chiedendole di salvarla; la seconda cerca di appoggiare il figlio nelle sue mire amorose verso Giselda.
Ernani	1844	Assente	
I due foscari	1844	Assente	
Giovanna D'Arco	1845	Assente - menzionata	Piccolo cenno da parte del padre di Giovanna, che le chiede di discolarsi in nome della madre.
Alzira	1845	Assente	
Attila	1846	Assente	
Macbeth	1847	Assente	
I Masnadieri	1847	Assente	
Il Corsaro	1848	Assente	
La battaglia di Legnano	1849	Presente	Linda è madre.
Luisa Miller	1849	Assente	
Rigoletto	1851	Assente - menzionata	Gilda orfana di madre chiede al padre di parlarle di lei; quando muore sa che si sta ricongiungendo a lei.
Il trovatore	1853	Presente	Il caso di Trovatore è particolare perché Azucena è di fatto madre di Manrico ma non di sangue; la madre defunta di Manrico viene menzionata; il vero figlio di Azucena. è morto per

			sbaglio e lei ha rapito Manrico in cerca di vendetta.
La traviata	1853	Assente	
Les vêpres siciliennes	1855	Assente - menzionata	Viene menzionata la madre di Henri quando gli viene chiesta la sua provenienza e i suoi natali.
Aroldo/Stiffelio	1850/57	Assente - invocata	Mina va presso la tomba della madre chiedendole di intercedere per Iddio affinché possa darle il suo perdono; è convinta che la madre sia in collera con lei per il suo comportamento.
Un ballo in maschera	1859	Presente	Amelia è madre e prima di morire chiede a Renato di poter vedere il figlio, così da potergli infondere amore materno per l'ultima volta; solo un cenno.
La forza del destino	1862	Assente	
Don Carlos	1867	Assente	Don Carlos è orfano di madre e il padre sposa la sua amante.
Aida	1871	Assente	
Simon Boccanegra	1857/1881	Assente - invocata	Amelia orfana di madre, ha solo una sua effigie; chiede aiuto alla madre tramite preghiera affinché possa stabilirsi pace tra il padre appena ritrovato e Gabriele.
Otello ossia il Moro di Venezia	1887	Assente - menzionata	Desdemona cita la madre prima della canzone del Salce, è comunque solo un cenno.
Falstaff	1893	Presente	Alice è madre di Nannetta.

# BIBLIOGRAFIA

## MONOGRAFIE

- CAROLYN ABBATE E ROGER PARKER. *Storia dell'opera*. Torino, EDT, 2014.
- VITTORIO ALFIERI «Virginia». *Tragedie di Vittorio Alfieri*, vol. 1, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1997, pp. 341–434.
- VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Nicola Bruscoli, vol. III, Bari, Gius. La Terza & Figli, 1947.
- ROBERTO ALONGE E FRANCO PERELLI. *Storia del teatro e dello spettacolo*. Torino, UTET, 2019.
- WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, 1982,
- LUIGI BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*. Firenze, Vallecchi. Tascabili Vallecchi.
- MARZIO BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- MARZIO BARBAGLI E DAVID I. KERTZER, curatori. *Storia della famiglia italiana. 1750-1950*. Bologna, Il Mulino, 1992.
- MARIO BARONI, *Il tramonto del patriarca. Verdi e le contraddizioni della famiglia borghese*. Bologna AMIS, 1979.
- JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano*. Edimburgo, Edinburgh University press, 1984.
- JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*. Torino, EDT, 1988.
- . *Le opere di Verdi. Da Trovatore alla Forza del Destino*. Torino, EDT, 1988.
- DANIELE CARNINI, *L'età plurale. L'opera italiana tra 1806 e 1815.*, Roma, Neoclassica, 2025,
- MARCO CAVINA, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*. Roma – Bari, Laterza, 2007.
- ANDREA CHEGAI, *Rossini*, Milano, Il Saggiatore, 2022.
- CATHERINE CLÉMENT, *Opera, or, The Undoing of Women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- MARCELLO CONATI E NATALIA GRILLI. *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*. Musica e spettacolo collana di Disposizioni sceniche, Milano, Ricordi, 1993
- . *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia, 1857. Storia documentata. Alcune varianti alla prima edizione dell'opera*. Reggio Emilia, Teatro municipale Romolo Valli, 1984.
- . *La Bottega della Musica: Verdi e La Fenice*. Milano, Il Saggiatore, 1983.

- LOUIS DE BONALD, *La legislazione primitiva considerata in questi ultimi tempi coi soli lumi della ragione*, vol. 2, Modena, 1818.
- MICHELA DE GIORGIO E CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, curatori. *Storia del matrimonio*. Roma – Bari, Laterza, 1996.
- FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*. Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia. Torino, EDT, 1993.
- . “...non senza pazzia”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.
- ESCHILO, *Le Eumenidi*, in *Classici Greci. Tragedie e frammenti di Eschilo*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1987.
- MARTHA FELDMAN, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago – Londra, University of Chicago Press, 2007.
- FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Napoli, Stabilimento tip. V. Morano, 1880.
- ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *Simón Bocanegra: Drama en cuatro actos, precedido de un prólogo*. Madrid, Imprenta de Yenes, 1843.
- DANIELA GOLDIN, *La Vera Fenice. Librettisti e Libretti tra Sette e Ottocento*. Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1985.
- ARNOLD JACOB SHAGEN, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005.
- MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, BUR-Rizzoli - Saggi, 2000
- PIERO MIOLI, *Donizetti. La figura, la musica, la scena*, Merone, Manzoni Editore, 2019.
- BIAGIO NOTARNICOLA, *Saverio Mercadante nella gloria e nella luce: Verdi non ha vinto Mercadante/Biagio Notarnicola; in appendice: Enrico Petrella tra i più solleciti seguaci di Mercadante*. Roma, Tipografia Francioni, 1951.
- SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante: biografia, epistolario*, Fasano, Schena, 1985.
- GIAN LUCA PETRUCCI, *Saverio Mercadante: l'ultimo dei cinque re*. Roma, Pantheon, 1995.
- . *Saverio Mercadante nel 3. cinquantennio dalla nascita: biografia critica*. Roma, Poliglotta C. di M., 1945.
- ELENA SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*. Milano, Franco Angeli Editore, 1983.
- EMILIO SALA, *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo*. Milano, Il Saggiatore, 2024.
- ANDREAS SOPART, *Giuseppe Verdis Simon Bocanegra (1857 und 1881): eine musikalisch-dramaturgische Analyse*, Laaber, Laaber, 1988.

CHRISTIAN SPRINGEN, *Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra: Dokumente, Materialien, Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen*, Wien, Praesens, 2008.

GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*. Roma, Carocci Editore, 2012.

\_\_\_\_\_. *L'opera italiana. L'età delle rivoluzioni (1789 – 1849)*, Roma, Carocci Editore, 2022.

LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

## VOCI ENCICLOPEDICHE

GIOVANNI CARLI BALLOLA e GUIDO SALVETTI. «L'Ottocento minore – Il Primo Ottocento». *Storia Dell'Opera*, voll. 1, Tomo II, Torino, UTET, 1977, pp. 409–16. L'Opera in Italia.

TOM KAUFMAN, «Mercadante», in *International Dictionary of Opera*, a cura di C. Steven LaRue e Lenda Shrimpton, vol. 2, Detroit (Mich.) London Washington (D.C.) St James press, 1997, pp. 858–61.

ROGER PARKER, «Verdi, Giuseppe». Oxford University Press, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29191>

MICHAEL WITTMANN, «Mercadante, (Giuseppe) Saverio». Oxford University Press, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18426>

## ARTICOLI DI RIVISTA

JOHN BLACK, *Cammarano's libretti for Donizetti*, in *Studi Donizettiani 3*, a cura del Centro di Studi Donizettiani, Bergamo, Secomandi, 1978, pp. 115 – 129.

GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Incontro con Mercadante*. in *Chigiana-Rassegna annuale di studi musicologici*, Leo S. Olschki editore, XXVI–XXVII, 1971, pp. 465–500.

ALESSANDRA CAMPANA, *Amelia/Maria and the “larve del passato”*, in «Cambridge Opera Journal», Cambridge University Press, vol. 14, fasc. 1/2, dicembre 2001, pp. 211–27.

MARCELLO CONATI, “*E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!*” *Genesi e vicende del Simon Boccanegra di Verdi. Marzo 1857*, in «Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno», a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomanni, II, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 583–616.

FABRIZIO DELLA SETA, *Preoccupazioni familiari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in «Gioachino Rossini, 1868-2018: la musica e il mondo [convegno, Pesaro, 9-11 giugno

- 2017]», a cura di Ilaria Narici et al., Pesaro, Fondazione Rossini, 2018. Saggi e fonti.
- CAMILLO FAVERZANI, “*Hoc te uno quo possum modo in libertatem vindico*”. *Verdiana entre Tite-Live, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano et Saverio Mercadante*. marzo 2010.
- MARTHA FELDMAN, *The absent mother in opera seria*, in «Siren songs. Representations of gender and sexuality in opera», a cura di Mary Ann Smart, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 29–46.
- JOHN W. KLEIN, *Some Reflections on Verdi's “Simone Boccanegra”*, in «Music & Letters», Oxford University Press, vol. 43, fasc. 2, aprile 1962, pp. 115–22.
- SEBASTIANO A. LUCIANI, *Saverio Mercadante e la critica*, in *Chigiana-Rassegna annuale di studi musicologici*, Leo S. Olschki editore, XXVI–XXVII, 1971, pp. 453–57.
- . *Saverio Mercadante nei giudizi dei musicisti contemporanei*, in *Chigiana-Rassegna annuale di studi musicologici*, Leo S. Olschki editore, XXVI–XXVII, 1971, pp. 459–63.
- SANTO PALERMO, *Saverio Mercadante e il Teatro alla Scala di Milano*, in «Altamura: bollettino dell'archivio, biblioteca, museo civico», fasc. 10, Altamura, gennaio 1968.
- HAROLD POWERS, *Simon Boccanegra" I. 10-12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, in «19th-Century Music», University of California Press, vol. 13, fasc. 2, Autumn 1989, pp. 101–28.
- DARIO PUCCINI, *Il “Simon Boccanegra” di Antonio Garcia Gutierrez e l'Opera di Giuseppe Verdi*, in «Studi Verdiani», III, 1985, pp. 120–30.
- JULIA RANDEL, *The Name of the Daughter: The Role of Amelia/Maria in Simon Boccanegra*, in «Verdi Forum», fasc. 28, 2001.
- FRANK WALKER, *Mercadante and Verdi: I. Notarnicola's Nightmare*, in «Music & Letters», Oxford University Press, vol. 33, fasc. 1, ottobre 1952, pp. 311–21.
- . *Mercadante and Verdi: II*, in «Music & Letters», Oxford University Press, vol. 34, fasc. 1, gennaio 1953, pp. 33–38.

## PROGRAMMI DI SALA

- Lucia di Lammermoor: dramma tragico in due parti e tre atti / libretto di Salvatore Cammarano; musica di Gaetano Donizetti*. - Venezia: Edizioni del Teatro La Fenice, stampa 2011.
- DANIELE CARNINI, «*Lucia di Lammermoor*, o “Del furore” (con grandi evviva all'adagio)», in *Lucia di Lammermoor: dramma tragico in tre atti di Salvatore Cammarano; musica di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Quaderni Fondazione Donizetti, 2014, pp. 23 – 36.
- MARCELLO CONATI, «Un'Opera sola, due drammi diversi. Genesi e vicende del “Simon

Boccanegra”». *Libretto di Sala Teatro La Fenice di Venezia - La Fenice per Verdi 2001*, Venezia, Fondazione Teatro a Fenice di Venezia, 2001, pp. 95–130.

DANIELA GOLDIN FOLENA, «“Simon Boccanegra”. Da Verdi a Piave a Boito». *Libretto di Sala Teatro La Fenice di Venezia - La Fenice per Verdi 2001*, Venezia, Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, 2001.

FULVIO STEFANO LO PRESTI, «“Verranno a te sull'aure i miei sospiri ardenti...”: Lucy Ashton da Edinburgo a Napoli», in *Lucia di Lammermoor: dramma tragico in tre atti di Salvatore Cammarano; musica di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Quaderni Fondazione Donizetti, 2014, pp 39 – 62.

MARCO MARICA, «“Mia la Desdicha fué: mas la culpa es de la suerte”. Il “Simon Boccanegra” di Antonio Garcia Gutiérrez». *Libretto di Sala Teatro Regio di Torino - Stagione d’Opera 2003 - 2004*, Torino, I Libretti, 2003.

LUCA ZOPPELLI, «La feroce storia. Politica e utopia in “Simon Boccanegra”». *Libretto di Sala Teatro Regio di Torino - Stagione d’Opera 2003 - 2004*, Torino, I Libretti.

## CAPITOLI DI MONOGRAFIA

FRANCESCO COTTICELLI E PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera*, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-century Opera*, a cura di Anthony R. del Donna e Pierpaolo Polzonetti, Cambridge University Press, 2009, pp. 66-84.

MARCELLO CONATI, *Mercadante fra Rossini e Verdi*, in *Saggi su Saverio Mercadante*, a cura di Gian Luca Petrucci e Giacinto Moramarco, Cassano delle Murge, Messaggi, 1992, pp. 31–52.

JOHN LOUIS DIGAETANI, *Garcia Gutierrez Bequest to Verdi: Il Trovatore and Simon Boccanegra*, in *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, a cura di Zenia Sacks DaSilva, Greenwood Publishing Group, pp. 229 – 234.

PAOLO GALLARATI, *Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984.

PIERO MIOLI, *Saverio Mercadante: florilegio melodrammatico*, in *Saggi su Saverio Mercadante*, a cura di Gian Luca Petrucci e Giacinto Moramarco, Cassano delle Murge, Messaggi, 1992, pp. 53–76.

FRANCO SCHILTZER, *Mercadante e Cammarano*. in *Chigiana-Rassegna annuale di studi musicologici*, Leo S. Olschki editore, XXVI–XXVII, 1971.

MICHAEL WITTMANN, *Riflessioni per una rivalutazione delle composizioni operistiche di Saverio Mercadante*, in *Saggi su Saverio Mercadante*, a cura di Gian Luca Petrucci e Giacinto

Moramarco, Cassano delle Murge, Messaggi, 1992, pp. 15–29.

## MUSICA A STAMPA

SAVERIO MERCADANTE, *Virginia. Tragedia lirica in tre atti di S. Cammarano*, autografo.

[IMSLP147319-PMLP273906-Mercadante - Virginia I \(fs aut\).pdf](#)

GIUSEPPE VERDI E FRANCESCO MARIA PIAVE. *Simon Boccanegra*. Milano, Tito Ricordi, 1857.

[ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP24559-PMLP55408-Verdi -](#)

[Simon Boccanegra \(ed.1857\) bw.pdf](#)

GIUSEPPE VERDI E ARRIGO BOITO. *Simon Boccanegra*. Milano, G. Ricordi, 1881. [Verdi Opera](#)