

SIMONA LOMOLINO

I «Promessi sposi» fra opera buffa e melodramma romantico

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SIMONA LOMOLINO

I «Promessi sposi» fra opera buffa e melodramma romantico

I «Promessi sposi» vantano, fin dagli Trenta dell'Ottocento, numerose trasposizioni librettistiche, a testimonianza dell'immediato successo popolare che arrise loro. L'intervento si sofferma sui primi melodrammi, di ambito napoletano e romano, poco noti e ancora influenzati dall'opera buffa settecentesca. Vengono riportati ampi stralci del libretto di Giuseppe Ceccherini su musica di Luigi Bordese (Napoli, 1830), difficilmente reperibile ed interessante per le soluzioni drammaturgiche e linguistiche. È di pochi anni successivo il libretto di Giovanni Bidera e Jacopo Ferretti su musica di Luigi Gervasi, andato in scena al Teatro Valle di Roma. A completare il panorama, si dà conto delle celebri trasposizioni di Antonio Ghislanzoni per il maestro Petrella (1860) e di Emilio Praga per Ponchielli (1872), con particolare riguardo alla modalità di adattamento della 'notte degli imbrogli', episodio del romanzo dalla spiccata vocazione teatrale.

Nella cultura ottocentesca l'opera musicale costituisce un potente mezzo di comunicazione, che si presta all'applicazione di strumenti retorici e persuasivi, con finalità ideologiche o pedagogiche, nei confronti di un pubblico vasto ed eterogeneo. Il riuso del romanzo nella forma popolare del melodramma obbedisce alle regole peculiari di questo genere musicale, ma anche alle esigenze specifiche del luogo in cui lo spettacolo andrà in scena. Come ricorda Lavagetto, «se il melodramma ha tanto pescato dal romanzo storico, ciò dimostra che quel romanzo aveva in comune col melodramma non solo la rappresentabilità, ma tutti gli elementi strutturali»: ¹ la tripartizione della trama (situazione iniziale, conflitto, finale vittoria del bene sul male), i chiari rapporti di forza fra i personaggi, un 'realismo mimetico' che favorisce l'identificazione dello spettatore, a costo di scadere talvolta nella convenzionalità più artificiosa. Del resto, l'opera lirica nel sec. XIX è un genere di immediata accessibilità, come il cinema qualche decennio più tardi.

Fin dal loro primo apparire, *I promessi sposi* stimolano la fantasia di drammaturghi, musicisti e coreografi, per cui sono davvero tante le riduzioni per opera, per marionette, le commedie e i balletti tratti, in maniera più o meno libera, dal capolavoro manzoniano. Infatti «il romanzo si sedimenta nella mente delle persone secondo motivi codificati e frammenti stereotipi che afferiscono al testo in modo generico e che non ne presuppongono la effettiva padronanza». ²

Da qui i processi di popolarizzazione e volgarizzazione – fino alle figurine Liebig – che vanno tenuti distinti dalla parodia, «strumento colto, che presuppone un piano reciproco di intelligenza e di conoscenze in comune» ³ con il modello. Le ragioni di tanto interesse verso *I promessi sposi* sono molteplici: gli spunti comici, l'ambientazione storica, l'immediata popolarità del romanzo fin dalla prima redazione, anche se valori e significati veicolati del libro subiscono non di rado uno stravolgimento nella traslazione al nuovo codice e nella necessaria interazione di parole, musica e gesto. «La codificazione prossemica, attraverso la dilatazione iperbolica dell'atteggiamento o dell'oggetto (la mano alzata di padre Cristoforo [...]) sostituisce la scarsa intellegibilità della parola», ⁴ mentre è la stessa scrittura manzoniana a evocare ciò che non è verbale – si pensi a Lucia che arrossisce o a don Abbondio che fa l'inchino ai bravi.

¹ M. LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979, 13.

² R. CANDIANI, *Quegli eterni «Promessi sposi». La fortuna musicale del romanzo manzoniano*, «Critica letteraria», XXVII (1999), 4, 675-720: 675.

³ Ivi, 676.

⁴ G. BETTETINI, A. GRASSO, L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi sposi»*, Roma, Nuova ERI, 1990, 84.

Oltre al dato gestuale, anche quello musicale non è estraneo al romanzo: il ritmo della prosa sottolinea le vicende dei personaggi – si pensi al pianto di Lucia nell'«Addio monti».

Se molti furono i tentativi di trasposizione, non altrettanti furono i successi, dato il compito non agevole dei librettisti, che dovevano confrontarsi con un capolavoro letterario, già diventato un classico, con la sua ricchezza polisemica di significati. Il campo di indagine di questo intervento è il melodramma ottocentesco in ambito italiano (l'arco temporale preso in considerazione va dal 1830 al 1872), ma occorre rilevare l'attenzione di musicisti stranieri, come Franz-Joseph Gläser (*Il matrimonio sul lago di Como*, su libretto del favolista H. C. Andersen, andato in scena al Teatro dell'Opera di Copenhagen nel 1849) e Louis Kettenus (*Stella Monti*, su libretto di Demoulin, rappresentato al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles nel 1862).

Fra le tante riduzioni per musica dei *Promessi sposi*, si prenderanno in considerazione da un lato quelle ispirate alla Ventisettana, ancora vicine all'opera buffa settecentesca, dall'altro le più note, modellate sulla Quarantana e rientranti nell'alveo dell'opera di pieno Ottocento.⁵ Il raffronto fra i diversi melodrammi si soffermerà sulla modalità di trasposizione della 'notte degli imbrogli', episodio del romanzo dalla spiccata vocazione teatrale⁶ che lo avvicina all'opera buffa (non fosse per la mancanza del lieto fine),⁷ nei libretti di Giuseppe Ceccherini per Bordese (1830), di Antonio Ghislanzoni per Petrella (1860) e di Emilio Praga per Ponchielli (1872).

1. I libretti dell'opera buffa

Com'è noto, la Ventisettana riscosse grande e immediato successo, di cui il numero di edizioni e ristampe, ma anche di riduzioni operistiche sono cartine al tornasole.

I primi libretti, soprattutto di ambito napoletano e romano, rientrano nell'ambito dell'opera buffa o semiseria di stampo ancora settecentesco, che ricerca la complicità del pubblico «blandito nelle sue superficiali e curiose conoscenze dell'opera, e nel contempo sollevato dalla fatica del leggere».⁸ Sono caratterizzate da avvio e finali corali, presenza di tutti i personaggi in scena in chiusura d'atto e prevalenza dei capitoli 'borghigiani' dall'andamento più mosso. Si pongono con disinvoltura nei confronti di un fatto letterario ancora recente ed evitano accuratamente le questioni etiche e religiose fondamentali nel romanzo, ma poco adatte al genere operistico, che più che alla riflessione e alla meditazione silenziosa, mira al divertimento e al coinvolgimento emotivo dello spettatore. Spesso don Abbondio, personaggio centrale, è trasformato in sindaco o podestà, sia per rispetto all'istituzione ecclesiastica, che per motivi di censura, particolarmente sentiti durante la Restaurazione. I risultati, qualitativamente differenti, si distinguono in alcuni casi per originalità ed efficacia teatrale.

⁵ Oltre a quelle citate, si segnalano le riduzioni operistiche di Giovanni Longhi su libretto di Giuseppe Gatti, andata in scena a Roma nel 1867 e quella di Alessandro Marotta, rappresentata al Teatro Bellini di Napoli nel 1869.

⁶ L'impalcatura teatrale del cap. VIII, che può essere definito addirittura una commedia o un dramma giocoso con finale triste, è puntualmente analizzata da Perotti, che fa anche un interessante raffronto con la 'notte degli imbrogli' nel *Fermo e Lucia*. Cfr. P. A. PEROTTI, *Il cap. VIII dei «Promessi sposi»: una "commedia" nel romanzo*, «Otto/Novecento», XXXIX (2015), 3, 99-110.

⁷ C. ANNONI, *Strade di Lombardia. Una lettura dei capitoli VII e VIII dei «Promessi sposi»*, in «Ogni speme deserta non è». *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, 45.

⁸ R. CANDIANI, *Quegli eterni «Promessi sposi»...*, 689.

1.1 Il libretto di Ceccherini

La prima riduzione, messa in scena dalla compagnia Tessari al Teatro Nuovo di Napoli nel 1830, su testo di Giuseppe Ceccherini⁹ e musica di Luigi Bordese, contiene molti degli ingredienti in voga negli spettacoli napoletani d'inizio Ottocento: riduzione di opere famose, inserzione di parti in dialetto napoletano, ricorso al parlato in luogo del recitativo, personaggi tipizzati e scivolamento verso la farsa. Il librettista attinge al repertorio della compagnia Tessari, nuova denominazione della famosa compagnia reale italiana Fabbrichesi, stipendiata dalla corte napoletana, dettaglio non secondario per comprendere scelte improntate alla cautela come la trasformazione degli uomini di Chiesa in laici. In ogni caso, non sono solo il clima della Restaurazione e il timore della censura ad aver determinato tali espedienti, ma anche l'intento di attualizzare il sistema dei personaggi e valorizzare il sistema giuridico napoletano coevo. L'intreccio romanzesco viene semplificato a vantaggio della storia 'galante': don Abbondio, tramutato in sindaco del paese che si esprime in napoletano, è il tipico personaggio del vecchio pauroso ed egoista da opera buffa; Renzo è un amoroso settecentesco che non lesina espressioni collaudate sulle scene quali «desiato istante» e «mi guida amore»; don Rodrigo è seriamente innamorato di Lucia, bella e vivace come da tradizione operistica.¹⁰

La *fabula* si allontana da quella del romanzo (vengono introdotti personaggi assenti nel modello come Maso e Calandrella, rispettivamente padre e cugina di Lucia, e il Conte Duca d'Olivares, Preside di Milano), concentrandosi sui primi capitoli e giungendo a un lieto fine in cui la giustizia umana prende il posto di quella divina. Gli stilemi melodrammatici di stampo buffo settecentesco si armonizzano gradevolmente con gli spunti comici derivati «dall'uso del latino per la satira al linguaggio burocratico o l'onomastica caricaturale».¹¹

Trattandosi di un libretto poco noto e difficilmente reperibile,¹² si è pensato di riportarne gli stralci più significativi, a cominciare dalla *Prevenzione a' lettori*, in cui l'autore avverte il pubblico della 'metamorfosi' di don Abbondio in sindaco:

La esposizione di questo componimento mi servì di scorta pel cambiamento di uno degl'interlocutori principali del romanzo, e per rispetto al venerando carattere del medesimo, se ne formò un sindaco in vece di un sacro pastore.

Nel primo atto l'incontro di don Abbondio con i bravi è trasportato in una scena d'interni, con Perpetua che serve il caffè, omaggio alla tradizione partenopea:

PERPETUA Or ora vi farò un buon caffè [...]
 ABBONDIO Và famme sto caffè alla bonora [...]
 E lo caffè quanno mme lo faje? [...] Lo caffè mmalora!
 Aggio proprio abbesuogno de no poco de caffè.
 PERPETUA Aprite, il caffè è fatto.
 ABBONDIO Apro, sì apro. Lo caffè me pararrà tuosseco.

⁹ Fiorentino, attore nel ruolo «amoroso» con Marocchesi, Giuseppe Ceccherini lavora a Napoli negli anni '30, dapprima come attore, poi come impresario e autore per il Teatro Nuovo. La scrittura teatrale, piuttosto commerciale, non costituisce il cardine della sua professione. Cfr. R. CANDIANI, *Quegli eterni «Promessi sposi»...* e P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, 114.

¹⁰ A. DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma. Rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Roma, Vecchiarelli, 2005, 163-164.

¹¹ Ivi, 170.

¹² Disponibile per la sola consultazione alla Biblioteca del Conservatorio di Milano.

PERPETUA Ecco un ottimo caf...misericordia! Come siete brutto!

Nelle scene successive del primo atto, mentre in casa di Lucia un coro di popolani, con Calandrella, Maso e Tonio augurano felicità agli sposi, Perpetua rivela loro l'impedimento. Renzo vorrebbe lavare l'onta con il sangue, ma la donna lo convince a consultare Azzecagarbugli. Questi però, invece di applicare la legge in difesa della parte lesa, cerca di convincere Lucia ad accettare le attenzioni del signorotto, ma la fanciulla non si lascia irretire e riafferma davanti a tutti il suo amore per Renzo.

Nel secondo atto, il Griso e Azzecagarbugli si fingono mendicanti per intrufolarsi in casa di Lucia, mentre gli sgherri di don Rodrigo tentano il suo rapimento:

CORO DI SGHERRI Quest'è il luogo; qui appiattati
Far dovremo il colpo audace;
Poi saremo regalati,
Ci faremo grande onor.

GRISO Fra quei ruderi nascosti
Noi potremo far portenti
Della notte col favor.
A rapir questa donzella
Non è cosa indifferente:
V'è lo sposo impertinente,
Che può farci il bell'umor.
Ecco il piano dell'attacco,
Da eseguirlo con valor.

[...]

GRISO E DOTTORE A due poveri viandanti
Date un po' di carità.
Gl'infelici mendicanti
Sono degni di pietà.

LUCIA Buona sorte il Ciel vi dia:
sono i tempi scarsi, e tristi:
oggi abbiamo carestia.

DOTTORE Villanella mia vezzosa,
ti predico la ventura
che sarai fra poco sposa
d'uom che assai ti seppe amar.

GRISO Poiché regna nel tuo cuore
di pietade il dolce affetto,
un asilo nel tuo tetto
ora osiamo d'implorar.

La 'notte degli imbrogli' ha toni spiccatamente comici e talvolta grotteschi, accentuati dalle espressioni in vernacolo di don Abbondio e da un Azzecagarbugli degradato a sensale di don Rodrigo e complice materiale dei bravi. Qualche esempio dalla scena VIII del secondo atto:

ABBONDIO Nè Perpè che stai dicenno?
Di denari vaje parlanno?
Stai parlanno de monete?
PERPETUA Qui v'è Tonio, se volete
ch'è venuto per pagar.
ABBONDIO Pe pagar, e vieni mo?
TONIO A quest'ora le ho riscosse;
se mi aprite, io pagherò;
altrimenti, me le spendo,
e mai più ve le darò.
ABBONDIO Va va priesto, apre la porta.
Le mie 25 lire
Alla fine acchiapperò.

Mentre don Abbondio si pone allo scrittoio, Tonio e Gervasio si avvicinano e chiamano i due promessi, i quali pian piano si pongono dietro il cantone ad aspettare che Perpetua apra la porta. Intanto Maso e Calandrella restano di guardia all'uscio:

LUCIA Ah mio Renzo, oh come tremo!
Questo passo è troppo arditò!
Io ti bramo mio marito,
ma innocente io vo restar.
RENZO Ah! Se m'ami, o caro bene
Lascia ormai quell'incertezza!
Può le crude nostre pene
Quest'istante terminar.

Perpetua fa entrare Tonio e Gervasio, quindi Renzo e Lucia. Poi va in strada a parlare con Maso e Calandrella dei barbuti pellegrini che ha visto in giro. Intanto Tonio dà i denari a don Abbondio.

RENZO Mio signor, mia sposa è questa.
LUCIA Ci vogliamo maritar.
ABBONDIO Marò me! so assassinato!
TONIO Noi siam qui per testimonj:
Or le carte sue nuziali
Voi dovete consegnar.
ABBONDIO Tradimento!
RENZO E LUCIA Non gridate!
Quelle carte consegnate,
Non ci fate più aspettar.
ABBONDIO (dalla finestra) Ajuto! Soccorso!
Io so assassinato!

Il voluto contrasto del dialetto di don Abbondio con il linguaggio aulico dei due amorosi è funzionale al meccanismo del comico. Suona la campana e i contadini si riuniscono con la fiaccole. Gli sgherri con Griso si pongono in difesa. Lucia è presa da Griso, Renzo è trattenuto, così come Gervasio, Tonio e Maso.

GRISO (*col coro*): In mia mano al fin cadesti
 Non farai più la preziosa
 Conduciamo questa sposa,
 Or dal Conte mio signor.

La situazione è risolta dall'intervento dei soldati del Preside a suon di marcia, che ristabiliscono l'ordine e arrestano i bravi, ma anche Renzo. Al posto dell'elegiaco «Addio monti», che sarebbe stato fuori contesto in una *pièce* che punta tutto sulla briosità dell'intreccio, la 'notte degli imbrogli' si chiude con un coro inneggiante la giustizia.

CORO Tuona il ciel; cader minaccia
 ora il fulmine tremendo!
 Atterrisce il colpo orrendo
 L'empio, il vile, il traditor.
 Or di Temide la spada
 Il misfatto punirà
 Ed il giusto, l'innocente
 Alla fine esulterà.

Nel terzo atto la divaricazione dal romanzo si fa più evidente: al cospetto del Preside Maso accusa don Abbondio, che afferma invece di essere stato assalito. Perpetua rivela la minaccia di don Rodrigo e Lucia, Maso e Calandrella implorano clemenza per Renzo. Il Preside, autentica personificazione di un potere laico giusto ed inflessibile, biasima il sindaco per la sua viltà, bandisce Azzecagarbugli dal tribunale e accusa don Rodrigo, condannandolo a fornire la dote a Lucia. Griso e i bravi sono condannati all'ergastolo, mentre Renzo viene liberato.

LUCIA E RENZO Signor, d'Imene il giubilo
 È adombro di mestizia:
 Per quei ne induce a gemere
 L'esemplar tua giustizia:
 Fa per clemenza splendere
 Un raggio di bontà;
 E allor avrai compita
 La mia felicità.

TUTTI Signor ti supplichiamo!

Pregiam la tua bontà!

PRESIDE Che in mio poter ciò sia

Toglietene ogni idea: ministro io son d'Astrea;
 Potere in me non sta.

Essa dà premio al giusto,
 E l'empio tremar fa.
 TUTTI Sempre abbia premio il giusto,
 e l'empio tremerà.

1.2 I melodrammi di Bresciani e Gervasi

Il melodramma di Pietro Bresciani su libretto – di scarso valore letterario – di Antonio Maria Gusella, rappresentato durante il Carnevale di Padova del 1833, ha in comune con la riduzione napoletana il personaggio di don Abbondio trasformato in sindaco e la centralità dei primi capitoli del romanzo. Inoltre, come il libretto di Ceccherini, è rispettoso delle regole del testo teatrale per musica, affermatesi a fine Settecento: avvio e finale corale e presenza di tutti i personaggi nella scena di chiusura. Anche in questo caso viene data per scontata la conoscenza della trama, omaggio alla fama di Manzoni, ma anche ricerca di complicità con gli spettatori, che vengono intrattenuti con gli episodi più 'teatrabili' del romanzo: il divieto alla celebrazione del matrimonio e la notte degli imbrogli, ove ha maggior rilievo il tentativo di rapimento che il matrimonio a sorpresa, relegato al fuori scena. L'elemento corale non è più circoscritto alla funzione di commento alle vicende, ma interviene direttamente nell'azione.

Il sindaco, dopo avere sbrigativamente celebrato il rito, spinge la coppia alla fuga: la distorsione del messaggio manzoniano è evidente, così come l'assenza di qualsiasi Provvidenza e giustizia, umana o divina. Inoltre, il personaggio di Lucia si distacca profondamente dal modello, dovendo rinunciare al proverbiale pudore per esprimere cantando emozioni e sentimenti.

Il terzo melodramma di ascendenza manzoniana va in scena al Teatro Valle di Roma nel 1834, su musica di Luigi Gervasi e libretto di Giovanni Bidera e Jacopo Ferretti. Il testo non si discosta dagli esempi precedenti, raffigurando un don Abbondio - podestà e un don Rodrigo innamorato. Non fa mancare al coro dei bravi il tradizionale «zitti, zitti!» di ascendenza rossiniana,¹³ che dà il la alla movimentata scena della 'notte degli imbrogli': l'idea del matrimonio a sorpresa è di Renzo, sventato però dal Griso, che informa il podestà. La scena notturna in casa di don Abbondio, resa felicemente fra grida e suono di campane, si chiude con l'immane concertato in cui il podestà si cava d'impiccio con un «Zitti: maledetta /è dal cielo la vendetta».¹⁴

Il melodramma semiserio prosegue fra Lecco e Milano, con sortite efficaci e combattimenti fra bravi e villani, fino all'uccisione di don Rodrigo per mano di Tonio, che porta una nota di rivolta popolare contro il potere aristocratico. Ancora una volta la Provvidenza è quindi trasferita sul piano politico, mentre a Renzo e Lucia non resta che fuggire a Milano.

Infedeltà rispetto all'originale e grandissima libertà nella rielaborazione della storia, dunque, caratterizzano queste prime riduzioni [...] che con genuino brio melodrammatico si oppongono a operazioni più tarde in cui, nella fedele imitazione, la riduttività necessariamente imposta all'ideologia sottesa al romanzo risulterà, per contrasto, ancora più grande.¹⁵

2. Il melodramma di Petrella

¹³ Dal primo atto dell'opera buffa *Il Barbiere di Siviglia*, tratto dalla commedia omonima di P. Beaumarchais, musica di G. Rossini, libretto di C. Sterbini, andato in scena la prima volta al Teatro Argentina di Roma nel 1816.

¹⁴ A. DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma...*, 175.

¹⁵ Ivi, 177.

In ambito lombardo e in pieno clima romantico, maggiore è la fedeltà allo spirito originario del modello, avendo i principali librettisti, Ghislanzoni e Praga, un legame profondo, seppur diverso, con il maestro Manzoni. Del resto, molti melodrammi romantici sono trascrizioni o adattamenti di romanzi, fungendo il testo di base da 'garanzia' di qualità e l'opera musicale da strumento di divulgazione presso un più vasto pubblico.

I promessi sposi di Enrico Petrella debuttano al teatro Sociale di Lecco nel 1869, dopo avere ottenuto l'approvazione di Manzoni medesimo.¹⁶ Il libretto di Antonio Ghislanzoni¹⁷ si segnala per la fedele adesione al modello, generalmente considerata positivamente dalla critica,¹⁸ anche se Di Stefano rileva un'insufficiente rielaborazione personale e un'interpretazione ingenua e di maniera, che giunge alla pedanteria delle note con i corrispondenti passi del romanzo. Tutto sommato, Ghislanzoni compone un lavoro originale, che punta alla commedia, ma cerca contemporaneamente di attenersi allo spirito del romanzo, senza aggiunte arbitrarie e non concentrandosi esclusivamente sui primi otto capitoli, come facevano le riduzioni degli anni Trenta.

Certamente, si tratta di un omaggio alla grandezza dello scrittore da parte di un concittadino: lo scapigliato Ghislanzoni nasce a Lecco nel 1824 e punto fermo di una carriera disordinata ed eclettica è la venerazione per il Gran Lombardo. Del resto, nelle *Due parole agli spettatori* premesse al libretto non ha remore a dichiarare il proprio approccio imitativo, che si spinge fino a riecheggiare la 'naturalzza' della lingua di Manzoni.¹⁹ Ciò non toglie che i necessari adattamenti agli stilemi del melodramma comportino in alcuni punti l'uso di forme enfatiche e di una lingua più arcaica di quella manzoniana, anche se complessivamente lo stile è più colloquiale rispetto allo standard dei libretti coevi. Ghislanzoni chiarisce il proprio approccio al testo manzoniano e si difende dalle accuse di superficialità mossegli da Torelli Viollier,²⁰ spiegando le ragioni dell'aderenza al modello e le difficoltà incontrate nel ridurre in trentacinque pagine la grandiosità del romanzo: mentre la tensione amorosa e drammatica viene mantenuta, il complesso quadro storico fatalmente si perde, complici le esigenze del teatro musicale.

Ghislanzoni predilige, anche per ragioni metriche, il *pastiche* linguistico della Ventisettana, fitto di lombardismi e francesismi, in cui ben si inseriscono i canti popolari lecchesi che animano alcuni cori. Vengono valorizzati gli spunti comici, come il matrimonio segreto, la satira della paura, i sotterfugi, il motivo della zitella, il *latinorum*, ma anche le scene d'insieme: movimenti di popolo, brindisi, processioni, spesso come momenti isolati e non funzionali all'intreccio. Il coro talvolta ha la funzione di portare in scena la prosa manzoniana, come avviene per il coro delle amiche della sposa, che introduce la descrizione dell'abbigliamento di Lucia.²¹ Il consunto *topos* della nozze contrastate si inserisce nel contesto melodrammatico ottocentesco, lontano da quello brillante e

¹⁶ Vedi lettera di Manzoni a Petrella del 7 maggio 1869, che suscita le ire di Verdi, pentitosi di non avere avuto l'ardire di scrivere al Gran Lombardo prima del rivale, in F. ABBIATI, *Verdi*, voll. 4, Milano, Ricordi, 1959, vol. III, 291.

¹⁷ Per un inquadramento della figura di Ghislanzoni, romanziere, letterato e librettista dell'*Aida* e della *Forza del destino*, cfr. A. PAVARANI, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, in AA. VV., *Il "Vegliardo" e gli "Antecristi". Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di R. Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, 166-192.

¹⁸ Ad esempio, secondo Baratelli, Ghislanzoni è l'unico librettista che riesce a coniugare fedeltà al testo ed esigenze teatrali. Vedi B. BARATELLI, *I «Promessi sposi» di Antonio Ghislanzoni*, «Esperienze letterarie», XI (1986), 4, 41-79.

¹⁹ A. GHISLANZONI, *I «Promessi sposi». Melodramma in quattro atti da rappresentarsi nel Teatro di Lecco l'Autunno 1869*, Milano, Francesco Lucca, 1869.

²⁰ Alle accuse di Torelli Viollier sul «Corriere di Milano», Ghislanzoni replica con *Due parole ad un critico*, «La Lombardia», 27 maggio 1871 e 3 giugno 1871.

²¹ B. BARATELLI, *I «Promessi sposi» di Antonio Ghislanzoni*, 41-79.

tendente al comico del Secolo dei Lumi e incline all'idillio drammatico e al bozzettismo coloristico, nel complesso prevalgono i toni del giocoso e dell'elegiaco melodrammatico.²²

Vengono inseriti personaggi solitamente tralasciati dalle riduzioni per musica come fra Cristoforo e l'innominato. In generale il melodramma esaspera le caratteristiche dei personaggi, per cui, ad esempio, Lucia diventa la tipica eroina romantica palpitante e soave e don Rodrigo ha un che di demoniaco che lo avvicina al don Giovanni mozartiano. Al di là dei *cliches*, va riconosciuto che Ghislanzoni evoca con delicatezza il sentimento fra i due promessi, senza inserire duetti d'amore scarsamente verosimiglianti.

La 'notte degli imbrogli' è introdotta dal coro delle donne del paese (scena V del secondo atto), elemento comico innovativo, che dialoga con Perpetua dei suoi supposti successi amorosi:

PERPETUA (*mettendosi in mezzo del crocchio*)

Talvolta i matrimoni

In fumo van per nulla...

Eh! sono anch'io

fanciulla;

So il mondo come va.

Quasi ogni dì un partito

Di rifiutar mi è forza...

La scelta d'un marito

Molto a pensar mi dà"

CORO (*sottovoce ridendo*):

Nessuno l'ha mai voluta,

Nessuno la vorrà.

Il matrimonio a sorpresa non viene messo in scena, ma lasciato intuire dal grido di don Abbondio, che richiama i compaesani riuniti in coro:

CONTADINI (*irrompendo sulla scena con forche e badili*):

Campana a martello...

un grido s'è udito...

Da dove è partito?...

Che avvenne? che fu?

[...]

È un vero scandalo...

Una vergogna...

Conviene armarsi,

correr bisogna...

²² D. CARRARA, *La librettistica di Antonio Ghislanzoni: analisi dei «Promessi sposi»*, in AA. VV., *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni*, Atti del convegno Milano-Lecco-Caprino Bergamasco, autunno 1993, Milano-Lecco, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano-Comitato di Milano e Ass. Giuseppe Bovara, 1995, 183-204.

L'ambientazione cambia completamente nella scena VII: l'«Addio montagne» (variante dalla Ventisettana) è intonato da una Lucia soprano leggero dal forte afflato lirico.²³ L'atto si conclude con fra Cristoforo che consiglia ai tre poveretti la fuga dal paese:

CRISTOFORO Coraggio, o figli miei. Dio vi sommette
 A dura prova. Più non è sicura
 Questa terra per voi.
 (a Renzo) Non ti scordare
 Quanto ti dissi. [...]
 V'è lassù chi provvede all'infelice...
 Non iscordarlo mai...!

L'impostazione generale privilegia i primi otto capitoli del romanzo, comprimendo quelli centrali, mentre gli ultimi due atti condensano le vicende intercorrenti fra il rapimento di Lucia e il finale, ambientato al lazzaretto e intriso di spiritualità. Come gli altri librettisti, Ghislanzoni elimina il personaggio della monaca di Monza, ma, a differenza di questi, salva la conversione dell'innominato e la figura del Cardinale, muta apparizione alla testa della processione. «La soluzione adottata, su imposizione anche delle regole del teatro – che prevedono la schematizzazione della trama, per ovviare con il massimo di evidenza gestuale alla possibile scarsa intelleggibilità della parola musicata – è stata quella di [...] omettere il dialogo della conversione».²⁴

3. *Il melodramma di Ponchielli*

La più celebre trasposizione dei *Promessi sposi*, e la prima successiva alla Quarantana, è quella su musica di Amilcare Ponchielli, la cui prima versione è andata in scena con grande successo al Teatro Concordia di Cremona nel 1856 e la seconda stesura al Teatro Dal Verme di Milano nel 1872.

Il primo libretto è di incerta attribuzione, ma si propende per considerarlo opera collettiva di Giuseppe Aglio, Cesare Stradivari e Ponchielli stesso, successivamente rivisto da Carlo Ercole Colla e Giovanni Bergamaschi. La versione definitiva, che si deve ad Emilio Praga, è in parte influenzata dal recente successo di Petrella e va nella direzione dello snellimento. Praga si trova a lavorare su un testo stratificato nel tempo e di non eccelso livello, dovendo contemporaneamente fare i conti con Manzoni, idolo polemico, ma ineludibile termine di paragone e oggetto di ambigua ammirazione.

La prima versione si accosta con grande rispetto al modello, trovando i punti cardine nella vicenda dei due fidanzati (matrimonio impedito, separazione e ricongiungimento finale), mentre Praga nell'introduzione al lettore ammette di avere cercato, più che l'aderenza ai dettagli del racconto, l'espressività e il *pathos*, attraverso il ricorso ai cori e alle situazioni conflittuali (scontro fra Cristoforo - don Rodrigo e Renzo - don Rodrigo) che si stemperano in un finale pacificatorio e autenticamente manzoniano. Lo scrittore scapigliato si attiene ai desideri di Ponchielli, che intendeva sveltire alcuni passaggi ed eliminare i travestimenti, dovuti alla censura, che avevano trasformato fra Cristoforo in un «Eremita» e Gertrude nella «Signora».

Mentre la prima versione di Ponchielli, nata in clima pre-unitario, si rifà a un'interpretazione patriottica e 'verdiana' dei *Promessi sposi*, la seconda si inserisce nel complesso momento storico post-

²³ Ivi, 183-204.

²⁴ A. PAVARANI, *Ghislanzoni-Manzoni e il melodramma*, 182-183.

risorgimentale, in cui la sprovincializzazione del paese riguarda anche l'opera, ora aperta agli influssi della *Grand opéra* francese e del dramma wagneriano.²⁵

Rispetto al modello, vengono meno l'aggancio realistico ai luoghi e lo spessore storico-esistenziale dei personaggi, in ossequio alla necessaria sottolineatura delle passioni e alla semplificazione espressiva.

È l'unico melodramma ad introdurre Gertrude, figura, insieme a don Rodrigo, affine alla sensibilità scapigliata,²⁶ mentre scompaiono don Abbondio, Perpetua e Azzecagarbugli, ovvero i principali spunti comici e macchiettistici. Il modello musicale è il melodramma di pieno Ottocento, calato in una rilettura del capolavoro manzoniano in chiave aulica e religiosa: infatti il miscredente Praga, oltre a dare spazio a personaggi come l'innominato e il Cardinale, rimane fedele all'ideologia di fondo, riuscendo a condensare in poco spazio quasi tutte le figure principali.

Renzo è personaggio tipicamente romantico, che canta il suo amore e la sua sete di giustizia con accenti che richiamano il primo Verdi. Sua è l'idea del matrimonio a sorpresa, che introduce la 'notte degli imbrogli', la cui realizzazione musicale si ispira al *Matrimonio segreto* di Cimarosa, al *Barbiere di Siviglia* di Rossini, al *Rigoletto* e al *Trovatore* di Verdi.²⁷ Alla sequenza dei complotti all'osteria segue il duetto quasi belliniano fra i due fidanzati (Scena IV del secondo atto):

RENZO Lucia!
 LUCIA Mio Renzo!
 RENZO Gelida
 E' la tua man...che temi?
 LUCIA Nulla, lo spirto m'agita
 La speme ed il timor.
 RENZO Ti calma! Oh! Di noi miseri
 Avrà pietà il Signor.
 (a due) Oh mio diletto/ abbracciamo
 Ti stringi a questo coro,
 Ah, forse al nostro amore
 Benigno il ciel sarà.

È intessuto di espressioni altisonanti anche il dialogo fra i bravi, travestiti da pellegrini, in procinto di intrufolarsi nella casa di Lucia (scena V del secondo atto) :

GRISO Alta è la notte...
 BRAVI Siam pronti al cimento.
 CORO Ardire estremo..presta la spada,
 Il signor nostro ci premierà.

A differenza del modello, è fra Cristoforo, insieme ai due promessi, a sorprendere i bravi a casa di Lucia, capeggiati dal loro signorotto. Ciò dà modo a Praga di mettere in scena un

²⁵ L. SIRCH, *Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e «I promessi sposi»*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2015, 36.

²⁶ Per i rapporti fra i libretti di Praga e i *feuilleton* francesi, all'insegna di senso della morte, compiacimento macabro e ossessione del sacro cfr. R. CANDIANI, *Quegli eterni «Promessi sposi»...*, 720.

²⁷ L. SIRCH, *Pentagrammi manzoniani...*, 20.

melodrammatico scontro verbale fra protagonista e antagonista, in cui s'inserisce una Lucia dai toni aulici e passionali:

RODRIGO Raffrenati, o smania che il petto m'accendi,

Ti cela dell'alma funesto deliro.

Al caso inatteso malgrado t'attendi.

Seguir la tua foga concesso non t'è;

Se i colpi, i miei fidi, delusi falliro,

D'averla non temo, la forza è con me.

RENZO (*appena trattenendosi*): Oh troppo rabbia nel petto mi freme...,

Ben tutti gli affanni quest'alma or sente!

Fia dunque per sempre svanita ogni speme,

D'amore la gioia fia morta per me?

Lo sdegno represso si sveglia furente,

Più forte, o Rodrigo, divento di te.

LUCIA Quell'odio che serpe d'entrambi nel core,

Signor, se tu brami, fa meco sia spento.

Il fallo perdona, fu eccesso d'amore,

Sol io son la rea, punisci sol me!

No, reggere al duolo che in cuore mi sento

Lo stanco mio spirto capace non è.

Nel finale il suono della campana raduna tutti personaggi per la 'scena del subbuglio', in un crescendo rossiniano. Il concitato secondo atto si conclude non con il consueto «Addio monti» di Lucia, ma con il mesto saluto di Renzo a Cristoforo e al borgo natio:

RENZO (*a Lucia*): Seguiamo la via

Che ci addita il suo cenno fedel,

O mia casa, lasciarti degg'io,

Trar la vita lontano da te!

Nel terzo atto appare la monaca di Monza, eroina drammatica che ricorda Ermengarda, per l'ambientazione conventuale e per i richiami lessicali al testo dell'*Adelchi*.²⁸ Il suo conflitto interiore di fronte al tradimento di una creatura innocente, che ha antecedenti musicali nelle scene di pazzia di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e nel *Macbeth* di Verdi, è preludio al rapimento di Lucia, risolto sbrigativamente dalla conversione fuori scena dell'innominato. Nel concertato in chiusura d'atto, che riunisce in processione il Cardinale, l'innominato e fra Cristoforo, viene esaltata – persino dai bravi dell'innominato – la Provvidenza, mentre Lucia esprime con rimpianto il suo amore per Renzo. L'innominato rimane in secondo piano rispetto alla versione iniziale, mentre la figura di don Rodrigo acquista più spessore.

Il banchetto di tradizione operistica che apre il quarto ed ultimo atto introduce la peste: il signorotto, personificazione del male, ormai contagiato, uccide con una pistola l'infame Griso

²⁸ «Amor tremendo» è quello di Ermengarda, «Tremendi affetti» quelli di Gertrude; «giorni ridenti» ricorda Ermengarda, «M'arridea la vita» la monaca.

(colpo di teatro già inscenato da Ghislanzoni). Poi il melodramma tocca il culmine con la scena al lazaretto, in cui il senso religioso appare autentico e coerente con un finale corale all'insegna dei valori universali di fratellanza e perdono.

A differenza del lavoro di Ghislanzoni, che si affida a un linguaggio comico e «sembra non vedere l'ora di far sposare Renzo e Lucia»,²⁹ la scrittura di Praga si affida al procedimento della sospensione, che dilata ad arte la durata della enunciazione rispetto ai fatti, e si rifà al modello aulico, infarcito di metafore letterarie, tipico del melodramma.

Abbandona gli abbassamenti veristici, il gusto del bizzarro e l'acceso anticlericalismo, tipici della sua scrittura letteraria, ma non di quella operistica.

A corollario della trattazione sull'opera lirica, occorre ricordare che il capolavoro manzoniano ispirò anche numerose opere da ballo, sia di impostazione mondana e autocelebrativa (*Trattenimento* in onore del granduca Leopoldo II di Toscana, *Quadriglia* di don Rodrigo organizzata a Milano dal nobile Giuseppe Batthyany), che di maggior impegno artistico (opera-ballo *L'innominato* di Luigi Taccheo nel 1887).³⁰

²⁹ G. BETTETINI - A. GRASSO - L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi sposi»*, Roma, Nuova ERI, 1990, 90.

³⁰ Ivi, 91-92.