



**«I vortici m'inghiottano del mar».
Passione, dolore, tragico destino
di pirati e corsari
nel melodramma ottocentesco**

Daniela Bombara

ANNO VII – 2022

**«I VORTICI M'INGHIOTTANO DEL MAR». ¹
PASSIONE, DOLORE, TRAGICO DESTINO
DI PIRATI E CORSARI
NEL MELODRAMMA OTTOCENTESCO**

Daniela BOMBARA (*Università degli Studi di Messina*)
daniela.bombara63@gmail.com

RIASSUNTO: Il presente lavoro intende indagare il personaggio del pirata o corsaro nel melodramma ottocentesco, esplorandone la complessa simbologia, fra desiderio di libertà, senso di esclusione dal contesto sociale e profondo legame con la natura, in contrapposizione a un contesto civile chiuso all'*altro* e talvolta corrotto. Tale figura, che dall'epoca classica incarna il nemico per antonomasia del genere umano, presenta una torsione positiva in periodo romantico, collegandosi all'esaltazione dell'*outsider/emarginato*. Fra i generi letterari è il melodramma che per primo accoglie le istanze rivalutative del personaggio del pirata. Si prenderà in considerazione il libretto fondativo del sottogenere, *Il pirata* (1827) di Felice Romani, esaminando poi l'evoluzione del paradigma piratesco nei successivi *Il corsaro* (1831) di Jacopo Ferretti e *Il Corsaro* (1848) verdiano di Francesco Maria Piave, per concludere il percorso con i libretti adriatici che rappresentano dall'interno l'esistenza dei predoni del mare, come espressione delle rivendicazioni di etnie minoritarie.

ABSTRACT: This paper aims at investigating the character of the pirate or corsair in the 19th century opera by exploring its complex symbolism, lingering between a desire for freedom, the sense of exclusion from the social context, and naturalness, in opposition to a closed, and sometimes corrupted, society. This figure, as the embodiment of the enemy of humankind *par excellence* from the classical era, presents a positive turning in the Romantic period, due to its connection to the elation of the outsider/outcast. Among the literary genres, opera first welcomes the instances that reevaluate the pirate. I will consider the founding libretto of this sub-genre, *Il pirata* (1827) by Felice Romani; I will then examine the evolution of the pirate paradigm in Jacopo Ferretti's *Il corsaro* (1831) and in Francesco Maria Piave's *Il Corsaro* (1848, music by Verdi). I will conclude my research by

1 Francesco Maria Piave, *Il corsaro*, libretto, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2015, a cura di Giuseppe Martini, Parma, Azzali, 2015, pp. 19- 35: 35 (III, scena ultima).

considering the Adriatic librettos that depict the existence of the sea robbers from the inside, as an expression of the claims of minority ethnic groups.

PAROLE CHIAVE: opera lirica, pirata, corsaro, outsider, Felice Romani, Jacopo Ferretti, Francesco Maria Piave

KEY WORDS: opera, pirate, corsair, outsider, Felice Romani, Jacopo Ferretti, Francesco Maria Piave

**«I VORTICI M'INGHIOTTANO DEL MAR».
PASSIONE, DOLORE, TRAGICO DESTINO
DI PIRATI E CORSARI
NEL MELODRAMMA OTTOCENTESCO**

Daniela BOMBARA (*Università degli Studi di Messina*)
daniela.bombara63@gmail.com

Noi voghiamo in un vasto mare, sospinti da un estremo all'altro, sempre incerti e fluttuanti. [...] È questo lo stato che ci è naturale e che, tuttavia, è più contrario alle nostre inclinazioni. Noi bruciamo dal desiderio di trovare un assetto stabile e un'ultima base sicura per edificare una torre che si innalzi all'infinito; ma ogni altro fondamento scricchiola e la terra si apre sino agli abissi.²

Fra i reietti della società emerge l'inquietante figura del pirata, *communis hostis omnium* secondo Cicerone,³ selvaggio dominatore delle infinite distese marine su cui non ha potere la norma degli uomini.⁴ Il predone dei mari non può essere considerato neanche un criminale *tout court*, o il nemico legittimo di una nazione, perché risulta estraneo a ogni consorzio sociale; privo di diritti e doveri, isolato, è per tradizione l'antagonista di ogni essere vivente.⁵ La connotazione negativa del pirata *ab anti-*

- 2 Blaise Pascal, *Pensées*, in Id., *Oeuvres*, éd. par J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, n. 84; trad. it. *Pensieri*, Torino, Einaudi, 1962, n. 223.
- 3 Cic. *De officiis*, III, 29 (= Marcus Tullius Cicero, *De officiis liber tertius*. Introduzione e commento di Giuseppe Schiassi, Bologna, Zanichelli, 1954, p. 121).
- 4 Nel 1937 Carl Schmitt per primo sottolinea la radicale alterità del pirata, connotata all'anomia delle distese marine, di fatto non-luoghi, privi di confini definiti e sottratti alla sovranità statale (cfr. Carl Schmitt, *Der Begriff der Piraterie*, «Völkerbund und Völkerrecht», IV, 1937, pp. 351-354, trad. it. *Il concetto di 'pirateria'*, «La vita italiana», XXVI, 1937, pp. 189-193). Parlando di pirateria 'culturale', Adrian Johns rileva come Cicerone individui nel pirata «l'archetipo del criminale [...], colui che rifiutava perfino quella forma di onore che pure esiste presso i ladri» (*Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, trad. it. di Maddalena Togliani e Giuseppe Maugeri, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 54).
- 5 Cfr. Daniel Heller-Roazen, *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*, New York, Zone Books, 2009, p. 16.

quo è generata anche dalla diffidenza verso il *raid*, come forma peculiare di combattimento marinaresco obliqua e ingannevole, che «mina la limpida distinzione tra bene e male certificata dalle leggi»,⁶ e dal timore verso «l'enorme massa d'acqua che si chiama mare, sconosciuta e tenebrosa nel suo profondo spessore».⁷ Chi pratica la pirateria controlla infatti l'elemento equoreo con i suoi abissi, già dall'epica classica «mobile sede del conflitto assoluto, in prima istanza dello scontro dell'uomo con la forza estranea, soverchiante, incomprensibile, della natura, poi della percezione della insondabilità degli esiti e dei destini».⁸ Anche il corsaro, che dal XVI secolo riceve dai governi di Francia e Inghilterra l'autorizzazione ad assalire le navi spagnole, ha in ogni caso un evidente comportamento predatorio, per quanto accettato e legittimato, al punto da contagiare pericolosamente gli stessi Stati, 'pirateschi' verso i propri nemici.⁹

Nel primo Ottocento il quadro si muta radicalmente, poiché si assiste a una risemantizzazione dell'*outsider*, colui che si erge solitario contro un corpo sociale i cui valori appaiono inaccettabili, costretto, a volte ingiustamente, all'emarginazione. L'archetipo è l'eroe byroniano, epigono del cavaliere errante per Arnold Hauser:

il reietto che dichiara guerra alla società ed è nemico imperterrito dei grandi e dei potenti quanto amico e benefattore dei deboli e dei poveri [...], un uomo misterioso; nel suo passato c'è un segreto, un tremendo peccato, un fatale errore o una omissione irreparabile [...]. Da lui emana dannazione e rovina. È spietato con se stesso e con gli altri.¹⁰

6 Alberto Volpi, *Raid. Una forma del contemporaneo tra guerra, letteratura e arti*, Milano, Doppiozero, 2012, p. 15.

7 Jules Michelet, *Il mare*, a cura di Jean Borie, traduzione di Aurelio Valesi, con una nota di Antonio Tabucchi, Genova, il melangolo, 1992, p. 15 [ed. or. *La mer*, Paris, Hachette, 1861].

8 Giulio Ferroni, *Il mare nell'epica, l'epica del mare*, in AA.VV., *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 113-135: 113.

9 D'altra parte la legalità del corsaro è debole e mutevole, come osserva Carl Schmitt, che utilizza la presenza o meno di un mandato giuridico come criterio per differenziare fra corsari e pirati, ma osserva altresì: «per quanto netta potesse essere in teoria questa distinzione, nella pratica si dissolveva. I corsari violavano spesso i loro mandati e navigavano con false lettere di corsa, e talvolta addirittura con autorizzazioni scritte di governi inesistenti» (Carl Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, trad. it. di Giovanni Gurisatti, con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2002, p. 42).

10 Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955, vol. II, pp. 221-222. Si ve-

La torsione in positivo del ribellismo e dei suoi 'attori' è debitrice in primo luogo alla tensione fra io e realtà interna al pensiero romantico: il rifiuto delle convenzioni borghesi, come anche la sfida alla potenza soverchiante della natura, di cui è emblema il sublime del mare in tempesta,¹¹ sfociano nell'affermazione titanica dell'individuo e nella proposta di nuovi valori: la passione senza freni, il coraggio estremo e l'anelito alla libertà.¹²

Nella letteratura europea si propaga l'immagine del brigante, «storicamente eversivo quanto letterariamente eccitante [...], esaltato come il supremo eroe e mito dell'irrequieto Romanticismo»,¹³ dal Karl Moor di *Die Räuber* (1781) di J. Ch. Friedrich Schiller, a *Hernani* (1830) di Victor Hugo, ai più tardi romanzi italiani di Francesco Domenico Guerrazzi e Giuseppe Garibaldi.¹⁴ In questo quadro di tendenziale accettazione delle figure eslegi, l'esaltazione e valorizzazione del fuorilegge del mare è ancora più significativa, poiché il personaggio non è riconducibile a luoghi, ideologie o norme: apolide, è figura liminare fra la stabile realtà terrestre e il mutevole, imprevedibile e spiazzante universo marino. L'immagine del pirata romantico riporta a Byron: il misterioso Conrad, protagonista del poema *The Corsair* (1814), amante appassionato e insieme audace combattente, che fronteggia il sultano Seyd con una ciurma di fedelissimi, costituisce un fortunato prototipo che darà luogo a numerose riscritture. La letteratura italiana, comunque, difficilmente tematizza l'elemento marino come zona del rischio e dell'avventura, almeno fino al tardo Ottocento con i romanzi di Salgari: «semplici pescatori corrono le sue acque e, salvo rare eccezioni, non pirati, corsieri o avventurieri né altre specie temerarie e illustri di figli del mare». ¹⁵ Sarà allora il melodramma a portare sulla scena il pirata, personaggio attraversato da profonde, talvolta tragiche contraddizioni, feroce predatore ma protettore dei deboli, ardente e allo stesso tempo distaccato dal consorzio umano, figura dalla profonda carica emozio-

da anche Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 57.

11 Edward Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Dodsley, 1757.

12 Cfr. Alberto Volpi, *Il ribaltamento romantico*, in Id., *Raid*, cit. Lo studioso osserva come la strutturazione romantica del concetto di nazione comporti che l'individuo eslege, di terra o di mare, si converta in difensore del proprio territorio contro i dominatori stranieri.

13 Paolo Orvieto, Raffaella Castagnola, *Ottocento inquieto e misterioso. Romanzi popolari e altri scritti dimenticati della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2012, p. 13.

14 Cfr. *Ibid.*, per altri riferimenti, l'intero capitolo *I briganti*, pp. 16-64.

15 Monica Farnetti, 'Mare nostrum', in AA.VV., *La letteratura del mare*, cit., pp. 147-165: 151-152.

nale che corrisponde perfettamente a obiettivi e caratteristiche dell'opera lirica, 'scuola dei sentimenti', che attraverso la dinamica delle passioni mette in discussione ideologie o sistemi di valori, o almeno ne rivela il carattere doloroso e coercitivo.¹⁶

Questo lavoro intende indagare la funzionalità del personaggio del predone dei mari nel melodramma ottocentesco, secondo una linea evolutiva che parte dal modellizzante *Il pirata* (1827) di Vincenzo Bellini e Felice Romani, icona del giovane romantico per l'ambito musicale, sino ai drammi adriatici dei temibili uscocchi. È la storia di un complesso percorso di avvicinamento all'alterità che il personaggio incarna: sregolato, estremo, irrazionale, talvolta violento, il pirata rivela quanto le norme consolidate siano fallaci, soffocanti e distruttive, per trasformarsi, in ultimo, in strenuo paladino degli ideali patriottici o dei diritti delle minoranze.

Il teatro musicale affronta con cautela questa incandescente figura: l'omonimo libretto di Bellini propone in effetti in primo luogo un giovane disperato, costretto dalle circostanze a rivestire un ruolo che non sente suo, e che odia, solo per ricongiungersi alla donna amata, mentre la filosofia piratesca viene spostata sul coro dei compagni, con i quali il protagonista non ha alcun effettivo rapporto, doppiamente isolato dalla società perché fuorilegge e chiuso nel suo dramma personale.¹⁷ Il conflitto con l'autorità è quindi svolto interamente sul piano individuale, la rivalità amorosa che è motore del dramma attinge solo tangenzialmente a una dimensione politica, presente invece in opere successive, anche per influsso della fonte comune ad alcune di loro, ossia il *Corsair* byroniano. Nel *Corsaro* (1831) di Jacopo Ferretti e Giovanni Pacini il personaggio acquista una decisa connotazione bellica, che si riverbera su figure femminili sor-

16 «Il teatro d'opera è stato – e per molti di noi che ci crediamo è tuttora – istituzionalmente una scuola dei sentimenti: ha mostrato a generazioni e generazioni di spettatori-ascoltatori la dinamica benefica o rovinosa delle passioni, rappresentandola in forme musicali, immediatamente suggestive nella loro flagranza sonora» (Lorenzo Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di Giuseppina La Fauci e Franco Frabboni, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 85-120: 107). Andrea Gialloretto riconduce al movimento preromantico il personaggio del ribelle, incunabolo del pirata, o corsaro, sulle scene musicali, per il rifiuto di doveri e regole sociali, l'aspirazione titanica a imprese impossibili, l'animo dilaniato dal desiderio di vendetta e il senso di colpa (cfr. Andrea Gialloretto, *Nel furor delle tempeste / nelle stragi del pirata: il motivo del corsaro nella librettistica in età romantica*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra. I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, Libreria musicale italiana, 2018, pp. 373-383: 374).

17 Alberto Volpi, *Raid*, cit., p. 2.

preudentemente audaci e combattive; nel *Corsaro* (1847) di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi le rivendicazioni di libertà contro l'oppositore, il tiranno turco, acquistano toni e modi risorgimentali.

L'aspirazione democratica a un'esistenza libera dagli oppressori è infine al centro di alcuni libretti di ambientazione adriatica, nei quali il predone dei mari ottiene il suo definitivo riscatto come esponente di un'etnia minoritaria, gli uscocchi, costretti a difendersi dall'opprimente dominio della Serenissima. L'opera lirica supera così la barriera fra le razze raffigurando dall'interno l'esistenza difficile e tensiva del pirata, veemente, rozzo, ma profondamente attaccato alla propria duplice patria, di terra e di mare, emblema dell'indipendenza e di una volontà di avventura che conduce alle soglie della modernità.

«Mille soffriva tormenti, l'onde sfidava, i venti».¹⁸ Mare crudele, esclusione, sofferenza amorosa nella scrittura di Bellini e Romani

È singolare come il primo pirata protagonista del teatro musicale sia di fatto estraneo a un 'mestiere' di cui si serve solo strumentalmente per vendicarsi del rivale in amore.¹⁹ Il melodramma *Il pirata*, ambientato nel XIII secolo in Sicilia, nell'antefatto oppone Gualtiero, seguace di Manfredi e in-

18 Felice Romani, *Il pirata*, I, 8, in Giuseppe Montemagno (a cura di), *Il pirata*, programma di sala, Teatro Bellini, stagione 2019, Catania, Teatro Massimo Bellini di Catania, 2019, pp. 18-43: 27.

19 La primarietà dell'opera belliniana è da intendersi solo in ambito 'serio': sul versante comico il pirata è raffigurato come un ordinarissimo furfante, che ama l'inganno e i facili guadagni. Ad esempio in *Chiara e Serafina ossia Il Pirata* (1822), melodramma semiserio di Donizetti su libretto sempre di Felice Romani, l'astuto Picaro, prima servitore del malvagio Don Fernando e poi pirata, appoggia il suo antico padrone per impedire che la giovane di cui questi è tutore sposi un altro; cambia in seguito partito aiutando i personaggi positivi nel momento in cui reputa tale comportamento più conveniente. Attraverso una serie rocambolesca di travestimenti, stratagemmi, fughe, Picaro persegue costantemente il suo personale vantaggio, manifestando un fondamentale disinteresse, dettato da mere ragioni economiche, per la stessa vita piratesca, rischiosa e poco remunerativa: «Il mestier del corseggiare, / per mia fé, mi piace poco: / esser sempre in mezzo al mare, / esser sempre esposti al foco: / or burrasche, or fucilate, / e alla fine... già si sa... / Miei pensieri, immaginate / un mestier... d'impunità» (Felice Romani, *Chiara e Serafina ossia il pirata*, melodramma semiserio in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1822, Milano, Giacomo Pirola, 1822, I, 5, p. 16). Sull'opera donizettiana si veda, in riferimento al motivo del pirata, un accenno in Andrea Gialloredo, *op. cit.*, p. 376.

namorato di Imogene, a Ernesto, duca di Caldora, che si appoggia a Carlo d'Angiò per costringere l'avversario all'esilio e sposare la ragazza, minacciandola altresì di ucciderne il padre. Gualtiero si mette a capo di una squadra di pirati aragonesi per vendicarsi del duca; sconfitto dalla flotta angioina e sorpreso da una tempesta, naufraga sulle coste di Caldora; su questo evento si apre l'opera lirica. Accolto al castello ducale, Gualtiero incontra Imogene, la accusa di averlo tradito per poi perdonarla, proponendole anzi la fuga per mare; la giovane rifiuta, convinta di non poter mutare la propria tragica sorte. Costretto al duello con Ernesto, il protagonista lo uccide, e Imogene di conseguenza impazzisce; il tribunale dei cavalieri condanna il pirata a morte, ma questi, rifiutando l'aiuto dei seguaci che sono giunti a liberarlo, si getta in mare.

Com'è stato osservato, il protagonista ha ben poco di 'piratesco': «giovane intrepido e ardente – voce di tenore – nobile d'animo e di natali, feroce e fragile insieme»,²⁰ Gualtiero «è decisamente la vittima ingiustamente perseguitata, mentre Ernesto è il tipico *villain* malvagio e violento».²¹ Le modalità espressive della componente musicale rivestono nell'opera una precisa significazione: la tessitura molto acuta della voce tenorile, il canto declamato e sillabico, senza fioriture, comprensibile e tale da lasciare spazio a un'intensa recitazione, danno concretezza sonora a un fuorilegge atipico, dalla «voce idealizzata, dal timbro chiaro, [...] sinonimo di giovinezza, slancio passionale, lealtà e coraggio».²² Alla prima milanese, l'interpretazione appassionata del tenore Giovanni Battista Rubini rende il

20 Luca Zoppelli, "Il più sublime effetto teatrale": un Pirata nella Milano romantica, in *Il pirata*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 45-63: 45.

21 Gloria Staffieri, "Lo sognai ferito, esangue": la rete intertestuale del Pirata, «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 5- 43: 23. Il personaggio, osserva la studiosa, risulta ben diverso rispetto all'opera che è fonte d'ispirazione per il librettista, il «*mélodrame*» *Bertram; ou, le pirate*, di Charles Nodier e M. Raimond (pseudonimo di Isidore Justin Taylor), del 1822, a sua volta derivato dalla tragedia di Charles Robert Maturin, *Bertram; or, the Castle of St. Aldobrand*, composta nel 1813 e rappresentata nel 1816 a Londra, al Drury Lane. Se nel dramma inglese Bertram è un personaggio aggressivo e blasfemo, che non si pente mai delle sue azioni, e Imogene un'adultera che arriva a uccidere il proprio figlio – una coppia di amanti destinata alla perdizione –, il *mélodrame* ridimensiona le tinte fosche del testo tragico, esaltando comunque il ribellismo, il disprezzo per l'autorità e la forza, anche negativa, del pirata omicida, mentre Gualtiero lamenta costantemente la sua condizione di emarginato, determinata da un destino avverso e dall'impulso passionale. Sulla riduzione della componente 'gotica' nelle opere/fonte si veda anche Andrea Gialloredo, *op. cit.*, pp. 377- 378.

22 Claudio Toscani, *L'opera in breve*, in *Il pirata*, programma di sala, Napoli, San Carlo, 5-28 febbraio 2021, Napoli, Fondazione Teatro di San Carlo, 2021, pp 27-30: 29.

personaggio «un angelo precipitato sulla terra, ribelle “al destino orribile” [...], incunabolo del *mal de vivre* romantico».²³

Già l'*incipit* dell'opera sostituisce al gioioso coro piratesco che apre *The Corsair* byroniano, e diversi lavori successivi di contenuto affine,²⁴ una «orrenda tempesta» e un rovinoso naufragio, magnificando così la sete di avventura, il coraggio, il vitalismo dei predoni dei mari;²⁵ le parole dei soccorritori, fra cui un monaco eremita, che si scoprirà essere l'antico istitutore di Gualtiero, insistono su campi semantici negativi: dolore, orrore, morte e infelicità.²⁶

DONNE

Ciel! qual procella *orribile*
terra *sconvolge*, e mar!
I *miseri* a salvar
vana è ogni cura.

SOLITARIO

Non *desperate*, o figli,
non son *perduti* ancor:
v'ha un nume protettor
della *sventura*.

UOMINI

(*dagli scogli*)
Urta la nave...

23 Giuseppe Montemagno, *Prima che si alzi il sipario*, in Giuseppe Montemagno (a cura di), *op. cit.*, p. 9.

24 Per quanto il poema di Byron non sia una fonte diretta del melodramma belliniano, costituisce in ogni caso un punto di riferimento per la successiva trattazione dei trasgressori dei mari, sia in ambito letterario che teatrale. Gialloredo, ad esempio, confronta direttamente i personaggi di Gualtiero e Conrad sostenendo quanto nel primo domini la tematica amorosa, che «dissiperà le tenebre e, una volta espiata la colpa con la morte sacrificale, il legame con l'amata sarà ristabilito in spirito dinanzi alla tomba “lacrimata”», mentre al corsaro di Byron, «portatore di un demonico senso di disappartenenza, di un'alterità che rende impossibile ogni requie, sia pure quella della tomba» (Andrea Gialloredo, *Nel furor*, cit., p. 378), è negata tale forma di riconciliazione postuma.

25 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 19 (didascalia).

26 «Much is made of the opening storm scene» (Stephen A. Willier, *Madness, the Gothic, and Bellini's Il pirata*, «The Opera Quarterly», 6, 4, 1 July 1989, pp. 7-23: 8). Secondo Folco Portinari, la tempesta angosciosa svolge «una funzione di acclimatazione psicologica», che «compromette tutto lo svolgimento successivo [...] fino al ritratto del protagonista, il ribelle romantico, schilleriano» (Folco Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 80).

DONNE Ahi! *miseri!*
 UOMINI *Pere ciascun...*
 DONNE *Che orror!*
 [...]
 TUTTI Nume, che imperi ai turbini,
 che affreni i venti; il mar,
 deh! non abbandonar
 quegl' *infelici*.
 [...]
 TUTTI Notizia del caso ~ si rechi a Caldora
 accorra al riparo ~ la nobil signora.
 ospizio conforto ~ nel proprio castello
 ai *lassi stranieri* ~ cortese darà.²⁷

La condizione di estraneità del naufrago, sopraffatto da flutti tempestosi che non sono scenario di vitalità e azione indipendente da norme costrittive, secondo la consueta 'filosofia piratesca', ma appaiono invece, nelle parole di Imogene, «mare crudele. / Campo d'orribil guerra»,²⁸ sarà ulteriormente esasperata dall'impossibilità del ricongiungimento amoroso. Gualtiero, infatti, in primo luogo ama, anzi la passione costituisce per lui il solo argine contro lo stravolgimento identitario che lo *status* di pirata comporta, come lo stesso protagonista esprime nella cavatina, la sua aria di presentazione:

Nel furor delle tempeste,
 nelle stragi del pirata,
 quella immagine adorata
 si presenta al mio pensier
 come un angelo celeste
 di virtude consiglier.
 Piango allora in mezzo all'ira,
 pace ai vinti allor concedo,
 e onorato ancor mi credo
 capitano e cavalier...

27 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 19 (I, 3). Corsivo mio.

28 *Ibid.*, p. 23 (I, 5). Il compagno di Gualtiero, Itulbo, così descrive Gualtiero a Imogene: «Egli è un naufrago dolente... / egro, misero, demente... / cui fortuna, e il mar crudele / d'ogni bene dispogliò...» (*ibid.*, p. 24. I, 5).

Se Imogene non m'inspira
sono un mostro, un masnadier.²⁹

Gloria Staffieri osserva che «Gualtiero sembra, più che assetato di vendetta, totalmente preso dall'amore per Imogene. [...] Romani riserva, infatti, solo il secondo verso ("nelle stragi del pirata") al *côté* più 'maledetto' del personaggio: verso che, peraltro, risulta anche musicalmente poco rilevante in quanto, a differenza degli altri, non è mai ripetuto nel corso del brano».³⁰ Si può ancora rilevare quanto la 'sortita' di Gualtiero sia costruita sapientemente, secondo una struttura chiasmica che presenta il negativo e l'orrore della sanguinaria esistenza piratesca nei due versi iniziali e finali, mentre al centro domina l'influsso di Imogene che, pur distante, impedisce a Gualtiero di trascendere la propria umanità. La *facies* piratesca è quindi la cornice, la maschera del personaggio, un ruolo imposto, che il giovane rinnega e aborrisce, comportandosi di fatto da anti-pirata.

Anche gli eccessi d'ira e di violenza nei confronti della donna amata – l'impulso di ucciderle il figlio al primo incontro, le oscure minacce se non gli consente un colloquio, o non accetta di seguirlo – non derivano da un'aggressività da predone dei mari,³¹ bensì dal desiderio frustrato e ormai

29 *Ibid.*, pp. 20-21 (I, 2).

30 Gloria Staffieri, *op. cit.*, p. 24.

31 Questo il parere di Alexandra V. Leonzini, che confronta *L'italiana in Algeri* (1813) di Rossini, *Il Pirata* belliniano e *Il corsaro* (1848) di Francesco Maria Piave, su musiche di Giuseppe Verdi, sostenendo che il personaggio di Gualtiero, per influsso di eventi storici quali la recrudescenza di attacchi pirateschi nei primi decenni dell'Ottocento, rappresenta «the pirate as irrational, morally corrupt, without honor, and entirely irredeemable; as the very embodiment of sin» (Alexandra V. Leonzini, *The Servant, the Sinner and the Savior. The Pirate in Early Nineteenth Century Italian Opera*, in Antonio Sanna (ed.), *Pirates in History and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2018, Kindle, pos. 3830-4082: 3958). La tesi di Leonzini esclude momenti significativi dell'opera, quali ad esempio la commozione di Gualtiero nel primo colloquio con Imogene, che riscatta il gesto aggressivo gettando un ponte fra l'uomo disilluso e potenzialmente violento del presente e il Gualtiero gentile e sensibile del passato («IMOGENE: Non è la tua bell'anima, / non è, Gualtier, cambiata... / in queste dolci lagrime / io la ritrovo ancor»: Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 28, I, 8), o la rivalutazione del personaggio compiuta dal coro dei cavalieri di fronte al coraggio di chi va incontro alla condanna a morte sapendo di meritarsela: «CAVALIERI: Ah! Costretti a detestarti, / pur diam lode a tanto ardir» (*ibid.*, p. 41, II, 9). E nella cabaletta finale, Gualtiero «fa un ritratto di sé da cui si evince che la bilancia della sua avventura umana pende assai di più dalla parte dei torti subiti che dei crimini commessi» (Gloria Staffieri, *op. cit.*, p. 24). L'irrazionalità, le contraddizioni, la frenesia del

incontrollabile.³² «Nulla io spero... ed amo, e peno» afferma Gualtiero nella seconda parte dell'aria di 'sortita';³³ la sofferenza messa in campo dalla tempesta iniziale si è inverata e potenziata in tormento d'amore.

Privo di autentica ferocia, ma anche di capacità di azione costruttiva, il protagonista non riesce mai a opporsi al destino avverso. Il pirata è per antonomasia l'avventuriero, dal greco *πειράω*, cioè tento, esploro, anche con connotazione aggressiva – assalto; Gualtiero è invece bloccato, impossibilitato a conseguire i suoi obiettivi, e la stessa uccisione di Ernesto determina solo un più rapido scioglimento del nodo tragico. Analogamente, l'ambientazione ha la sua importanza: la Sicilia belliniana, dislocata temporalmente in un Medioevo fantastico, è di fatto un'isola/prigione che costringe i suoi abitanti, o chiunque vi giunga, a perdere la libertà e ad assumere comportamenti immutabili che impediscono ogni evoluzione.³⁴ Imogene ha dovuto sposare il duca con la forza, ma lo odia e vive nella memoria, statica e macabra, di Gualtiero, amandolo «qual s'ama un uom sepolto»;³⁵ l'aiuto dato ai naufraghi non è dovuto solo a bontà, ma agli obblighi sanciti da un'antica legge del luogo, carica di inquietanti implicazioni poiché mette gli uomini scampati nelle mani del duca: «Tutti in Caldora / per legge antica aver dovete albergo / un giorno almeno, e di Caldora il duca / è di Gualtiero il più crudel nemico».³⁶ Imogene ribadisce il concetto: «Sorgete: è in me dover quella pietade, / che al soccorso m'invia degli stranieri, / che qui trag-

personaggio derivano direttamente dal coinvolgimento amoroso e dalla scissione io/realtà che è cifra della poetica romantica, abbracciata interamente da Romani e Bellini nell'opera anche per rispondere alle esigenze e agli interessi del pubblico milanese (cfr. Dinko Fabris, *Il ritorno del Pirata nel Regno delle Due Sicilie*, in *Il pirata*, programma di sala, Napoli, cit., pp. 9-17: 10; Luca Zoppelli, *op. cit.*, p. 46).

32 «Bellini canta nel *Pirata* la malinconia della passione repressa e inappagata. Il catalano descrive personaggi ai quali è negata non solo la felicità, ma anche il riscatto di quel lieto fine nel quale tutte le tensioni si ricompongono. [...] Gualtiero è eroe fiero ma perdente, perché si oppone, ma senza speranza di vittoria, al fato, come accade agli eroi di Byron» (Luca Geronutti, *Pirata, Il*, in Piero Gelli e Filippo Poletti (a cura di), *Dizionario dell'opera 2006*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005, pp. 1009-1011:1011).

33 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 21 (I, 2).

34 «Del testo musicato, fra i più belli del Romani, è infatti mirabilmente colto il fatalismo tragico, la disperata infelicità del vivere che travolge i tre protagonisti nella comune catastrofe, il greve sentore di morte che incombe su quel castello siculo» (Giovanni Carli Ballola, *Introduzione*, in Piero Mioli (a cura di), *Vincenzo Bellini. Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton Compton, 1997, pp. 7-12: 9).

35 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 35 (II, 2).

36 *Ibid.*, p. 22 (I, 4).

ge a posar caso o tempesta. / Antica legge di Caldora è questa».³⁷ È proprio questa ossessiva devozione alle leggi ad aver trasformato l'isola in un luogo di detenzione: quando Enrico sospetta che Gualtiero sia un pirata e decide di trattarlo come prigioniero, il giovane lo ammonisce: «Cruda legge, o duca, imponi».³⁸ Il termine viene nuovamente usato nel momento in cui Imogene chiede a Gualtiero di perdonare e dimenticare gli eventi passati, per «correggere l'error di cui siam rei: vivere, / e perdonar tu dei»; Gualtiero replica: «Oh! legge amara e barbarala!», e Imogene: «Ma giusta... addio, Gualtier!».³⁹ L'opera ribalta il senso di libertà, che connota abitualmente l'esistenza piratesca, in ossessione normativa, alla quale il protagonista si sottomette con dolore. Il rapporto con la legge costituisce quindi un ulteriore elemento di distanza dalla configurazione tradizionale del personaggio: la tragedia oltranzistica di Maturin, ma anche il *mélodrame*, si fondavano sulla sovversione delle norme, mentre Gualtiero non riesce a evitare la costrizione di regole non scritte che gli precludono qualunque via di fuga, a parte il suicidio.

Persino il mare, icona del profondo legame con la natura e dell'indipendenza piratesca, in questo dramma rispecchia la stessa funzione imprigionante della terraferma: la fuga è impossibile poiché, se anche la coppia di amanti riuscisse a lasciare l'isola, la distesa marina non offrirebbe porti sicuri, e costringerebbe a un infinito e angoscioso viaggio. «GUALTIERO: Vieni; cerchiam pei mari / al nostro duol conforto. / Per noi tranquillo un porto / l'ampio Oceano avrà. IMOGENE: Taci: rimorsi amari / ci seguirian per l'onda. / Lido che a lor ci asconda / l'immenso mar non ha».⁴⁰

Il libretto di Bellini e Romani è dunque dominato da una tendenza claustrofobica, amplificata dal luogo scelto come teatro per le azioni principali – la loggia del castello, distante dal mare – e dal tempo, una lunga notte senza fine in cui non sorge mai il sole.⁴¹

37 *Ibid.*, pp. 22- 23 (I, 5).

38 *Ibid.*, p. 31 (I, 12).

39 *Ibid.*, p. 38 (II, 6).

40 *Ibid.*

41 Gualtiero minaccia una terrorizzata Imogene, che non vuole concedergli un ultimo dialogo, di provocare una «notte per tutti estrema» (*ibid.*, p. 32, I, 12), alludendo alla morte, ma il presagio si avvera e l'alba non sorgerà sulla tragedia dei due infelici amanti; quando il pirata ed Ernesto si fronteggiano, Imogene esclama: «Ah dal cielo, o sol, t'invola / nega il giorno a tanto orror» (*ibid.*, p. 39, II, 7); la stessa, per non vedere l'esecuzione di Gualtiero, invoca: «Oh, sole! Ti vela / di tenebre oscure... / al guardo mi cела / la barbara scure...» (*ibid.*, p. 42, II, 12); il protagonista, gettandosi in mare, afferma: «Una aborrita luce / fuggo così» (*ibid.*, p. 43, II, 13).

Si consideri poi che il protagonista non agisce mai da pirata;⁴² lontano dai suoi uomini per l'intera opera, ne rifiuta *in extremis* l'aiuto, e la ciurma sembra vivere in un mondo a sé, comico e non drammatico,⁴³ rispondendo con sfrenata allegria al suono tempestoso delle onde che tanto avevano angosciato il protagonista: «Egli è il vento... il suon dell'onde / che si frangono sulla riva... / alla gioia dei pirati / prende parte e terra, e mar».⁴⁴

Lo *status* di pirata sembra allora utilizzato dal librettista soprattutto per esplicitare al massimo grado la condizione di esclusione del protagonista, esaltandone l'inutile slancio amoroso e la volontà distruttiva.⁴⁵ Si tenga presente, però, che è stata proprio tale scelta a orientare il dramma, come rivela l'eremita a Itulbo: Imogene, avendo saputo che Gualtiero aveva abbandonato la società e i suoi valori, «gloria, onor, dover posti in non cale, / condottier di pirati aragonesi era fatto»,⁴⁶ ha perso ogni speranza e ha sposato Ernesto; l'immagine del pirata come figura di negazione della civiltà si situa dunque al di qua dell'orizzonte narrativo.

Si può affermare in effetti che l'opera belliniana aggiunga profondità al paradigma piratesco, la cui componente tradizionale e 'in luce' è demandata al coro, esaltando gli aspetti in ombra di un mestiere che può comportare infinito dolore ed emarginazione dal contesto sociale.

Infine l'estrema, angosciata esistenza solitaria di Gualtiero evidenzia in realtà un profondo, per quanto sotterraneo legame col mare, che rientrerebbe a buon diritto nella filosofia del pirata, nei suoi risvolti però negativi: la vicenda del protagonista belliniano inscena la cratofania marina della separazione/allontanamento di luoghi e individui;⁴⁷ chi abita i luoghi del mare è destinato a evitare il consorzio umano, «chi lo attraversa non può più avere la possibilità di fare il viaggio a ritroso. Quella striscia az-

42 «there are no scenes in which Gualtiero 'actively' plays the role of the pirate» (Alexandra V. Leonzini, *op. cit.*, pos. 3948).

43 «il coro dei pirati, gioioso e canagliesco, arricchito di echi ed effetti spaziali, sembra venir fuori dritto dritto da un'opéra comique» (Luca Zoppelli, *op. cit.*, p. 56).

44 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 24 (I, 6).

45 Gualtiero in realtà è un corsaro, poiché combatte per gli Aragonesi contro la casa d'Angiò, ma è scarsamente supportato anche dai primi; decide quindi di capeggiare autonomamente, senza appoggio del governo aragonese, una squadra di pirati; la sua emarginazione è dunque sia politica che sentimentale.

46 Felice Romani, *Il pirata*, cit., p. 22 (I, 4).

47 «La capacità di separazione del mare è senza tempo, ed è proposta, per un verso o per altro, al centro delle vicende di moltissimi libretti» (Salvatore Mazzarella, *Mare immenso ci separa. Il mare nel melodramma*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 30).

zurra è, davvero, il limite estremo della disperazione». ⁴⁸ Al mare, luogo 'altro', Gualtiero si ricongiunge, sacrificando la propria identità e i propri sentimenti all'indifferenziato equoreo, consegnando una postuma memoria di sé solo alla mente ormai dissolta della donna amata.

Pirati e piratesse dalla penna di Iacopo Ferretti: audacia e ferocia tra maschile e femminile

Nel 1830 un compositore di fama quale Giovanni Pacini (1796-1867), seguace delle idealità romantiche, chiede al librettista Iacopo Ferretti (1801-1885) un testo ispirato a *The Corsair* di Byron, fidando sulla sicura attrattiva del protagonista, non solo amante appassionato ma anche tormentato da un oscuro destino e al tempo stesso difensore della fede cristiana contro gli oppressori turchi. L'opera, rappresentata al Teatro Apollo di Roma il 15 gennaio del 1831, non convince, per la prolissità dei recitativi e l'eccessiva complessità della trama, nonché per la scelta di un ruolo *en travesti*, secondo l'ormai sorpassata tradizione rossiniana, per il corsaro, interpretato dal contralto Rosa Mariani. A parte un altro allestimento importante nel 1832 al Teatro alla Scala, su un libretto che ha subito importanti variazioni, ⁴⁹ il melodramma non entra nelle usuali programmazioni; in tempi recenti si menziona solo una ripresa in forma di concerto alla Casa della Musica di Parma, nel 2004, come appendice all'allestimento del *Corsaro* di Verdi al Teatro Regio.

L'opera di Pacini e Ferretti segue nelle linee generali la trama byroniana, introducendo però alcune significative innovazioni che riguardano da vicino il ruolo del pirata. Per ragioni di chiarezza si riporta l'intreccio del poema inglese: Conrad, capo dei corsari in un'isola dell'Egeo, ha saputo che il turco Seyd vuole assalire il loro covo e decide di attaccarlo per primo, penetrando nella città del sultano travestito da derviscio, per quanto Medora, la sua amante, non approvi l'impresa, angosciata dai rischi che

48 Roberto Fedi, *Mare crudele*, in AA.VV., *La letteratura del mare*, cit., pp. 245-287: 253. L'autore si riferisce nello specifico al racconto *Il Mistero* di Verga, ma afferma altresì che nella letteratura italiana ottocentesca il mare «è la metafora di una ineluttabile negazione» (*ibid.*, p. 252).

49 Per l'analisi e le citazioni si segue il libretto del primo allestimento: *Il corsaro: melo-dramma romantico in due atti*, da rappresentarsi nel rinnovato nobile teatro di Apollo nel carnevale dell'anno 1831, Roma, Puccinelli, 1831. Quando necessario, si indicheranno le variazioni rispetto all'opera rappresentata alla Scala, e pubblicata a Milano, Truffi, sempre nel 1831.

comporta. Il travestimento funziona, ma nell'*harem* scoppia un incendio; il giovane perde tempo prezioso per salvare le odalische, fra le quali Gulnare, la favorita di Seyd, e viene catturato. Gulnare aiuta Conrad a fuggire pugnalandolo Seyd; approdati all'isola, i due scoprono che Medora è morta di dolore. Sopraffatto, il corsaro si getta in mare.

L'*incipit* del libretto di Ferretti enuncia, con le parole del coro e la voce solista del corsaro Gonzalo, una filosofia piratesca differente rispetto a *The Corsair*, poiché l'accento è posto sulla volontà di dominio e la violenza dei predoni del mare, mentre resta inespresso il byroniano senso di libertà avventurosa:

TUTTI	A noi simil non v'è, noi siam del Mare i Re.
GONZALO	La danza del pirata è i turbini sfidar, e con la destra armata tinger in rosso il Mar. ⁵⁰

Il protagonista Corrado a sua volta appare più crudele e combattivo di Conrad,⁵¹ nonché strettamente connesso al gruppo dei fedeli, che riecheggiano entusiasticamente i suoi ordini perentori.

⁵⁰ *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., pp. 7- 8 (I, 1).

⁵¹ Quando legge la notizia dell'imminente attacco da parte del pascià, nella didascalia «sorride ferocemente», affermando poi il suo ruolo di aggressivo paladino della cristianità: «Echeggerà il furor del mio ruggito [...] forse l'Odrisia Luna / impallidir vedrò» (*Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 10). La ferocia del pirata non è comunque un dato frequente, per una tendenza a un 'addomesticamento' del reale che è tipico dell'opera in musica, in particolare in ambito comico. Ad esempio appaiono miti e giocosi i protagonisti del *Corsaro della Guadalupa* (1853), melodramma semiserio di Domenico Bolognese, su musiche di Vincenzo Maria Battista. Il coro di uomini «tutti ebbri festanti» squaderna nel prologo un paradigma piratesco da cui è assente l'aggressività, per focalizzare invece la perfetta simbiosi con la natura sconfinata delle distese marine, la centralità del valore guerriero, l'interesse per i piaceri concreti dell'esistenza: «Beviam, tra l'orgie e i brindisi / più bello è il trionfar! / Siam prodi nel combattere, / siam prodi nel trincar!» (*Il corsaro della Guadalupa*, melodramma semiserio in un prologo e due atti, Napoli, Gemelli, 1853, p. 5). Nel mondo pacificato e tendenzialmente utopico del dramma semiserio i fuorilegge non sono malvagi: Paolo cattura Lorenzo ma poi lo salva poiché aveva un debito d'onore nei suoi confronti; il capitano dei corsari, pentito, vorrebbe abbandonare il «sentier del disonore» (*ibid.*, p. 8); nell'evoluzione della vicenda si scopre che questi ha una doppia identità: è un ricco colono che perseguita una giovane, Giulia, carica di debiti, perché nascostamente la desidera. Scoperto, sarà costretto a ritirarsi, e la ragazza potrà sposare l'uomo che ama.

COR.	Con me sul Mar verrete (<i>assoluto</i>)
CORO	Con te sul Mar verremo.
COR.	Uniti pugneremo.
CORO	Morir saprem per te. (<i>con entusiasmo</i>)
COR.	Pronti a obbedir voi siete? (<i>severo</i>)
CORO	Pera chi al cenno è tardo! (<i>con ferocia</i>)
COR.	Sia legge un motto, un guardo!
CORO	A noi sei Nume e Re. ⁵²

In realtà, l'ardore bellico di Corrado, che suscita orrore nella compagna Medora, dipende, come nell'opera/fonte, da un misterioso destino coercitivo: «Non amo i miei trofei / Sete non ho di sangue; / Ma porre al Fato un freno / opra mortal non è. / Ma sempre il core in seno / Palpiterà per te...».⁵³ Questo aspetto contribuisce a 'normalizzare' il personaggio, così come la dichiarazione di passione amorosa: anche Corrado, come Gualtiero, ama ed è riamato, per quanto tale sentimento non sia motore di racconto, quanto invece la vendetta e la volontà oppositiva contro il nemico musulmano.⁵⁴

Se fino a questo momento l'opera ha seguito strade già battute da altri, il secondo atto vede in scena una sorprendente Medora piratessa, «in abito da Turco, armata»,⁵⁵ decisa a recarsi nella reggia del pascià per liberare l'amato. La trasformazione non è solo esterna ma comporta una precisa assunzione di ruolo – Gonzalo dà notizia che «Duce una donna avremo. [...] Medora, Amor le inspira / generoso disegno; / Pria si tenti

52 *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 11.

53 *Ibid.*, p. 15.

54 L'anelito libertario non è in ogni caso centrale nella configurazione del protagonista, mentre informa di sé la dolente figura di Gulnara, già innamorata di Corrado e costretta a «simulare intanto / oppressa schiava amor per un tiranno» (*ibid.*, p. 21, I, 4). Si tratta certo di una schiavitù individuale, e non politica, in nome del libero amore, ma la scena precedente metteva in campo l'alterità dei Turchi, non solo combattivi ma feroci e sanguinari, definiti successivamente dai corsari «dell'Oceano i Tiranni» (*ibid.*, p. 33, II, 1).

55 *Ibid.*, p. 34. Ferretti potrebbe comunque essersi ispirato a un'opera di Fabio Zener, *Il Corsaro*, azione drammatica in quattro atti, pubblicata a Venezia nel 1828, in cui «la figura di Medora è capovolta: non più eroina passiva, ma una Medora "garibaldina" che non si perde d'animo e parte alla salvezza del suo Corrado. Progetta infatti con suo fratello Giovanni di liberarlo» (Rita Zambon, *Quando il ballo anticipa l'opera: Il corsaro di Giovanni Galzerani*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*. Studi offerti a Aurel M. Milloss, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olshki, 1996, pp. 305-313: 308).

l'inganno, e poi lo sdegno»,⁵⁶ quindi la giovane è diventata un autoritario e sagace condottiero – e una significativa torsione emozionale: dal terrore al solo vedere un uomo in armi, all'eroismo estremo, «Ma se cadrò pugnando / la morte orror non ha»,⁵⁷ che riecheggia analoghe affermazioni iniziali del coro. Il *raid* di Medora ha esito negativo, in effetti, ma comporta rilevanti conseguenze per lo svolgimento della vicenda: la piratesa è smascherata, il sultano se ne innamora, per poi ucciderla quando gli si nega. Corrado vorrebbe di conseguenza morire, ma infine decide di rinunciare alla vita da fuorilegge e si allontana sul mare con l'odalisca Gulnara, già amante del tiranno turco. Nella seconda versione una Medora particolarmente combattiva tenta di uccidere Said con un pugnale, ma è invece il pascià a mettere fine alla vita di Corrado. La giovane vorrebbe suicidarsi ma i corsari la dissuadono, distruggendo la reggia del sultano per vendicare il loro capo.

L'innovazione della 'piratesa' non ha incontrato il favore della critica: se Julian Budden evidenzia semplicemente l'inversione di ruoli – «L'opera di Pacini costituisce una sorta di travestimento, in ogni e molteplice senso della parola. L'eroe, virilissimo, di Byron è interpretato da un contralto. Da parte sua, la femminilissima Medora si traveste da uomo per andare alla ricerca del suo innamorato»⁵⁸ –, Gialloreto vede in questa scelta una delle ragioni della mancata riuscita dell'opera:

Ferretti contribuisce al fiasco fornendo a Pacini un libretto rocambolesco e inverosimile, antitesi della qualifica del sottotitolo, «melodramma romantico», che culmina nella scena in cui Medora, divenuta grintosa amazzone, guida i pirati al salvataggio di Corrado [...]; è superfluo rilevare quanto tale repentina trasformazione della donna, da sognante eroina romantica, abbandonata sull'isola dei corsari a sospirare il ritorno dell'amato, a virago assetata di sangue, risulti poco plausibile sul piano della psicologia come su quello drammaturgico.⁵⁹

Tralasciando considerazioni, in questa sede non pertinenti, in merito alla qualità del libretto, appartenente fra l'altro a un genere quale l'ope-

56 *Il corsaro: melo-dramma romantico*, cit., p. 34 (II, 1).

57 *Ibid.*, p. 36 (II, 2). Il coro, in un'analoga esaltazione della morte 'onorata', aveva affermato, in apertura dell'opera: «C'invidieran la tomba: / vasto Sepolcro è il Mar» (*ibid.*, p. 8, I, 1).

58 Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. I, Torino, EDT, 1985, p. 582n.

59 Andrea Gialloreto, *op. cit.*, pp. 380-381.

ra lirica, molto distante da un'idea di verosimiglianza, si può notare invece come, nel paradigma piratesco proposto da Ferretti, la metamorfosi di Medora corrisponda alla ben maggiore combattività e forza aggressiva del suo *partner*, come se una sorta di contagio emozionale determinasse le azioni della ragazza. La scelta della protagonista di combattere a sua volta rientra di fatto in un sapiente gioco di doppi che attraversa l'opera: come Corrado, Medora è a capo dei corsari, si traveste ed è scoperta; entrambi professano il proprio coraggio e suscitano un amore, non gradito, di parte avversa. Nella prima versione muore Medora, nella seconda Corrado; nella conclusione, analogamente, i corsari, per lenire i dolori dei loro comandanti, distruggono con ferocia il dominio del sultano.⁶⁰ Quest'opera offre inoltre allo spettatore uno sguardo più ravvicinato alla figura del fuorilegge dei mari: forse perché meno eslege – Corrado non è un pirata ma un corsaro, che combatte in difesa dei valori cristiani, per quanto il motivo sia solo accennato –, il protagonista appare inserito in una rete di rapporti di dominanza/subordinazione, ma anche amicali e familiari, e l'affinità comportamentale della compagna rafforza il legame; non è più, come Conrad, una figura solitaria, misteriosa, tormentata da un destino negativo, dato, questo, a cui il libretto di Ferretti accenna soprattutto con la funzione di giustificare parzialmente la ferocia del personaggio. Nella seconda versione il coro funebre dei seguaci si rivolge a Dio invocando l'aiuto per un uomo dalla grande statura morale: «Se in vita fu lo specchio / d'ogni virtù del ciel, / premio d'eterna gloria / ottenga il tuo fedel».⁶¹ Il pirata, divenuto corsaro, si sta quindi avvicinando all'esperienza dell'uomo comune: feroce ma valoroso e onesto, condottiero carismatico, amante appassionato, Corrado non è più il disperato *outsider* che il personaggio belliniano incarnava. In ogni caso, però, scompare: ucciso dal sultano, o destinato a percorrere per sempre le vaste distese marine, il corsaro rimane pur sempre 'altro' rispetto alla società civile, mentre la scena è occupata dalle violenze dei suoi fedeli, impregnata di sterminio e furiosa vendetta, che costituiscono la cifra sanguinosa dell'autentico filibustiere dei mari.

60 Le due stesure dell'opera sono pubblicate entrambe nel 1831; si veda al riguardo la nota 48.

61 *Il corsaro: melo-dramma romantico in tre parti di Giacomo Ferretti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1831-1832*, Milano, Truffi, 1831, pp. 37- 38 (parte terza, scena quinta).

Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi: il corsaro “demone o nume”,⁶² fra amor di patria e disfattismo

Il Corrado di Piave e Verdi sembra convogliare la componente doloristica del personaggio belliniano e la capacità di azione del corsaro di Ferretti, il cui libretto era sicuramente noto a Piave:⁶³ come afferma Kimbell, la sua «spiritual loneliness» è evidenziata dall'ingresso in una scena vuota, mentre il coro canta «into the distance, off-stage [...]. The crucial fact of alienation from the world is expressed in two ways: in terms of contempt in the savage and gloomy recitative, and in terms of regret in the cantabile».⁶⁴ In risposta al coro, che esalta un codice di valori piratesco basato su libertà, coraggio, disprezzo della vita comune, legame con la natura – il mare è territorio e patria –, Corrado esprime infatti il suo rifiuto del mondo, la nostalgia per un passato perduto e l'impotenza di fronte al destino avverso, sentimento che avrà uno sviluppo inusitato nel corso dell'opera:

CORRADO

Fero è il canto de' prodi miei consorti!...

Ah sì, ben dite... guerra...

62 Sono parole di Gulnara, al primo incontro con Corrado: «È demone o nume – l'ignoto corsaro?» (Francesco Maria Piave, *Il corsaro*, libretto, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2015, cit., pp. 19-35: 28).

63 Si veda Charles Osborne, *All'ombra di Byron*, in *Il corsaro*. Programma di sala. Festival Verdi 2008, a cura di Vincenzo Raffaele Segreto e Alessandro Taverna, Parma, Step, 2008, pp. 31-39: 33. Piave non riprende l'originale di Byron ma la traduzione di Nicolini del 1824; secondo Rita Zambon, *op. cit.*, il modello byroniano è attivo soprattutto riguardo il testo, mentre la struttura drammatica riprende l'azione mimica del *Corsaro* di Giovanni Galzerani, rappresentata alla Scala nell'autunno 1826. L'opera verdiana debutta al Teatro Grande di Trieste il 12 febbraio 1848 non ottenendo alcun successo di pubblico, e inutilmente l'impresario Lucca cerca di riproporla; dopo l'ultimo allestimento ottocentesco a Oporto nel 1864, *Il corsaro* verdiano sarà messo in scena ben un secolo dopo, nel 1863, alla Fenice di Venezia. Fra le ragioni del fallimento del melodramma i critici individuano la velocità di stesura e la difficoltà nel gestire il carattere intimamente contraddittorio del protagonista: «può darsi che Corrado, uno dei tanti reietti delle opere verdiane, complesso e tormentato da un buio senza fondo come quel mare, abbia attratto Verdi più di quel che potesse restituirgli: e non sapere quale dramma interiore e ingiustizia sociale lo lacerino non aiuta a creare empatia con lo spettatore» (Giuseppe Martini, *Il mare dentro*, in *Il corsaro*. Programma di sala 2015, cit., pp. 39-41: 41).

64 David R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 513.

Perenne, atroce, inesorabil guerra
contro gli uomini tutti...
Io per essi fui reo... tutti gli abborro!
Temuto da costoro ed esecrato
infelice son io, ma vendicato!...
Tutto pareva sorridere
al viver mio primiero:
l'aura, la luce, l'ètere
e l'universo intero;
ma un fato inesorabile
ogni mio ben rapì...
Più non vedrò risorgere
dell'innocenza i dì.⁶⁵

Nella cabaletta il protagonista riprende il dominio su sé stesso e i seguaci, coinvolgendoli in un'offensiva che è insieme patriottica e religiosa:

CORRADO

[...]

Si: de' corsari il fulmine
vibrar disegno io stesso,
dal braccio nostro oppresso
il Musulman cadrà.

TUTTI

All'armi! all'armi! intrepidi
cadiam sull'empia Luna!⁶⁶

Tutore della vera fede contro un sultano quasi ridicolo nei suoi eccessi,⁶⁷ l'audace Corrado, che con piglio risorgimentale chiama a raccolta i

65 Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 21.

66 *Ibid.* Quando salva le odalische, Corrado le rassicura mostrando una volontà di proselitismo cristiano: «Non temete, / rispettate, redente sarete» (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 27).

67 Nel momento in cui ha catturato Corrado, Seid esclama, coadiuvato dal coro dei musulmani: «Sì, morrai di morte atroce, / lenta, infame, orrenda morte», mentre Corrado afferma quanto sia vile e disonorevole infierire su persone inerme (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 29, II, X).

suoi fedeli esclamando «Su coraggio miei prodi, avanzate...»,⁶⁸ sembra abbandonare nel corso dell'opera la malinconia iniziale per rivestire interamente una funzione patriottica, in cui l'alterità 'piratesca' si trasfonde nell'identità nazionale.⁶⁹

Ma il personaggio implode dal momento della prigionia, manifestando una sempre maggiore inerzia che giunge al disfattismo; il motivo libertario è quindi assunto da Gulnara,⁷⁰ come già avveniva in forma più attenuata nel libretto di Ferretti. La schiava propone a Corrado la fuga, che questi non accetta, bloccato da un destino ineluttabile; si ripropone, a parti invertite, lo stesso tema imprigionante che dominava nell'opera belliniana:

GULNARA

[...]

Ah fuggiam da queste mura:
n'apra scampo il vasto mar.

CORRADO

No, mi lascia alla mia sorte;
fissa in cielo è questa morte.
L'universo a me fa guerra,
Dio m'impresse il suo suggel;
maledetto io sono in terra,
maledetto io sono in ciel!⁷¹

Allo stesso modo il suicidio del corsaro riprende l'analogo belliniano: entrambi i personaggi sono fagocitati da un elemento equo che è apparso in una luce positiva solo nelle parole iniziali del coro – «Patria e re-

68 Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 27 (II, 6).

69 Sia Osborne che Leonzini paragonano Corrado a Garibaldi: «Il romantico pirata greco in guerra contro i turchi malvagi veniva facilmente interpretato come un valoroso italiano che si opponeva al dominatore. Corrado, il Corsaro, poteva identificarsi con Garibaldi» (Charles Osborne, *op. cit.*, p. 31); «[Gulnara is] the beautiful yet oppressed slave representing the Italian people, the tyrannical pasha representing the Austrian Empire and the Kingdom of the Two Sicilies, and Corrado, the pirate captain who inspired the slave to action and liberate herself, representing Giuseppe Garibaldi, a central military leader in the Italian Risorgimento» (Alexandra V. Leonzini, *op. cit.*, pos. 4030).

70 «E può la schiava un palpito / sentir per l'oppressore? / Solo nel cuor de' liberi / sa germogliar l'amore» (Francesco Maria Piave, *op. cit.*, p. 32, II, 2).

71 *Ibid.*, p. 32 (II, 6).

gno nè il fiotto spumante»⁷² –; nell'esperienza di Gualtiero e Corrado la dimensione marina è invece fattore di esclusione e separazione da un corpo sociale che respinge, sempre e comunque, il bandito dei mari, anche quando la sua azione è baluardo per la patria e conforto per i deboli. Gravitante ancora in una sfera di anomia, il corsaro sprofonda dolorosamente negli abissi marini.

Uno sguardo dall'interno: i fuorilegge dell'Adriatico

La figura del pirata acquista altre significazioni nei libretti ambientati sull'Adriatico, scenario variegato di incontri e scontri fra popoli su cui domina la Serenissima, che ha unificato la complessa geografia istriana e dalmata sotto un unico governo. Il teatro musicale dell'epoca è attraversato dal mito negativo di una Venezia trasformata in tirannica oligarchia, come evidenzia *Marino Faliero* (1835) di Donizetti (1797-1848) su parole di Giovanni Emanuele Bidera (1784-1858), in cui è il Doge stesso a dover guidare la rivolta contro la città degli intrighi, trasformata in «scoglio di pirati».⁷³ Se un governo dispotico scambia le parti con i popoli sottomessi, mutandosi in mostruosa macchina di sterminio *ex lege*, è naturale che l'attenzione dei librettisti si sposti sulle etnie minoritarie dell'Adriatico orientale; la saga dei Faliero continua quindi interessando le vicende dei fieri uscocchi⁷⁴ tramite due libretti d'opera: *Morosina*, del 1859, su musica di Er-

72 *Ibid.*, p. 21 (I, 1).

73 Giovanni Emanuele Bidera, *Marino Faliero*, Napoli, 1840, ora in www.librettidopera.it, a cura di Dario Zanotti, Mariella Di Carlo, II, 5, p. 30.

74 Il primo nucleo degli uscocchi è costituito da varie popolazioni balcaniche che fuggono di fronte all'esercito turco a metà '400: «uscocchi infatti, dal serbo croato *uskok* = fuga, è il nome dato ai fuggiaschi, ai profughi» (Aniello Zamboni, Cesare Bornazzini, *Uskok. Storia degli uscocchi*, <http://www.farfilm.it/uskok/menu-storia-uscocchi>, consultato il 20/11/2022). Valentina Nider afferma, invece, che lo stanziamento di questo composito gruppo si determina soprattutto all'inizio del '500, quando gli Asburgo decidono di consolidare le proprie piazzeforti sulla costa adriatica; si tratterebbe quindi di corsari, la cui azione bellica ha il duplice scopo di contenere l'avanzata turca e ridurre il potere della Serenissima sull'Adriatico (Valentina Nider, *Sarpi, Quevedo e la pubblicistica sulla guerra degli Uscocchi*, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Giudizi e pregiudizi: percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*, vol. I, Firenze, Alinea, 2009 [ma 2010], pp. 211-237). Da entrambi gli schieramenti, veneto e asburgico/spagnolo, ci si mostra «sensibili al fascino ambiguo degli Uscocchi, un fatto che nei riferimenti testuali si traduce spesso nell'utilizzazione di coppie oppostive, quasi ossimoriche: pirati e guerrieri difensori della cristianità, confinanti ed esotici, barbari

rico Petrella (1813-1877) e parole di Domenico Bolognese (1819-1891), e il più tardo *L'ultimo Faliero* (1877), composto da Luigi Scalchi e musicato da Alessandro Magotti.⁷⁵

La vicenda è la stessa, con varianti di scarsa rilevanza: Galieno, parente di Marino, non ottenendo dalla Serenissima la riabilitazione del Doge, cambia bandiera e diventa capo degli uscocchi, ma è controllato a sua insaputa da una spia veneziana, Morosina nel melodramma omonimo, Valentina nell'*Ultimo Faliero*. Preso dalla nostalgia della patria, Galieno torna a Venezia; qui è catturato, e Morosina/Valentina, ormai innamorate di lui, sono costrette sotto tortura a rivelare le colpe del giovane, che comunque riesce a salvarsi.

Significativa, in entrambi i testi, la delineaazione progressiva dell'uscocco come portatore di un sistema di valori alternativo, e superiore, a quello dei veneziani: quando il protagonista di *Morosina* accetta l'invito del ribelle Spolatro a recarsi da «una gente ardita e forte»,⁷⁶ i pirati si rivelano coraggiosi, amanti della libertà e passionali: «Il periglio ed il piacer / son la vita del corsar. / Ei nel volo del pensier / scorre libero sul mar. / Ma la gioia i di gli abbella, / vieni, e canta, o Zingarella».⁷⁷

Dietro il personaggio di Galieno intravediamo non pochi tratti di Gualtiero e Corrado, ma il punto di vista dell'*outsider* assume nelle narrative melodrammatiche dell'Adriatico una funzione decisamente ermeneutica, poiché si getta uno sguardo su etnie minoritarie, che difendono i propri diritti; l'azione piratesca ha tutt'altro significato, poiché in questo caso è un popolo intero a essere escluso, non un individuo.

Se già Iacopo Ferretti aveva tentato di inserire il predone dei mari in una contesto amicale e familiare, Leone Fortis (1827-1896) arriverà a descrivere dall'interno la vita del pirata nell'*Uscocco*, dramma posto in mu-

e cristiani, corsari fuorilegge e forniti di patenti regolamentari» (Valentina Nider, *op. cit.*, p. 212).

75 Domenico Bolognese, *Morosina o L'ultimo dei Falieri*, Napoli, Stabilimento Tipografico del Cosmopolita, 1859; Luigi Scalchi, *L'ultimo Faliero*, Bologna, Successori Monti, 1877.

76 Domenico Bolognese, *op. cit.*, p. 14 (I, 8).

77 *Ibid.*, p. 15 (II, 1). Nel secondo atto, ambientato nella fortezza degli Uscocchi a Segna, come per *Morosina*, si evidenzia un'immagine positiva del pirata, libero da inutili freni morali, ma audace guerriero, e inoltre, tratto che non è presente nel libretto di Bolognese, fedele al proprio comandante. Nelle parole del coro piratesco si delinea una vera e propria mitologia dell'*outsider*: «Bello è il mestiere del fuoruscito, / dolce la vita passa il bandito; / ma fra il rumore de' suoi bicchier, / fra le sue donne sempre è guerrier» (Luigi Scalchi, *op. cit.*, II, 1, p. 13).

sica dal ravennate Francesco Petrocini (m. 1875), e rappresentato alla Scala di Milano nel 1862.⁷⁸ L'inizio del secondo atto mostra la tolda della galera degli uscocchi e il sartame praticabile su cui si arrampicano i mozzi, cantando: «Soffia, o vento, e via ne incalza / nuove prede a conquistar... / Ferve il sangue... il cor ci balza / quando siamo in mezzo al mar. / Questi flutti interminati / son la patria dei pirati. / Ci fu culla, e regno e altar... / Ci sarà sepolcro il mar».⁷⁹ Il coro esprime la profonda armonia con la natura inerente all'esistenza corsara, che si svolge in sinergia con la forza del vento.

Tutto ciò è comunque inganno e illusione: il capo dei pirati, Soranzo, è in effetti un aristocratico veneziano, che ha assunto questo ruolo solo per vendicarsi di un governo ingrato. Gli uscocchi sono destinati a essere abbandonati e sacrificati da un capo che non intende realmente comprometersi, per cui li chiude in un sotterraneo comunicante con il mare e poi dà fuoco all'improvvisata prigione. L'abisso marino è tomba per i truci ma ingenui uscocchi, come avveniva per il pirata di Bellini e il corsaro verdiano, ma la cupa conclusione assume un ben diverso significato: i pirati adriatici, paladini di un popolo emarginato, sono strumentalizzati da un individuo senza scrupoli che fa parte della classe degli oppressori, ribaltando l'immagine del pirata ingannatore presente in diverse narrative, anche di ambito musicale.⁸⁰

Infine, nel 1873 lo scapigliato Antonio Ghislanzoni (1824-1893) presenta alla Scala di Milano un melodramma che parteggia chiaramente per i nemici di Venezia: *Fosca*, su musiche di António Carlos Gomes

78 Leone Fortis, *L'Uscocco*, Milano, Lucca, 1862.

79 *Ibid.*, p. 21 (II, 1).

80 Ad esempio, *I pirati spagnuoli* (1838), melodramma di Giovanni Emanuele Bidera su musiche di Errico Petrella, offre una raffigurazione interamente negativa dell'universo piratesco, su cui getta uno sguardo diffidente e 'lontano': il protagonista è d'altra parte una vittima, che non condivide in alcun modo i valori che la ciurma professa. Ottavio Gomez, provocato da Diego Fernandez, lo uccide in duello. La nave con cui fugge è depredata dai pirati, che lo costringono a seguirlo. Divenuto anch'egli un fuorilegge, salva una ragazza, Chiara Rover, catturata dai pirati, ma è arrestato a Cadice, e condotto dinanzi all'Alcade, che è suo padre. Pedro, il capo dei pirati, è subdolo e aggressivo: cerca, senza esito, di convincere lo zio di Ottavio che questi è un predone senza scrupoli, e scoperto, mostra interamente la sua natura violenta: «Io che addosso all'inimico / mi gettava in men che il dico / e più sangue che versava / più il mio cor s'inebbriava» (*I pirati spagnuoli*, melodramma in due atti. Musica di Errico Petrella. Milano, Francesco Lucca, 1860, p. 37).

(1836-1896).⁸¹ La vicenda ha un riscontro storico: alla fine del secolo X un gruppo di pirati invade Venezia per rapire le spose i cui matrimoni si celebravano il 2 febbraio, giorno della purificazione della Madonna. Il popolo riesce a liberare le prigioniere, e da quel giorno si celebra una giornata che dà il titolo a un racconto di Luigi Capranica, *La festa delle Marie. Storia veneta del secolo X*, pubblicato da Treves nel 1869, che costituisce la fonte primaria del libretto.

Paolo, rapito per ottenere un riscatto dal pirata istriano Gajolo e poi restituito, è ancora desiderato da Fosca, sorella del fuorilegge; l'intraprendente piratessa decide di far rapire le spose per catturare la fidanzata di Paolo, e così costringere il giovane a tornare in terra istriana.⁸² Il piano non riesce: nella novella i pirati fuggono, ma il vento contrario ne impedisce il ritorno e li costringe a una rovinosa battaglia per mare. Fosca e i suoi complici utilizzano la barca di un pescatore per approdare al covo di Pirano: «avendo trovato nella barca una velaccia triangolare, tutta bucata e sudicia, la issarono per approfittare del vento propizio».⁸³ Il «cencio che usurpava il nome di vela»⁸⁴ è iconico: per Capranica, i pirati appartengono a una razza inferiore, bestiale e malvagia, le loro azioni marine sono dunque una squallida imitazione dei viaggi dei 'civili' veneziani; lo stesso vento a sfavore indica la perdita di contatto con una Natura che si ribella all'immoralità di tali turpi individui.

Nel libretto di Ghislanzoni, invece, il percorso marino è ponte e legame fra due universi profondamente differenti: quello scomposto, ma animato dal legame privilegiato con gli elementi naturali e dalla vitalità ancestrale dei pirati, comunque rispettosi della religione e devoti al loro capo; sull'altra sponda il mondo civilizzato dei veneti. Le due realtà si compenetrano nei personaggi di Fosca e Delia, la fidanzata di Paolo, che proprio dal doloroso viaggio per mare all'atto del rapimento trae la forza per comprendere l'alterità piratesca, e può parlare al cuore selvaggio di Fosca, essendo entrata nella sua stessa logica di sentimenti primitivi ma autentici. L'abbraccio finale delle due donne suggella l'unione, ma il successivo suicidio di Fosca, compiuto di fronte ai due amanti che si allontanano felici, rinfocola le ostilità e ripristina la distanza fra i due mondi: al grido di «Vendet-

81 Antonio Ghislanzoni, *Fosca*, Milano, Ricordi, 1890.

82 In realtà il ratto sembra fosse opera dei pirati narentani, che provenivano dalla Dalmazia, come afferma di recente Giacomo Scotti (*I pirati dell'Adriatico*, Trieste, Lint, 2003, p. 58).

83 Luigi Capranica, *La festa delle Marie*, cit., p. 92.

84 *Ibid.*, p. 93.

ta! All'armi! Al mar!»,⁸⁵ i predoni istriani prospettano una nuova invasione. Ancora una volta il pirata, anche se declinato al femminile, scompare; per quanto i libretti adriatici si siano avvicinati più di altri al nemico dei mari, comprendendone le ragioni e illuminandone il mondo emozionale, comunque non riescono a dare una sicura legittimazione a questa controversa figura; il libretto di Ghislanzoni si conclude, come altre volte, con un'esplosione di violenza che sembra ripristinare la logica oppositiva che presiede al mito negativo del pirata *hostis gentium*.

Conclusioni

Con rare eccezioni di ambito comico, il pirata del teatro musicale è destinato a una fine negativa: indegno persino di una tomba che ne onori la memoria, spesso il personaggio scompare nei flutti, condannato alla dissoluzione di sé.⁸⁶ La *damnatio memoriae* del predone dei mari potrebbe indicare il carattere conservatore dell'opera lirica ottocentesca, seguendo le indicazioni di Portinari:⁸⁷ la commozione suscitata dall'*outsider* non comporterebbe affatto l'adesione ai valori che questi rappresenta, riconfermando invece la validità del sistema valoriale tradizionale, la triade Dio-Patria-Famiglia, in cui le figure eslegi non hanno posto.

Ribaltando la questione, la sorte tragica di pirati e corsari, quasi sempre destinati a un'esistenza liminare e precaria ma ricchi di umanità, passione e senso dell'onore, tutte qualità che il rivestimento musicale puntualmente si incarica di rilevare, mostra invece l'orrore di una società chiusa, bigotta, giudicante, che non riesce ad accogliere l'alterità di chi non rispetta le norme comuni – anche quando sia legittimato a farlo, come di fatto il corsaro, o sia stato costretto, come Gualtiero –, a meno di declinarla secondo la sintassi risorgimentale.⁸⁸ Il pirata/corsaro ha un ruolo definito solo quan-

85 Antonio Ghislanzoni, *op. cit.*, p. 55 (IV, 7).

86 Da un altro punto di vista, comunque, il suicidio per annegamento può essere inteso come volontà di ricongiungersi al mare, unica 'patria' del pirata. Un'ipotesi di questo genere si è avanzata per il protagonista belliniano; si veda, nel presente articolo, la conclusione del paragrafo «Mille soffria tormenti, l'onde sfidava, i venti».

87 Folco Portinari, *op. cit.*, pp. 133-134: 138.

88 Sul carattere innovativo del melodramma ottocentesco, impegnato a rilevare aspetti negativi della società coeva, si veda, ad esempio, per le opere verdiane, Rita Belenghi, *Contro la feroce forza che fa nomarsi diritto. Verdi e il dispotismo: una proposta di lettura*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 34, 1, settembre/dicembre 2013, pp. 1-12.

do sia caratterizzato come salvatore della patria, difensore delle etnie deboli: l'anelito libertario non è concepibile senza un oggetto concreto a cui rivolgersi; la solitudine è giocoforza quella del proscritto, dell'esule politico; il personaggio è piegato a esprimere istanze allotrie, ed è 'onorevole' solo se si batte per l'identità nazionale.

Ma se razionalmente la figura del pirata è in fin dei conti rifiutata, cancellata dalla scena, è sul piano del sentimento che il melodramma gioca le sue carte migliori: l'oltranza passionale di Gualtiero affascina profondamente il pubblico, dando luogo a un'*allegiance*⁸⁹ che mina in sé la stabilità del contesto sociale rappresentato; allo stesso modo le *liaisons* sfortunate di Corrado, o di Fosca, attraggono e conquistano.

La passione reclama i suoi diritti, mostrando l'aspetto coercitivo delle regole sociali; la natura cangiante della distesa marina e dei suoi valorosi abitatori, pur collocandosi in uno spazio e tempo di ardua definizione, si potrebbe dire al di fuori del mondo civilizzato, pretende cittadinanza nella nostra realtà, ne scardina le regole e ribalta i sensi: furfante onorato, amante furibondo ma sensibile, araldo di un popolo emarginato, il reietto dei mari denuncia l'ingiustizia e l'assurdità di un incomprensibile destino di maledettismo, che lo condanna a una marginalità senza scampo. Bisognerà attendere la fine del secolo perché ardore amoroso, indole selvaggia, legame privilegiato con la natura e anelito all'indipendenza contro l'oppressore straniero si compongano in un insieme dinamico e seducente, al di là del teatro musicale, nel personaggio salgariano di Sandokan. Principe spodestato del Borneo spinto a diventare pirata per vendicarsi, coraggioso, feroce al punto da bere il sangue dei nemici, ma generoso, nonché delicato e malinconico, la Tigre della Malesia eleva l'ossimoro a cifra della sua esistenza – «Due occhi di una fulgidezza senza pari, che magnetizzavano, attiravano, che ora diventavano melanconici come quelli di una fanciulla, e che ora lampeggiavano e schizzavano fiamme»⁹⁰ –, in perfetta simbiosi con un mare le cui tempeste riflettono il suo animo agitato e il suo violento ma nobile anelito libertario.

89 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 84.

90 Emilio Salgari, *La Tigre della Malesia*, Torino, Viglongo, 1991, p. 2.