

## Episodi della fortuna di Rosmunda come personaggio tragico nella prima metà dell'Ottocento

Giada Guassardo

Pubblicato: 7 agosto 2024

### *Abstract*

The gloomy legend of the Gepid princess Rosmunda, become popular over the centuries mainly in the versions of Paul the Deacon and Machiavelli, has always enjoyed a certain fortune in stage literature due to its intrinsic tragic potential (unwillingly married to the Longobard king Alboinus, the conqueror of her people, and forced by him to drink from the skull of her deceased father, Rosmunda first has him killed by her lover Helmechis; the two then take refuge in Ravenna where, because of the exarch's plots, they end up killing each other). Its success was at its peak in the 19th century, however, boosted as it was by the influence of Alfieri's *Rosmunda* and the interest of the time, in the context of a nascent patriotism, in Longobard stories. The article outlines the main steps of its reception, examining the tragedies by G.B. Roselli, G.F. Gambarà, T. Bandettini, P. Corelli and the opera librettos by L.A. Paladini and P. Rotondi, and dwells in particular on the psychological portrayal of the characters and the authors' relationship with Alfieri.

La cupa leggenda della principessa dei Gepidi Rosmunda, diffusa nel corso dei secoli soprattutto nelle versioni di Paolo Diacono e Machiavelli, ha sempre goduto di una certa fortuna nella letteratura scenica per il suo intrinseco potenziale tragico (sposata forzatamente al re longobardo Alboino, conquistatore del suo popolo, e costretta da questi a bere dal cranio del defunto padre, Rosmunda lo fa prima uccidere dal suo amante Helmechis; i due riparano poi a Ravenna dove, a causa delle trame dell'esarca, finiranno per darsi vicendevolmente la morte). Il suo successo è però al massimo nell'Ottocento, per l'impulso rappresentato dall'esempio della *Rosmunda* alfieriana e per l'interesse dell'epoca, nell'ottica di un nascente patriottismo, per le storie longobarde. L'articolo ripercorre alcune tappe di questa fortuna, esaminando le tragedie di G.B. Roselli, G.F. Gambarà, T. Bandettini, P. Corelli e i libretti per musica di L.A. Paladini e P. Rotondi e soffermandosi in particolare sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi e sul rapporto degli autori con Alfieri.

**Parole chiave:** Alfieri; Longobardi; Ottocento; Rosmunda; tragedia.

**Giada Guassardo:** Università degli Studi di Milano

✉ [giada.guassardo@unimi.it](mailto:giada.guassardo@unimi.it)

Dopo aver studiato alla Scuola Normale di Pisa e all'Università di Pisa, ha svolto un dottorato all'Università di Oxford con una tesi sulla poesia lirica di Ariosto, da cui ha tratto successivamente (2021) una monografia e un'edizione commentata. È stata per due anni borsista all'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze) ed è attualmente in servizio presso l'Università degli Studi di Milano come docente a contratto e assegnista di ricerca, con un progetto di edizione commentata delle liriche di Niccolò da Correggio.

Copyright © 2024 Giada Guassardo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Come ha osservato Pietro Gibellini nella sua panoramica sul tema, la materia longobarda ha goduto, nella letteratura italiana, di un successo nettamente inferiore alle vicende dei vincitori storici di quel popolo, i Franchi (e il genere cavalleresco di per sé basterebbe a dimostrarlo).<sup>1</sup> Pur in questa episodicità Gibellini ha però additato alcune storie longobarde maggiormente frequentate da poeti e romanzieri, notando una preminenza di quella di Rosmunda – testimoniata anche dalla sua possibile penetrazione nel canto popolare, se si dà credito all'ipotesi dei folkloristi ottocenteschi sul suo collegamento con *Donna lombarda*.<sup>2</sup> In queste pagine si intende ripercorrere una parte della fortuna letteraria della storia e riflettere sulle sue trasformazioni. Nello specifico è parso opportuno concentrarsi sul periodo, i primi decenni dell'Ottocento, e sui generi, la tragedia e il teatro musicale, che paiono più sistematicamente ricettivi nei confronti della leggenda, e con esiti di maggiore varietà e creatività.

Andando forse controcorrente, vorrei partire proprio dalle ragioni (dal momento che esse sono, in realtà, evidenti) di un successo così strettamente legato a un'epoca e a un genere. Figlia del re dei Gepidi Cunimundo, Rosmunda dapprima viene costretta al matrimonio con il re longobardo Alboino, conquistatore del suo popolo e uccisore di suo padre, dopodiché, avendo subito un truce oltraggio, ordisce a sua volta l'assassinio del marito (l'evento data storicamente al 572): le tinte fosche della vicenda sarebbero, forse, bastate a decretarne la tragediabilità. In aggiunta dovette facilitarla la disponibilità di fonti illustri e di ampia circolazione, in primo luogo le *Istorie fiorentine* di Machiavelli (1532) e le *Historiae Langobardorum* di Paolo Diacono (VIII sec.), i cui resoconti occorre riprendere in sintesi.<sup>3</sup> Alboino, re coraggioso ed efferato, chiamato in Italia da Narsete dopo una vittoriosa campagna militare (nel corso della quale ha sottomesso i Gepidi), entra trionfatore a Pavia e allarga le sue conquiste nel Nord e centro Italia, fino ai confini dell'esarcato di Ravenna e del territorio papale. Nel corso di un banchetto a Verona, in preda all'ubriachezza, invita la moglie a bere da un nappo ricavato dal teschio del padre Cunimundo: per vendicarsi, Rosmunda (chiamata *Rosemunda* da Paolo, *Rosismunda* da Machiavelli; *Rosmunda* è la variante più diffusa nella ricezione) progetta l'uccisione del re, cercando la collaborazione del soldato longobardo Helmechis (segnalo alcune differenze onomastiche in Machiavelli: *Commundo*, *Elmelchilde*). Qui gli storici divergono. Paolo Diacono specifica che

<sup>1</sup> P. Gibellini, *Non solo Adelchi. Tracce dei Longobardi nella letteratura italiana*, in G. Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, Brescia, Grafo, 2004, pp. 163-173: 165. Colgo l'occasione per ringraziare Stefania Baragetti ed Edoardo Buroni per la lettura.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 166-169 (il riferimento è a *Canti popolari del Piemonte pubblicati da Costantino Nigra*, Torino, Loescher, 1888, p. 13). Il personaggio non va ovviamente confuso con Rosamund Clifford, amante di Enrico II Plantageneto e protagonista di leggende molto diffuse in territorio anglosassone, e che ebbero una discreta ricezione anche in Italia (ricordo l'opera *Rosmonda d'Inghilterra* di Gaetano Donizetti su libretto di Felice Romani, 1834, e la tragedia dallo stesso titolo di Giovanni Battista Niccolini, 1839).

<sup>3</sup> P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 28-29 (si cita da P. Diacono, *Storia dei Longobardi*, a cura di L. Capo, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1992, pp. 108-113); N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8 (si cita da N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in *Edizione nazionale delle opere*, vol. II, *Opere storiche*, parti I-II, a cura di A. Monteverchi, C. Varotti, coord. di G.M. Anselmi, Roma, Salerno, 2010, pp. 77-785).

Helmechis era *scilpor e conlactaneus* di Alboino, ossia suo armigero e fratello di latte, e che l'uccisione sarebbe avvenuta di notte con il re indifeso (tutti dettagli che accrescono la gravità del tradimento), e inoltre riferisce che la coppia avrebbe cooptato con l'inganno una terza persona, il fortissimo ma dapprincipio riluttante Peredeo: sostituitasi nel letto, di nascosto, all'ancella amata da quest'ultimo, Rosmunda nello svelarsi l'avrebbe minacciato di denunciarlo ad Alboino se non avesse partecipato alla congiura. In Machiavelli invece Peredeo non compare, ed è direttamente Elmelchilde («nobile lombardo giovane e feroce» innamorato di «una sua ancilla»)<sup>4</sup> la persona che Rosmunda inganna con l'espedito dello scambio. Da qui in poi le versioni tornano a concordare. Spento Alboino, i due congiurati si impadroniscono del tesoro e tentano inutilmente di usurpare il suo regno, ma la minaccia dei Longobardi, addolorati per la morte dell'amato re, li costringe a riparare – divenuti marito e moglie – a Ravenna. Qui ottengono la protezione dall'esarca Longino, che avendo posto a sua volta le mire sul regno longobardo convince Rosmunda a uccidere Helmechis per poi sposarlo. Rosmunda porge al marito una coppa avvelenata: accortosi dell'inganno dopo aver già bevuto, Helmechis la costringe a bere il resto, e i due muoiono simultaneamente. Da un confronto fra le versioni emerge che Machiavelli tende a deresponsabilizzare Elmelchilde e in ogni caso evita di giudicare i personaggi, esprimendosi solo sulla brama di potere di Longino; Paolo invece, che parteggia apertamente per Alboino, moralizza l'episodio, bollando l'infamia della coppia (che ottiene la sua giusta punizione: «Sicque Dei omnipotentis iudicio interfectores iniquissimi uno momento perierunt»)<sup>5</sup>, anche attraverso dettagli come la decisione di uccidere il re – come si è detto – nel momento di massima vulnerabilità. Soprattutto vituperata è la perfidia di Rosmunda, tanto che il complotto fra lei e Longino, per cui Machiavelli allega l'ambizione di lui («a Longino parve il tempo commodo a potere diventare, mediante Rosismunda e il suo tesoro, re de' Longobardi e di tutta Italia; e conferì con lei questo suo disegno e le persuase ad ammazzare Elmelchilde e pigliare lui per marito. Il che fu da quella accettato»)<sup>6</sup>, è da Paolo imputato alla cupidigia di lei («Illa ut erat ad omnem nequitiam facilis, dum optat Ravennatum domina fieri, ad tantum perpetrandum facinus adsensum dedit»)<sup>7</sup>. Sulla scorta di quest'ultima lettura, anche versioni storiografiche successive (nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, nelle *Decades* di Flavio Biondo, nelle *Enneades* di Marcantonio Sabellico) dipingeranno Rosmunda secondo i *topoi* della letteratura misogina, come donna incline alla frode e al sotterfugio,<sup>8</sup> un aspetto che condizionerà in varia misura le drammatizzazioni letterarie della vicenda.

I fatti storici, insomma, mettevano a disposizione elementi numerosi, e variamente combinabili, per una tragedia: l'intreccio di ragioni politiche e drammi privati; la vendetta contro Alboino, perfetta figura di tiranno; il legame, sviluppabile anche nelle sue sfumature più torbide, fra Rosmunda e Helmechis (che al lettore odierno può ricordare altri miti negativi della nostra modernità, specie la coppia Macbeth-lady Macbeth). E infatti la vicenda era stata accolta presto nella letteratura scenica, con la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (1515), cui avevano fatto seguito,

<sup>4</sup> N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8.

<sup>5</sup> P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 29.

<sup>6</sup> N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8.

<sup>7</sup> P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 29.

<sup>8</sup> Una ricapitolazione di queste fonti (nel contesto di una lettura della *Rosmunda* di Rucellai) è in A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 31-32 n.

nei due secoli successivi, altre versioni più o meno oscure, tra cui vanno però segnalate almeno la *Rosimonda* (poi *Rosimonda vendicata*) di Giuseppe Gorini Corio (1720 e 1729) e i *Longobardi* di Alessandro Carli (1769).<sup>9</sup> Ma è nell'Ottocento, come si diceva, che il soggetto decolla: e se la prima, evidente ragione di ciò è la ripresa del personaggio da parte di Alfieri con la *Rosmunda* (1779-1780), un impulso altrettanto decisivo proviene da quella che da subito si impone come la nostra maggiore opera letteraria a tema longobardo, l'*Adelchi* (1822), i cui trent'anni di divario dall'opera alfieriana corrispondono, come è ben noto, a una rivoluzione nel contesto ideologico e poetico. Da una parte abbiamo Alfieri, che alla luce dell'imperante (e convintamente abbracciato) paradigma classico nutrive riserve sulla tragediabilità del soggetto scelto, non ritenendolo abbastanza nobilitato né dall'antichità né dalla 'grandezza'.<sup>10</sup> Sul fronte opposto, in Manzoni la selezione dell'argomento obbediva all'esigenza di mettere al centro la riflessione sui destini dei popoli e sui meccanismi storici della dominazione e della libertà, con proiezioni sulla situazione contemporanea (la scissione da Alfieri non è comunque totale: il personaggio di Adelchi è stato posto dai critici in relazione all'Ildovaldo della *Rosmunda*, che il suo autore aveva definito «ondeggiate fra i costumi barbari dei suoi tempi, e il giusto illuminato pensare dei posteriori, per cui egli forse non viene ad avere una faccia interamente longobarda».<sup>11</sup> Ed è in generale grazie alla sensibilità romantica che si riaccende l'interesse per una storia come quella di Rosmunda, collocata in un momento storico, quello del passaggio dei Longobardi nella penisola, di fortissimo richiamo per una generazione impegnata nella ricerca delle radici medievali dell'italianità – un contesto entro cui infatti aveva ripreso quota il dibattito sul ruolo del popolo longobardo, al centro di varie ricognizioni storico-erudite fra il Sette e l'Ottocento (Giannone, Muratori, Zanetti).<sup>12</sup> In tale quadro Rosmunda ci appare una figura chiave della mitopoiesi ottocentesca,

<sup>9</sup> Uno studio monografico sul personaggio di Rosmunda nella tragedia si deve a G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, Acireale, Tip. Donzuso, 1903, che ripercorre (delineandone la trama e i conflitti fra i personaggi) le tragedie di Giovanni Rucellai (1515), Antonio Cavallerino (1582), Pietro Cerruti (1589), Giuseppe Gorini-Corio (1720), Alessandro Carli (1769), Vittorio Alfieri (1780), Francesco Grassi (1790), Teresa Bandettini (1827), Pietro Corelli (1841). Una più ampia rassegna di titoli si legge in P. Gibellini, *Non solo Adelchi*, cit., pp. 166-169 e in N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambarà*, in G. Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, cit., pp. 175-190: 175-176.

<sup>10</sup> V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 79-167: III-III2: «Rosmunda, per non essere stata Greca o di altra possente antica nazione, e per non essere stata mentovata da un Omero, da un Sofocle, da un Tacito, o da altri grandi, non può andar del pari con Clitennestra, né con Medea. La mentovava però nelle sue storie il nostro Machiavelli; a cui perch'egli appaja ai nostri occhi un Tacito, null'altro manca se non che gl'Italiani ridiventino un popolo. [...] Ma pure l'antichità somma, e le molte illustrazioni, suppliscono alla grandezza. Quindi un re di Tebe in tragedia riesce un personaggio molto superiore a un re di Spagna o di Francia, benché questi di tanto lo eccedano nella potenza; perché la picciolezza nell'antichità si smarrisce, e la durevol grandezza nei grandi antichi scrittori si acquista».

<sup>11</sup> Ivi, p. III4. Sulla possibile 'filiazione' di Adelchi da Ildovaldo cfr. L. Melosi, *Paragrafi sulla «Rosmunda»*, «La rassegna della letteratura italiana», CVII, 2003, 2, pp. 524-540: 539.

<sup>12</sup> Il dibattito, è noto, vedeva fronteggiarsi coloro che ritenevano i Longobardi semplici prevaricatori, di nullo impatto sulla formazione dello spirito italiano (è l'idea che Manzoni suggerisce nel secondo capitolo del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*) e chi, come Muratori, ammetteva che fosse avvenuta una fusione fra vincitori e vinti, e dunque i Longobardi avessero contribuito alla cultura, alle leggi e agli istituti politici della moderna 'Italia'. Una panoramica esaustiva sul recupero, lo studio e le riletture storiografiche del passato medievale nell'Italia dell'Ottocento è in S. Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149-186; cfr. inoltre (sempre focalizzato sul pieno Ottocento) D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 53-60.

un laboratorio di ideologia e sperimentazione poetica in un periodo decisivo, anche su un piano schiettamente stilistico-letterario, per lo sviluppo della drammaturgia italiana.

Se i tragediografi ottocenteschi potevano rifarsi sia (come si è visto) a una varietà di fonti storiografiche, sia alle precedenti versioni drammaturgiche della vicenda, va ricordato che le più importanti fra queste ultime – quella di Rucellai e quella di Alfieri – avevano in realtà proposto un intreccio originale e autonomo dai fatti storici. L'azione della *Rosmunda* alfieriana si svolge nella reggia di Pavia all'indomani della morte di Alboino. Tralasciando i messaggi etico-politici, Alfieri imposta un cupo dramma delle passioni: per attivare le tensioni tragiche introduce il personaggio di Romilda, figliastra di Rosmunda (nata da Alboino) e amata sia da Almachilde, sia dal guerriero longobardo Ildovaldo; su di lei Rosmunda scarica al tempo stesso l'odio vendicativo dell'oltraggiata figlia di Comundo e la gelosia della moglie tradita.<sup>13</sup> Feroce e tirannica manipolatrice, graniticamente dominata da una pulsione distruttiva, è però ritenuta dal suo autore meritevole di una certa compassione «se prima che alle sue crudeltà si pon mente alle crudeltà infinite a lei usate da altri».<sup>14</sup>

Se la costruzione drammaturgica di Alfieri, forse per il suo discostarsi dalle fonti storiche, rimarrà senza epigoni, l'altra *Rosmunda* 'celebre', quella rucellaiana, è invece alla base della tragedia omonima dell'oggi oscuro vicentino Giovanni Bettino Roselli:<sup>15</sup> nell'epistola dedicatoria al conte Nazario Valmarana, datata 6 marzo 1815, questi dichiara di avere di fatto riscritto il modello con alcuni adattamenti (cfr. *infra*). L'invenzione tragica di Rucellai-Roselli a sua volta derivava dai classici; in particolare proviene dall'*Antigone* sofoclea la risoluzione di Rosmunda di seppellire clandestinamente il padre ucciso da Alboino (atto II), che comporta un radicale mutamento del personaggio: la Rosmunda intrigante e ambiziosa delle fonti, che anche nella resa di Alfieri è personaggio 'attivo', è qui un'eroina succube, esempio di *pietas* filiale nonché di spirito di abnegazione nel momento in cui, sorpresa e catturata durante il seppellimento del padre, si rassegna alle esecrate nozze con Alboino per il bene del suo popolo sconfitto.<sup>16</sup> Anche la bidimensionalità dei caratteri è elemento che Roselli mutua da Rucellai, pur tenendo presente, al tempo stesso, l'assolutezza di certi personaggi alfieriani. Alboino si dimostra tiranno disumano

<sup>13</sup> Cfr. ad es. V. Alfieri, *Rosmunda*, atto III, scena IV, vv. 253-257: «Furore, odio, gelosa | rabbia, superbo sdegno, o misti affetti, | fuor tutti, fuor del petto mio: tu sola | riedi, o vendetta; riedi; e me riempi | tutta di tutto il Nume tuo» (si cita da V. Alfieri, *Rosmunda*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1979). La presenza di una figlia di Alboino è un dettaglio presente in Paolo Diacono, che parla di una *Albsuinda* (*Historiae Langobardorum*, II, 29). Sul personaggio alfieriano di Rosmunda, ricondotto alla tipologia fiabesca della 'matrigna', cfr. P. Trivero, *Tragiche donne. Tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 51-85. Su questa tragedia cfr. inoltre G. Santato, *Rosmunda*, in *Tramito e parodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 279-286; e L. Melosi, *Paragrafi sulla «Rosmunda»*, cit. (che presta particolare attenzione alle diverse stesure e alle strategie di riscrittura).

<sup>14</sup> V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 113-114.

<sup>15</sup> G.B. Roselli, *Rosmunda. Tragedia*, in *Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, Venezia, nella Tipografia Picotti, 1815, pp. 159-227. Oltre alla tragedia (di materia storica e mitologica), Roselli praticò anche il genere sepolcrale in endecasillabi sciolti (*Carmi funebri*, 1830; *Le tombe*, 1832).

<sup>16</sup> Sul classicismo della tragedia rucellaiana cfr. M. Pieri, *La «Rosmunda» del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro», II, 1980, pp. 96-113: 100: «il tema dello scontro fra un Potere arrogante e blasfemo e le leggi dell'umanità (semplificando l'*Antigone*) offre al Rucellai il pretesto per costruire un meccanismo complesso ma unitario, intarsiando liberamente i prestiti classici più vari, da Seneca a Virgilio a Sofocle e Euripide, e alternando registri lirici, orrorosi, gnomici e di autentica meditazione politica». Rimando inoltre, sull'analisi del personaggio nella tragedia di Rucellai e sugli elementi di difformità con la tradizione storiografica, ad A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza*, cit., pp. 30-37 (a p. 30 si mette in rilievo la sua caratterizzazione in senso affettivo, estranea a motivazioni politiche).

e bellicoso, sia nel suo rifiuto delle proposte di pace dei Gepidi (la tragedia si apre nel pieno della campagna militare), sia nella bramosia prepotente nei confronti di Rosmunda («io tel confesso, piacemi quell'ira... | quel furor disperato...quella rabbia | che fuor da gli occhi le traspare»),<sup>17</sup> alla quale peraltro progetta di dare la morte in nome dell'odio per la sua stirpe. Almachilde è il tipico amante valoroso, che, dopo un momento di sdegno dovuto alla notizia delle nozze dell'amata, accorre a lei come suo giustiziere. Non solo egli conduce la tragedia verso lo scioglimento, che in questo caso è un ap problematico lieto fine (sua, non di Rosmunda, è la decisione di uccidere il tiranno), ma il suo contributo all'azione è complessivamente maggiore che nel testo di Rucellai (ad esempio presta aiuto a Rosmunda nel seppellire Comundo, atto II, scena III):<sup>18</sup> un fatto che accentua la passivizzazione della protagonista, qui più aderente allo stereotipo melodrammatico dell'eroina bisognosa. Inoltre, se già Rucellai aveva evitato di specificare i natali longobardi di Almachilde, Roselli lo fa appartenere ai Gepidi: mutandolo così da traditore a campione di fedeltà alla sua regina, che ucciderà il nemico in uno scontro aperto con soldati dei rispettivi schieramenti (il che significa alterare la verità storica, immaginando appunto una riscossa del popolo gepide). A completare il quartetto è il personaggio già rucellaiano di Falisco, il prefetto di Alboino che, mosso a pietà dalle sorti di Rosmunda, facilita di nascosto la sepoltura di Comundo e poi si adopera a favore delle nozze fra lei ed Alboino, nell'illusione (ma in realtà peggiorando la situazione) di sottrarla a un destino di schiavitù.<sup>19</sup> La sua nobiltà d'animo, che gli guadagna l'amicizia di Almachilde, deve forse qualcosa al personaggio alfieriano di Ildovaldo (che però non ricambia la stima del consorte di Rosmunda, giudicandolo un traditore): troveremo qualcosa di simile nella versione di Teresa Bandettini.

I cambiamenti effettuati da Roselli rispetto al modello, in risposta (come specifica l'autore stesso) a un'esigenza di aggiornamento, includono la soppressione del coro<sup>20</sup> e un ripensamento del dettato tragico che risente del modello, dichiarato nella premessa generale al volume delle tragedie, dell'«immortale, unico Alfieri».<sup>21</sup> L'influenza dell'astigiano si può apprezzare nei dialoghi spezzati, che pure nella loro veemenza (specie negli scambi amorosi) sfociano talvolta nel melodrammatico,

(Ros.)                    M'ami,  
   e snaturata mi vorresti?  
(Alm.)                    Oh! M'ami,  
   e vuoi perderti dunque?  
(Ros.)                    Al sol tuo fianco  
   io perderommi almeno.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> G.B. Roselli, *Rosmunda*, atto III, scena III, pp. 198-199.

<sup>18</sup> Nella tragedia di Rucellai invece Almachilde compare solo a partire dal quarto atto.

<sup>19</sup> Falisco dunque 'eredita' anche il ruolo della saggia nutrice che in Rucellai consigliava a Rosmunda di accettare le nozze, per salvare le sue ancelle e il suo popolo.

<sup>20</sup> Dopo aver illustrato, con dovizia di citazioni, l'intreccio rucellaiano da lui seguito, Roselli aggiunge: «Io trattai simile argomento non per confrontarmi con questo degno, ma solo perché ad onta d'innumerevoli pregi non sarebbe al presente tollerata sulle nostre scene, avvezze ad un intreccio diverso, e non soffrirebbero forse de' Cori, che sono più proprj della musica, che della declamazione» (ivi, pp. 169-170).

<sup>21</sup> *Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, cit., p. 8.

<sup>22</sup> Ivi, atto II, scena II, pp. 185-186.

o in soluzioni drammaturgiche particolarmente frequenti in Alfieri, come la visione delirante indotta da un atroce rimorso:

(Ros.) [...] Perfida... disleal...tu vivi a lato  
secura di colui... che da più colpi  
trafisse il padre!... Di Cocito l'onda,  
empia! solo t'attende!... Ecco le Furie  
co' viperei flagell!... dal seno irate  
già ti strappano il cor!... Misera!...io fremo!...  
Vacillo... agghiaccio!... Ove son io?... che feci?...  
Forza mi manca... e voce... e ardire... a stento  
io mi reggo su i piè... lassa!<sup>23</sup>

E sempre echeggiando Alfieri (ma anche, più in generale, il dibattito dei decenni precedenti sul tema del dispotismo) Roselli evidenzia la natura tirannica del potere di Alboino («(Fal.) Scia-  
gurati! che fia se non fuggite | del tiranno il poter!»).<sup>24</sup>

Tornando a confrontarsi con le fonti storiografiche, i tragediografi successivi, selezionando a seconda dei casi la prima o la seconda 'puntata' della vicenda (e dunque impostando il dramma, rispettivamente, sul complotto per l'uccisione di Alboino o sulle trame alla corte ravennate che condurranno alla morte della coppia), sfrutteranno in vario modo i chiaroscuri psicologici dei personaggi e l'ambiguità del rapporto fra Rosmunda e Almachilde: di quest'ultimo, come già Alfieri, saranno regolarmente evidenziati i tormenti di traditore.<sup>25</sup> Al modello alfieriano si rifà sotto vari aspetti il conte bresciano Giovan Francesco Gambara (1771-1848) – già colonnello napoleonico divenuto, dopo la Restaurazione, letterato a tempo pieno, in contatto con Monti e Niccolini – nell'elaborazione delle due tragedie sul tema. Un progetto già in cantiere nel 1812, anno in cui Monti lo ringrazia dell'annunciata dedica di un dramma appunto intitolato *Rosmunda*,<sup>26</sup> ma che vede la luce dopo dieci anni. Le lettere dedicatorie datano infatti rispettivamente al 1822, per la *Rosmunda in Ravenna* (già presentata all'Ateneo di Brescia nel 1818-19),<sup>27</sup> e al 1823, per la *Rosmunda in Verona*; le due tragedie verranno poi stampate nel *Saggio di opere*

<sup>23</sup> Ivi, atto IV, scena IV, p. 210 (sul tema cfr. *infra* e nota).

<sup>24</sup> Ivi, atto II, scena IV, p. 189. Al tema Roselli si mostra sensibile anche altrove; si può confrontare un passo dalla *Zulma*, tragedia di soggetto originale (sulle nequizie perpetrate dagli Spagnoli in Messico): «(D. Alvaro) [...] Io l'arte | conosco appien di dominare: il volgo | deludere convien, prometter molto, | nulla poi mantenere, e alle battaglie | strascinarlo a morir: vincasi, e basta. | I possenti non curo; a forza d'oro, e di fasto, e d'onor fallaci, e stolti | io li seppi comprar. Folli! non sanno | ch'io vo' solo regnar!» (*Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, cit., pp. 118-119).

<sup>25</sup> Cfr. V. Alfieri, *Rosmunda*, atto II, scena I, vv. 60-63: «Ma non assonno io già sul sanguinoso | trono; ed in parte la terribil taccia | di traditor (mai non si perde intera) | togliermi spero».

<sup>26</sup> Non è chiaro a quale delle due tragedie Monti si riferisca, dato che nessuna delle due nella versione finale reca una dedica a lui. Si può pensare, in alternativa, che Gambara abbia inizialmente concepito un'unica tragedia e in seguito sdoppiato il soggetto. Sull'autore cfr. F. Brancaleoni, *Gambara, Giovan Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 47-49. Sulle tragedie gambariane con soggetto Rosmunda (e più in generale sulla carriera letteraria dell'autore, con un indice completo delle opere) cfr. N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambara*, cit.

<sup>27</sup> Come si registra nei *Commentarj dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXVIII. MDCCCXIX.*, Brescia, per Nicolò Bettoni, 1820, pp. 76-79, che includono un sunto e un breve giudizio sull'opera.

*teatrali* del 1826–1828 in ordine invertito, per rispettare la logica dell'intreccio –<sup>28</sup> ricavato, questo, da Machiavelli, come l'autore dichiara nell'*Avvertimento* premesso a ciascuna tragedia. La *Rosmunda in Verona*, che si apre con l'atroce scena del brindisi, elegge a motore dell'azione l'odio e lo sdegno implacabile dei personaggi (come Alfieri, pur all'interno di una trama diversa). Il lettore scopre al secondo atto che Alboino, dopo aver sposato la detestata Rosmunda per ragioni politiche («Io non mi ascosi, | che dell'ucciso ad impalmar la figlia | mi forzava il destino, e pari fato | tratto m'avria sì mostruosi nodi | a spezzar giustamente»),<sup>29</sup> intende ora ripudiarla in favore dell'ancella gepida Ildegarde, che però ama Almachilde (cui è restituita l'identità longobarda; si noti che anche Gambara sceglie la variante onomastica già usata da Rucellai e, soprattutto, Alfieri). Ciò sconvolge gli equilibri della corte: l'orgoglio regale di Rosmunda è offeso, e per Ildegarde si prospetta un doppio rinnegamento, della sua regina e del suo amato. Sorpresa da Alboino mentre tenta di guadagnare alla sua causa Almachilde (spaziando dalle insinuazioni sulla sua slealtà, alla promessa di favori, al ricatto), e condannata all'esilio, Rosmunda compie la sua vendetta. Facendo ora leva sull'amore fra i due giovani, convince Ildegarde ad attirare Almachilde, fingendo di favorire un loro colloquio amoroso. Ma subito dopo la fa imprigionare, ed è lei stessa a farsi trovare al cospetto di Almachilde: fallito il tentativo di seduzione, passa a minacciarlo mostrandogli l'amata in ceppi e a tiro di spada («da qui non devi | innocente ritrarti. O per te morto | cada il tiranno, o l'adorata donna | per questa mano mia vedrai trafitta») –<sup>30</sup> una soluzione ad alto impatto patetico che rimpiazza l'inganno dello scambio nel letto, riferito da Machiavelli ma inadeguato a soddisfare «la decenza, e la necessità della scena».<sup>31</sup>

La lezione di Alfieri opera su più livelli. Del tutto ricalcata sull'omonima alfieriana è la costruzione psicologica della protagonista: una scelta drammaturgica poco felice, dato che qui il personaggio deve dividersi la scena con l'altro despota Alboino, con il risultato (già notato dal critico veneziano Troilo Malipiero) che lo spettatore non sa su chi dei due appuntare la propria condanna.<sup>32</sup> A richiamare Alfieri è anche l'amore puro fra Ildegarde e Almachilde, che rimanda a quello fra Romilda e Ildovaldo (echeggiando però al tempo stesso la tipologia melodrammatica della coppia insidiata).<sup>33</sup> Il personaggio dell'ancella, elaborato a partire da un semplice accenno di Machiavelli, controbilancia con il suo candore («In noi | fia peccato l'amore? Misfatto in noi | fia quella dolce cura, in cui cogli anni | m'ha cresciuta la fede, e che mi rese | tua, qual mio tu

<sup>28</sup> *Saggio di opere teatrali del conte cavaliere Francesco Gambara*, 4 voll., Brescia, presso Federico Nicoli-Cristiani tipografo nel Palazzo Avogadro a S. Alessandro, 1826–1828, vol. II, pp. 83–158 (*Rosmunda in Verona*) e 159–238 (*Rosmunda in Ravenna*). Da questa edizione si cita. Le tragedie erano già apparse a stampa nel 1823, in due fascicoli del *Giornale teatrale* (*Giornale teatrale ossia scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, fasc. LXXXVI e LXXXIX, Padova-Venezia, Bazzarini, 1823).

<sup>29</sup> G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, atto II, scena III, p. 110.

<sup>30</sup> Ivi, atto IV, scena VIII, p. 144.

<sup>31</sup> Ivi, *Avvertimento*, s.i.p.

<sup>32</sup> Dalle *Considerazioni del nobile uomo Troilo Malipiero sopra la tragedia Rosmunda in Verona* (in *Saggio di opere teatrali...*, cit., p. 157): «La tirannia di Alboino potrebbe render di sommo effetto la di lui punizione, se il feroce carattere di Rosmunda, se il modo di sua vendetta, se i rimorsi di Almachilde, se il tradimento sull'innocente innamorata Ildegarde non ne fossero gli abhorribili mezzi funesti. Essi un certo controsenso producono allo scopo primario nella punizione del tiranno contemplato, che pongono in una specie di bilancia l'animo dello spettatore». Altri giudizi contemporanei sull'attività di tragediografo di Gambara sono raccolti da N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambara*, cit., p. 187.

<sup>33</sup> Anche nella tragedia alfieriana, peraltro, è stata evidenziata una contraddizione fra l'atrocità dei conflitti psicologici e certe note melodrammatiche (specie nello stile ancora informato da un «colorito metastasiano»: cfr. M. Fubini, *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 199).



sei?») la freddezza strategica di Rosmunda e il suo sadico compiacimento nel trascinare persone innocenti nella propria rovina («tutti cadranno in quell'orrido abisso | che mi schiuse Alboino, e fia comune | l'interminabil lutto»)<sup>34</sup>

Ma Alfieri è anche modello di *elocutio*, in una retorica tragica dove vibrano ripetizioni, parallelismi, allitterazioni, *tricola* ed *enjambement*:

(Ros.) A barbaro convito, oh, non più intesa  
atroce tirannia, ancorché vista  
cogli occhi miei! Sognar mi sembra: *a sorsi*  
*a sorsi* tu volesti che nel teschio  
del genitor bevessi... Ahi! Snaturata,  
iniqua figlia!... ed io con te divisi  
il talamo,... e mie labbra?... oh, reo misfatto  
da non purgarsi mai! A que' tuoi labbri  
contaminati del paterno scempio  
i miei congiunti, *ed abbracciata osai*  
*abbracciar* empia l'uccisor del padre?  
Di separarci è forza; eternamente  
forz'è ch'io ti detesti, ma rimembra,  
*che di rege son figlia, a rege sposa,*  
e comanda l'onor ch'anco per breve  
si protragga l'affanno.<sup>35</sup>

(Ros.) [...] Or sappi indegno  
ch'io non ti amai, non ti amo, e per me sei  
obbrobrioso oggetto<sup>36</sup>

Gambara riprende da Alfieri anche il ricorso al monologo visionario collocato al quinto atto (in osservanza alle unità aristoteliche, la scena è notturna):

(Alb.) Quale terribil voce alla notturna  
pace mi toglie, e molesta mi cerca  
il profondo del cor? Scritto, vergato  
nel sangue ahi! vidi, e rinfacciarmi intesi  
tutte le colpe mie... udii gridarmi...  
Quale grido ascoltai? Dove son io?  
Dove incerto mi aggiro? A chi favello?  
Ai sogni io prestar fede? E che? Son essi  
vaneggiamenti?<sup>37</sup>

<sup>34</sup> G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, rispettivamente atto I, scena IV, p. 97 e atto IV, scena V, p. 137.

<sup>35</sup> Ivi, atto III, scena III, p. 125, corsivi miei. Per questo tipo di retorica si veda ad esempio V. Alfieri, *Filippo*, atto I, scena I, vv. 2-4: «(Isab.) Consorte infida | io di Filippo, di Filippo il figlio | oso amar, io?...» (si cita da V. Alfieri, *Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952).

<sup>36</sup> G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, atto IV, scena VIII, p. 144; cfr. V. Alfieri, *Filippo*, atto V, scena III, vv. 142-143: «(Fil.) Iniqua donna, | nol creder già, che amata io t'abbia mai».

<sup>37</sup> G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, atto V, scena I, p. 147. Di Alfieri si vedano almeno *Polinice*, atto V, scena III, vv. 209-226; *Saul*, atto V, scena III, vv. 117 ss.; *Agamennone*, atto V, scena IV, vv. 154-160 (citato in nota *infra*).

Il finale sospeso della tragedia, in cui Rosmunda preannuncia ad Almachilde un destino di colpevolezza («altro nel tuo destin scampo non hai, | che meco trarre a comun colpa il frutto»),<sup>38</sup> crea un collegamento naturale con la *Rosmunda in Ravenna*, più efficace della precedente nella resa dei contrasti tragici. Di quest'opera gli accademici di Brescia nei relativi *Commentari* lodano i «nobili concetti, e caldissimi affetti» e riassumono i caratteri dei personaggi, anche qui privi di eccessive complessità: Rosmunda «scaltra regina, e superba, la quale tutto dirige alle mire di sfrenata ambizione di regno»; Almachilde «invilito dai rimorsi di aver tradito il suo Re, ed agitato dalla gelosia»; Longino «giovane inesperto» accecato sia dall'amore per Rosmunda sia dalla brama di potere.<sup>39</sup> Nella scena iniziale si palesano le inquietudini della coppia regicida. Almachilde ritiene l'uccisione di Alboino ingiustificabile, data la viltà con cui è stata commessa, e sospetta che Rosmunda sia stata guidata, più che dal desiderio di vendicare il padre, da ambizione e ostilità personale verso Alboino.<sup>40</sup> I sensi di colpa che lo dilanano, e così sarà per tutta la tragedia (torna il motivo alfiariano della persecuzione dell'ombra: «Infelice Almachilde! ovunque io vada | del tradito mio re l'ombra funesta, | mi persegue incessante, e la memoria | d'Ildegarde m'accuora»),<sup>41</sup> gli valgono da parte di Rosmunda l'accusa di codardia e irricoscenza per il soglio regale ottenuto. La tensione cresce all'arrivo a palazzo dell'oratore longobardo che chiede la consegna dei due rei: avendo capito, dalle parole dell'anziano ajo Odarce (personaggio «che veste il carattere più di padre, che di ministro dell'esarca»),<sup>42</sup> che il prolungarsi del loro soggiorno rischia di procurare all'esarcato una guerra sconsiderata, Almachilde si risolve a partire e vuole con sé Rosmunda. Su questa situazione si innestano le trame di Longino, che nei monologhi esprime il disprezzo per la pusillanimità di Almachilde e l'ambizione (aspetto che lo accomuna a Rosmunda, tanto da accendere in lui la passione per la donna):

(*Long.*) Si diradi ogni dubbio. Amar non puote  
Rosmunda il vil marito; meco a torto  
sconoscente la temo. Ah! perché mai,  
spietato affetto, nel mio seno allenti  
quell'incendio d'onor che in me fervea,  
e piacque a te di scerre a tua compagna

<sup>38</sup> G.F. Gambarà, *Rosmunda in Verona*, atto V, scena ultima, ivi, p. 155.

<sup>39</sup> *Commentarij dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXVIII MDCCCXIX*, cit., p. 78. Un giudizio più tecnico è quello di Troilo Malipiero nelle *Osservazioni* che accompagnano il testo nell'edizione, dove si loda (per il suo valore pedagogico) la fedeltà storica della tragedia: «Benché dover non sia del tragico autore il tessere la sua rappresentazione sopra l'esatto filo della verità degli avvenimenti, allorché di qualche famoso protagonista si tratta, nullameno è assai commendabile uso, che la storia servendo alla tragedia, la tragedia giovi alla storia. [...] Sia lode dunque al benemerito cavalier Francesco Gambarà che precisamente sulla essenziale, e vera connessione di ciò, che avvenne, tesse l'epitassi, la catastrofe, e il scioglimento di ciò, che rappresenta. [...] Io non so se l'immortale Alfieri abbia egualmente questo sistema tenuto nella sua tragedia col titolo stesso contrassegnata» (*Saggio di opere teatrali...*, cit., pp. 235-236).

<sup>40</sup> G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena I, p. 168: «(*Alm.*) [...] Non già l'inulta | quetar del genitore ombra sdegnosa | ti fu guida alla colpa. Alta vendetta | di te stessa mercasti, e ti fu scorta | nell'opra ambizione. Ah! se ti avesse | onorata Alboino, e teco usati | soavi modi, allor, donna, me 'l credi, | del padre tuo la sospirosa larva | invano avria turbati i sonni tuoi».

<sup>41</sup> Ivi, atto III, scena I, p. 193. Cfr. ad es. V. Alfieri, *Oreste*, atto I, scena II, vv. 73-75: «(*Cl.*) Dal punto in poi, quel sanguinoso spettro | e giorno e notte orribilmente sempre | sugli occhi stammi» (si cita da V. Alfieri, *Oreste*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967). Si noti la menzione di Ildegarde, elemento di raccordo con la tragedia di soggetto veronese, che suggerisce come i due testi siano stati concepiti insieme.

<sup>42</sup> Dalle considerazioni di Malipiero in *Saggio di opere teatrali...*, cit., p. 237.

Ambizion, dell'alme generose  
indomata tiranna?<sup>43</sup>

Nonostante dunque la protervia di Rosmunda (che a sua volta non nasconde all'esarca il proprio odio per Almachilde e le proprie mire)<sup>44</sup> qui il vero manovratore è Longino, che finisce per persuaderla – inducendole dubbi sulla lealtà del coniuge e offrendosi di affrontare per lei quella guerra da cui Almachilde 'vilmente' si sottrae – a rimanere a palazzo rifiutando la partenza con Almachilde. Infranta l'alleanza della coppia, diventa facile spingere la regina, al quarto atto, a neutralizzare colui che lei ormai ritiene un traditore: possibile in questa dinamica l'influenza dell'*Agamennone* di Alfieri, nel cui quarto atto Egisto (certo più subdolamente) istiga Clitennestra a uccidere Agamennone.<sup>45</sup> Questa impostazione dell'intreccio, e il tratteggiamento monolitico dei caratteri, rendono un po' bruschi sia il tardivo ravvedimento di Longino («Di onore e di virtù memorie illustri, fuggitevi da me! Strazio crudele l mi apporta il ricordarvi!»),<sup>46</sup> sia i sensi di colpa della stessa Rosmunda, che dopo aver somministrato il veleno al marito si abbandona al tipico episodio di delirio.<sup>47</sup> Il messaggio morale della tragedia è affidato, dopo il reciproco avvelenamento, a Odarce («Cotal gastigo l sia di specchio ai malvagi»):<sup>48</sup> la scelta di un'impostazione astrattamente esemplare, priva di agganci alla storia contemporanea, evidenzia il tardivo classicismo dell'autore e la sua sostanziale estraneità – certo inattesa in un autore di spiccata sensibilità civile e politica come Gambarà – al modello romantico di concezione della Storia.

L'argomento della seconda tragedia gambariana è ripreso, a pochissima distanza (1827), nella *Rosmunda in Ravenna* della lucchese Teresa Bandettini (1763-1837), poetessa celebre per il talento di improvvisatrice – che le valse l'accoglienza in Arcadia con il nome di Amarilli Etrusca – ma costantemente desiderosa di accreditarsi nei generi 'illustri'.<sup>49</sup> A differenza di Gambarà, per i fatti storici Bandettini segue probabilmente gli *Annali d'Italia* di Muratori, che a loro volta si

<sup>43</sup> G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena II, pp. 179-180.

<sup>44</sup> Ivi, atto II, scena IV, p. 184: «(Ros.) [...] Fido il sapea l al crudele Alboino; è dunque vano l il dirti ch'io l'odiava, e che rifitto l in cor mi avea l'abborrimento eterno l ch'avrò per lui. Negar però non debbo: l sperai che di mia mano il grato acquisto, l del trono lo splendore in sen del vile l spegnessero la voce ognor molesta l di rigida virtù, che se favella, l attinger non si puote a cotai fatti, l che magni il volgo chiama».

<sup>45</sup> Si potrebbe individuare qualche altra somiglianza fra i due intrecci, specie nel tema dell'imminente partenza di un personaggio (Egisto e Almachilde).

<sup>46</sup> G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena V, p. 226.

<sup>47</sup> Ivi, atto V, scena VII, p. 228: «[...] Parmi... l certo sibilo di udir... Qual spettro orrendo l piaga atroce mi accenna? A che lasciasti, l scellerato Alboin, le bolge inferne, l e cheto intorno a me ti aggiri, e quasi l col sorriso mi guati? Tu minacci?... l Minacciarmi? Oh follia!». Cfr., per la coincidenza della situazione, V. Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena IV, vv. 154-160: «(Cl.) ...Gronda il pugnol di sangue;... e mani, e veste, l e volto, tutto è sangue... Oh qual vendetta l di questo sangue farassi!... già veggio, l già al sen mi veggio questo istesso ferro l ritorcer,... da qual mano!... Agghiaccio,... fremo,... l vacillo... Oimè!... forza mi manca,...e voce,... l e lena... Ove son io?... che feci?... Ahi lassa!...» (si cita da V. Alfieri, *Agamennone*, a cura di C. Jannaco, R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967).

<sup>48</sup> G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena ultima, p. 233.

<sup>49</sup> Sulla Bandettini improvvisatrice (ma con osservazioni più generali sulla sua autocoscienza poetica, anche nei testi 'meditati') rimane fondamentale A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990; in generale sulla poetessa cfr. A. Scolari Sellerio, *Bandettini, Teresa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 673-675. La tragedia si cita (come 'T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*') da *Rosmunda in Ravenna. Tragedia di Amarilli Etrusca*, Lucca, dalla Ducal Tipografia Bertini, 1827.

appoggiavano a Paolo Diacono:<sup>50</sup> da qui dettagli come il nome di *Elmigiso* (da notare anche *Cunimondo* anziché *Comundo*), la menzione dell'imperatore Giustino<sup>51</sup> e l'allusione a Perideo come esecutore materiale del regicidio. L'influenza di Gambara è invece avvertibile nella resa tragica del soggetto (dunque nell'intreccio e nel sistema dei personaggi, ma anche in alcuni contatti testuali),<sup>52</sup> che però Amarilli potenzia negli esiti. Grazie anche alla maggiore estensione dei dialoghi cresce, infatti, lo spessore tragico dei personaggi, non fissati nel loro 'tipo' ma animati da dubbi e conflitti interiori. Acquista centralità, inoltre, la potenza distruttiva della passione amorosa, che ha portato Elmigiso al tradimento del suo re («Ah perché piacque | tua beltà a gli occhi miei sino a involarmi | e pace e senno?»)<sup>53</sup> e che sconvolge anche Longino.

La Rosmunda bandettiniana conserva la dignità e le aspirazioni regali del personaggio 'storico', ma le sue scelte estreme paiono imputabili, più che a crudeltà, a fragilità e alla paura dell'odiato popolo longobardo: è un personaggio dai tratti più stereotipicamente femminili, che non lesina richieste di aiuto al suo protettore e finisce per subirne il condizionamento. Quanto a Longino, per far risaltare la sua incoscienza – altro elemento in comune con Gambara – Bandettini gli affianca il machiavellico consigliere Eubete, senza il cui supporto («(Eub.) [...] Amore o tema | base è del trono: pur che il fin prefisso | sortiam felice, qual pur siasi, il mezzo | util fia sempre ove sia certo») difficilmente sarebbe in grado di dar corso alle sue spregiudicate manovre («(Long.) [...] bella è la colpa quando | il sovrano poter rassoda»)<sup>54</sup>. È infatti Eubete a suggerirgli dapprima di far leva sulla necessità che Rosmunda ha di lui, poi di istigarla ad avvelenare Elmigiso («Rosmunda | far dei che al tuo rival ministri il tòscio. | Facil ti sia a ciò trarla, e novell'esca | aggiungere alla rabbia che in lei bolle»)<sup>55</sup>. Di maggiore finezza psicologica rispetto alla corrispondente gambariana è la scena in cui Longino insinua in Rosmunda il sospetto della slealtà del coniuge, adducendo infine il falso resoconto di un suo complotto contro di lei: dopo vari disperati tentativi di giustificarlo la regina, sbigottita, capitola («Ah ch'io mi perdo!...il senno il cor la mente | son già presso a smarrir!»), autoconvincendosi per giunta di aver dubitato di lui anche in passato («in odio mi ha, non oggi | comincio a dubitar»)<sup>56</sup>.

<sup>50</sup> *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCCLIX, compilati da Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Sereniss. Duca di Modena, Tomo quinto dall'anno DXXVI dell'era volg. sino all'anno DCLXXIX, Edizione Seconda, Ricontrata con li Manoscritti dell'Autore*, in Milano a spese di Giambatista Pasquali libraro in Venezia, 1753 (l'episodio è alle pp. 182-184). Segnalo la presenza, nel ms. composito 638 della Biblioteca Statale di Lucca (appartenente a un fondo frutto dell'accorpamento di carte della poetessa), di una trascrizione autografa di parte del testo muratoriano, alle cc. 89-92 (si tratta della porzione relativa all'anno 611): un segno evidente dell'interessamento della poetessa alla storia longobarda.

<sup>51</sup> Laddove Machiavelli contestualizzava la vicenda all'epoca di Tiberio, successore di Giustino (da cui G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena I, p. 178: «(Long.) Né miglior di Justin, fora Tiberio | un di per me»).

<sup>52</sup> Ad esempio cfr. G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena II, p. 211: «(Ros.) Intoppo ei solo?», e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena I, p. 50: «(Ros.) Ah che Elmigiso fassi | inciampo a ciò ch'io agogno!» (forse da V. Alfieri, *Rosmunda*, atto II, scena II, vv. 297-298: «Inciampo alle sue voglie stimi | ch'esser possa la forza?»). Cfr. inoltre G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena IV, p. 217: «(Ros.) Chi nacque al trono | gustò piacer di regno; è doloroso | piegarsi ad altro rege» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena II, p. 24: «(Long.) Chi servo nacque | tai bassi sensi in se r avvolga, e pago | sia di tornar, non conto, in sen del nulla; | ma regal alma sopportare in pace | di menar giorni sconosciuti l'onta | non mai potrà».

<sup>53</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena I, p. 19.

<sup>54</sup> Rispettivamente ivi, atto I, scena I, p. 2 e atto II, scena II, p. 23.

<sup>55</sup> Ivi, atto IV, scena I, p. 51.

<sup>56</sup> Rispettivamente ivi, atto IV, scena II, p. 55 e ivi, p. 60.

Più articolato che in Gambara è anche il ritratto di Elmigiso, del cui animo, pur deragliato per effetto di un'emozionalità irrazionale e una sfrenata gelosia, si fa intravedere il fondo positivo – come era già nelle intenzioni di Alfieri, che lo descriveva «ingiusto ed ingrato per passione, ma giusto e magnanimo per natura». <sup>57</sup> Bandettini specifica infatti che era stato riluttante all'uccisione di Alboino («(Ros.) [...] egli fremea al sol nome | di parricida e impallidiva») e, come ricorda Idobaldo, se ne era tardivamente pentito («è noto a noi, che il cenno | corresti a rivocar, ma invan»). <sup>58</sup> I suoi tratti virtuosi emergono proprio nei dialoghi con Idobaldo, guerriero longobardo per cui Bandettini si ispira sia all'Ildovaldo alfieriano sia all'Alagiso di Gambara: come quest'ultimo, ha il ruolo di ambasciatore presso Longino (a cui chiede la consegna dei due traditori); <sup>59</sup> come il personaggio di Alfieri, è un soldato integro e stimabile. Il suo arrivo a palazzo, e il violento scontro verbale con Rosmunda (atto III, scena II) che conferma l'irriducibile ostilità fra le due parti, rinfocolano i tormenti di Elmigiso, su cui agiscono gli effetti contrastanti dell'ascendente di Rosmunda e dell'antica amicizia per Idobaldo: tanto più che quest'ultimo cerca di strapparla all'influenza della sposa, mettendolo in guardia e richiamandolo all'amore per il suo popolo. Di fronte al piano propostogli – uccidere Rosmunda e farsi nuova guida dei Longobardi, che l'hanno riabilitato perdonando il suo travimento amoroso –, Elmigiso esita e accetta inizialmente il pugnale, ma l'orrore di sé e l'amore per la donna hanno la meglio:

(*Elm.*) Ah no: rispetta  
Rosmunda, e in me rispetta il duol la rabbia  
di che rigonfio ho il cor — Oh ciel pietoso!  
Dammi, se preghi ascolti, che mai questo  
reo strumento di morte usar non debba,  
se non fia che, rivolto in me, disarmi  
il giusto tuo furore. <sup>60</sup>

All'atto quarto la tensione è al suo colmo. L'opera persuasiva (incrociata e simmetrica) di Longino e Idobaldo ha ormai aperto un baratro fra Rosmunda ed Elmigiso: alla reciproca diffidenza si aggiungono l'exasperata gelosia del secondo e la confusione della prima sul partito di cui fidarsi. Nel momento in cui, come avveniva in Gambara, finge di piegarsi alla perentoria

<sup>57</sup> V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., p. 114.

<sup>58</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, rispettivamente atto I, scena II, p. 11 e atto III, scena IV, p. 44.

<sup>59</sup> Si confrontino G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena VII, p. 187: «(Alag.) Esarca, | Clefi possente a te m'invia di guerra, | o pace messaggier. Arbitro sei | di scerre a voglia tua. Pace ti avrai | se acconsenti alle inchieste: avraiti guerra | se tu ingiusto le neghi» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena II, p. 33: «(Idob.) Esarco, nunzio qual ti aggrada io vengo | di pace o guerra; per mia bocca tutta | la nazion de' Longobardi chiede | del tradito suo re giusta vendetta». In entrambi gli autori, inoltre, Longino etichetta come degna solo di un barbaro la violazione del dovere di ospitalità: in Gambara «A voi, cui d'ogni dritto | è ignoto il nome, a voi, cui potria pure | alta sembrar vittoria il tradir quelli, | che incauti in voi fidar [...] infranger leggi | d'ospiti amici è nulla; a noi tremendo | delitto egli è» (G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena VII, p. 188); in Bandettini «Non cape in voi pensiero | che appo noi fassi biasimevol opra | tradir la fede e l'accordato ospizio?» (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena II, p. 34).

<sup>60</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena IV, p. 48.

richiesta del marito di partire insieme,<sup>61</sup> la donna è quasi certa della sua malafede, ma l'apparenza sincera di lui le fa balenare il sospetto che a simulare sia invece Longino:

(*Ros.*) [...] Oh come finge scaltro  
mentita gelosia, per far ch'io caggia  
ne' tesi lacci!... Io fui più volte, ah! folle!  
presso a tradirmi, e i macchinati inganni  
sul punto a lui di rinfacciar... qual fronte  
qual core ha mai?...nullo apparia ne' detti  
nullo negli atti in lui reato, e solo  
d'amore eccesso... Ah se l'Esarco... ei greco  
astuto... ei mi ama,... ed Elmigiso abborre.  
Misera!... io mi confondo; qual mi è fido  
qual traditor de' duo, dove è chi possa  
a me ridir? d'entrambo io temo,... spento  
il lume di ragion nebbia mi avvolge,  
che scerner mi contende sin me stessa.<sup>62</sup>

Il clima esacerbato del quarto atto prepara lo scioglimento del quinto, dove Amarilli si concede varie licenze rispetto alle fonti. Quando Rosmunda ha già avvelenato Elmigiso (avendo interpretato come una conferma della sua doppiezza il pugnale pendente alla sua cintura), Idoaldo rivela la verità: l'amico aveva rifiutato, per amore, la sua proposta delittuosa. All'apparizione del marito, agonizzante ma ancora ardente di passione, Rosmunda si consuma nel rimorso e inveisce verso l'ormai smascherato Longino, in quello che è il culmine patetico della tragedia:

(*Ros.*) Con bugiarde accuse  
strumento miserabil tu mi festi  
di perfidia e di morte: io palpitava,  
inorridiva,... e spaventata l'alma  
mi tremava nel sen; ma al fianco mi eri,  
e l'immane attentato, di che sono  
colpevole per te, virtù pingevi,  
necessaria virtù... Sposo; non mi odi?  
son io, che abbraccio i tuoi ginocchi e piango,  
son io....<sup>63</sup>

Per tenere alta la spettacolarità Bandettini fa morire la protagonista per un colpo di pugnale inferto dall'amante morente, un gesto che assume coerenza nel quadro caratteriale del personaggio: non abbiamo, come nelle fonti, un delitto di vendetta, ma la conseguenza della gelosia

<sup>61</sup> In entrambi i casi Almachilde/Elmigiso chiama in causa il proprio diritto maritale: cfr. G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena V, p. 207: «(*Alm.*) A tuo dispetto dunque | seguirai le mie voglie. Allorché il sole | risplenderà nel cielo, al mar daremo | le vele» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena IV, p. 64: «(*Elm.*) Vuol ragion pur anco | che tu miei dubbi acqueti, acciò non usi | quel che ho teco di sposo, e sposo offeso, | incontrastabil sacro dritto... trema! | Io stesso dir non so sino a qual segno | giunger potrei nel mio furor: se è vero | che colpevol d'amor novella fiamma | non ti accenda, s'è ver che non ti arresti, | oltre il timor, qui nullo affetto, vieni; | queste rive fuggiam». Bandettini accentua la possessività del soldato, la cui richiesta ha il valore di una vera prova di fedeltà imposta alla moglie.

<sup>62</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena V, pp. 68-69.

<sup>63</sup> Ivi, atto V, scena V, pp. 80-81.

patologica di un uomo ossessionato dall'idea che la sua donna, sopravvivendogli, possa dimenticarlo.<sup>64</sup> Nonostante dunque la finale condanna moralistica, altro elemento condiviso con Gambarà, investe esplicitamente la sola Rosmunda (essendo oltretutto pronunciata da Idobaldo: «Mira Rosmunda, e in lei | il fin degli empi»),<sup>65</sup> l'autrice pare additare il destino di entrambi i coniugi a monito dei pericoli di una dismisura delle passioni – lo sconvolgimento interiore di Rosmunda, la possessività di Elmigiso –, in grado di precipitare verso la rovina un destino già tragico: un'impostazione pedagogica razionalista in cui si avverte l'impronta di Alfieri.

L'influenza dell'astigiano è del resto capillare, come nelle tragedie del collega bresciano, su più fronti; del resto è forse solo attraverso il canone alfieriano che la poetessa, di convinta fede classicista (e ancora legata, sia nei testi improvvisati sia in quelli nati per la stampa, all'immaginario arcadico e mitologico), si sarebbe potuta permettere di affrontare un soggetto medievale prescindendo dal gusto romantico, contro cui era apertamente schierata.<sup>66</sup> Senonché il tentativo di *imitatio* della versificazione alfieriana, anche mirato al superamento di alcuni residui metastasiani ancora presenti nel più antico *Polidoro* (1794),<sup>67</sup> fu giudicato dai contemporanei forzato e incoerente con la sua lodata eleganza e limpidezza. Nello specifico, la taccia di *ultra-alfierismo*<sup>68</sup> colpiva probabilmente, oltre alla frequenza di asindeti (con formulazioni del tipo «che mi tradisca un guardo un cenno un detto»; «il senno il cor la mente») e allitterazioni («soffrir potrà privato stato, e solo | tanto terren terrà»),<sup>69</sup> le marcate inversioni sintattiche:

<sup>64</sup> Ivi, p. 81: «(Elm.) chi ti sedusse... | sedur ti può novellamente; e allora... | dimentica di me...».

<sup>65</sup> Ivi, atto V, scena V, p. 82.

<sup>66</sup> Sulla posizione antiromantica di Bandettini cfr. A. Di Ricco, *L'utile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 184-187. Significativi a riguardo i rimproveri rivolti all'amica poetessa Diodata Saluzzo Roero a proposito del poema polimetro *Ipazia* di quest'ultima: «Mi rincresce che voi, piena come lo dimostrate di tanta dottrina, foggiate vi siate al romanticismo anzi che seguire i Classici. Forse io m'inganno, ché mal si disputa in materia di gusto, ma mi sarebbe piaciuto, che cangiato non aveste metro fossero ottave o terzine» (lettera del 2 maggio 1825, cit. in L. Trovato, *Epistolario di Diodata Saluzzo, con un'appendice di lettere di altre scrittrici*, Roma, Sapienza University Press, 2022, p. 822).

<sup>67</sup> Sulla poetica tragica di Bandettini (con particolare attenzione alla *Saffo in Leucade*) cfr. M. Bandella, «L'aspro senso del martir»: la *Saffo* di Teresa Bandettini, in A. Chemello (a cura di), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 259-324.

<sup>68</sup> Il termine proviene da una recensione anonima che è interessante citare per esteso: «Del rimanente la tragedia ci è sembrata molto ben condotta, i caratteri ben sostenuti, lo stile grave, conciso, sebbene a parer nostro modellato un poco troppo su quello dell'Alfieri. Senza pronunciar sentenza sullo stile che credè doversi adottare nelle sue tragedie da quel tragico insigne, noi diciamo che sempre avrà quello stile alcun che di rispettabile e sacro, anche per coloro ai quali non va troppo a genio, appunto perché è originale. Ma ben altrimenti va la bisogna quando troppo alla scoperta fa vedersi l'imitazione; peggio ancora quando questa imitazione viene spinta superstiziosamente fino all'*ultra-alfierismo*. [...] Noi non diremo che ciò quadri perfettamente alla tragedia della egregia *Amarilli Etrusca*; ma ben consapevoli della rara di lei eccellenza in comporre versi elegantissimi, [...] ingenuamente confessiamo che nella *Rosmunda in Ravenna* avremmo voluto trovare Teresa Bandettini (*Amarilli Etrusca*), e non l'umile pedissequa di chicchessia, benché classicissimo, e d'un ordine affatto superiore» (*Nuovo giornale de' letterati*, Tomo XVI. *Letteratura, scienze morali, e arti liberali*, Pisa, Presso Sebastiano Nistri, 1828, p. 165, corsivi dell'autore). Anche l'accademico Luigi Fornaciari, nell'elogio funebre della concittadina, non risparmia i rimproveri: «male può imitare l'Alfieri chi non abbia un animo come l'Alfieri; ed anche in questo caso l'imitatore resterà in dietro all'imitato, come dimostra l'esempio di Ugo Foscolo. Rimarrà poi lungi le mille miglia chi abbia anima diversa, come fa fede questa *Rosmunda*» (*Elogio di Teresa Bandettini fra gli Arcadi Amarilli Etrusca, detto alla Reale Accademia lucchese nella solenne adunanza de' 30 maggio 1837*, in *Prose di Luigi Fornaciari ristampate con alcune correzioni dell'autore per cura di Raffaello Fornaciari figlio di lui*, Firenze, le Monnier, 1874, pp. 169-200: 192). La stessa Bandettini, nella dedica in versi a Carlo Ludovico di Borbone premissa alla tragedia (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, s.i.p.), manifesta con parole dantesche l'irritazione per le accuse ricevute: «Se già mi assalse ascosamente e volle | "con la corte veduta d'una spanna" | dar suo giudizio un tal, folle! che nacque | e crebbe in ira alle Dircèe Sorelle, | non mi curo di lui, ma guardo e passo».

<sup>69</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, rispettivamente atto I, scena I, p. 3; atto IV, scena II, p. 55; atto I, scena II, p. 12.

(*Long.*) e quel, ch'hai dritto  
d'Insubria al soglio, avvalorasse sposo  
dissomigliante da costui, chi mai  
lo scettro d'Alboin varria di pugno  
oggi a strapparti? [...]

(*Ros.*) Atroce  
onde scendesse e piena, il fido il caro,  
fra quanti si ebbe il mio tiranno servi,  
ministro volli del mio sdegno.<sup>70</sup>

e le suspensioni del discorso volutamente ambigue nelle battute di Longino («Io ch'ardo... | di puro zelo», p. 13; «tua beltà, l'onor degli avi, | regal alma, alto cor, per cui si accese... | zelo in me d'amistà», p. 30).<sup>71</sup>

La fedeltà alfieriana di Bandettini non esclude però la sua probabile lettura dell'*Adelchi* (non utilizzato invece, per ragioni di concomitanza cronologica, da Gambarà), dal cui perimetro tematico potrebbero provenire dettagli come: l'accento di Eubete al desiderio di libertà del popolo italico oppresso dal *greco giogo* (allusione che, essendo rivolta a Longino, suonerebbe inopportuna se non fosse per la sua convenzionalità);<sup>72</sup> lo scambio fra l'esarca e Rosmunda sull'insofferenza dei lombardi per il dominio longobardo;<sup>73</sup> la riflessione dello stesso Longino sull'alternarsi di popoli dominatori su uno stesso suolo, che lo porta ad accusare i Longobardi di usurpare (come già i Goti loro predecessori) una provincia dell'impero romano, piegando la *cervice altera* dei latini.<sup>74</sup> Ma si tratta di allusioni che, se si tiene a mente il sostanziale disinteresse politico dell'autrice, non hanno un reale valore ideologico<sup>75</sup> e risultano interessanti solo come segnali tematici di un manzonismo incipiente.

La prospettiva tardivamente classicista dalla quale Gambarà e Bandettini guardano alla vicenda di Rosmunda farà spazio, nel giro di pochi anni, alla sensibilità romantica: le drammatizzazioni del pieno Ottocento riecheggiano, sia pure superficialmente, le urgenze del presente e i fervori politico-civili distintivi del nuovo teatro (quello di Manzoni, ma anche di Pellico e

<sup>70</sup> Rispettivamente ivi, atto I, scena II, p. 10 e p. 11.

<sup>71</sup> Cfr. ad esempio V. Alfieri, *Filippo*, atto II, scena II, vv. 53-55: «tu, che di Filippo sposa, | pur di Filippo il figlio ami d'amore... | materno».

<sup>72</sup> T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena I, pp. 1-2: «Gravoso fôra | carco ad ogni altro, è ver, quel che sostieni | impero qui dove perfidia alligna | e livor chiuso, da che al greco giogo | piega fremendo l'Italo, non mai | domo, e di libertà vago pur sempre».

<sup>73</sup> Ivi, atto I, scena II, pp. 13-14: «(*Long.*) Già seme | ivi germoglia di rivolta, e l'odio, | benché soppresso, a divampar vicino, | ferve nell'alme; e al primo cenno, al primo | squillar di tromba a lungo atteso, quanti | popoli a forza di rigor contiene | il Longobardo, si vedranno in armi | a danno suo pagnar. (*Ros.*) Ma quando ancora | Elmigiso assentisse, e duce in campo | d'assoldate falangi incontro a suoi | scendesse, credi che di estraneo giogo | l'Italo impaziente il nostro possa | in pace sostener?».

<sup>74</sup> Ivi, atto III, scena II, p. 35: «(*Long.*) Solo ha Giustin qui impero, ed ei sol vanta | ferma ragion sull'Italo retaggio. | Mal sicuri e stranieri voi, costretti | a usar forza e tirannide, obliaste | che, di voi men feroce ma più assai | prode il Goto nell'armi, anch'ei di queste | province usurpator, restò sepolto | nelle ruine nel divelto regno? | Poco non è se sopportiam che pieghi | una parte d'Italia, ancor mal doma, | a indegno giogo la cervice altera».

<sup>75</sup> Cfr. G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., p. 60: «chi potrebbe in Teresa ammettere un vero fine politico, sapendosi che ella prodigava incensi alla corte napoleonica, a quella austriaca ed infine a tutti i principi?».



Niccolini) e si conformano ai suoi aggiornamenti anche sul piano estetico e formale, ad esempio con la caduta delle unità aristoteliche.<sup>76</sup> Del mutato clima testimonia la *Rosmonda* del piemontese Pietro Corelli (1815-1867), del 1841,<sup>77</sup> che accoglie in certi punti l'immaginario ossianico – ad esempio nella profezia dell'anacoreta (riferita da Vermondo) sulla morte di Alboino e sulla decadenza della gloria longobarda:

(Ver.) «[...] Forse non ode in spaventosa foggia  
tristi augelli ulular! Non vede ei forse  
da un recente sepolcro che si spezza,  
in funebre lenzuolo erger la faccia  
un uom canuto, e il coronato capo  
d'atro sangue spruzzargli?»  
[...]

Ardente spirito  
infiammava quel veglio: erano lampi  
gli occhi infossati, ed era fiamma il volto.<sup>78</sup>

L'intreccio, libera rielaborazione dell'episodio 'veronese', vede in scena anche il re spodestato Cunimondo, che all'inizio della tragedia è prigioniero di Alboino e verrà poi giustiziato in segreto per i suoi intrighi a distanza con l'esarca (che portano, alla fine del terzo atto, al conflitto fra Alboino e le truppe greche). La presenza di Cunimondo inietta la tragedia di nuovi affetti (l'amore fra padre e figlia, stretti nel dolore per la sconfitta e nel compianto per la morte in guerra – un'invenzione di Corelli – di un fratello di lei) e permette di moltiplicare gli eventi e accrescere il *pathos*. In tale quadro il baricentro dell'azione risulta spostato: è la morte di Cunimondo a innescare il piano di vendetta, rendendo l'offerta del macabro calice un dettaglio quasi accessorio (Rosmonda ne riferisce all'amato solo al quinto atto, quando il regicidio è stato già architettato).

Nei personaggi, la pregnante energia di marca alfieriana ha ceduto il posto a una sentimentalità manierata e appariscente. 'Elmiche' è un damerino cortese e malinconico, che sospira per Rosmonda in scene di una rarefatta stilizzazione à la Hayez («(Erv.) da' labbri suoi pendeva, l'ed era tutto in sua bellezza assorto»)<sup>79</sup> La sua singolare gentilezza, che ha acceso il cuore di lei, gli ha al tempo stesso procurato il discredito della corte longobarda: in questo senso il suo tradimento di Alboino ha qualcosa del personale regolamento di conti («(Elm.) Il tuo consorte a' suoi guerrieri in faccia l diemmi accusa d'inetto. Io da tal punto l da questo petto cancellar risolsi

<sup>76</sup> Sul tema rimane importante F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra, 1990.

<sup>77</sup> Come è indicato nel frontespizio dell'edizione (*Tragedie e poesie varie di Pietro Corelli*, Milano, Tipografia Manini, 1844, pp. 5-74, da cui si cita come 'P. Corelli, *Rosmonda*'), fu rappresentata per la prima volta a Torino il 22, 23 e 24 novembre 1841, e successivamente a Firenze nel carnevale del 1842. Questa tragedia è privilegiata nell'ambito della ricognizione di G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit. (pp. 61-68). Corelli, tragediografo e storico originario di Casale Monferrato, è anche autore di una storia della casata dei Savoia (*La stella d'Italia o nove secoli di casa Savoia*, Milano, Ripamonti, 1860-1863). Altre informazioni su di lui in E. Michel, *Pietro Corelli*, in M. Rosi (a cura di), *Dizionario del Risorgimento nazionale dalle origini a Roma capitale*, vol. II. *Le persone*, Milano, Vallardi, 1930, p. 746.

<sup>78</sup> Rispettivamente P. Corelli, *Rosmonda*, atto V, scena I, p. 64 e p. 65. In questa predizione G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., pp. 66-67, legge le celate speranze dell'autore nella liberazione dell'Italia (cfr. anche *infra*).

<sup>79</sup> Ivi, atto II, scena VI, p. 32.

l il dover d'esser grato e intero il culto | eternarvi dell'odio»),<sup>80</sup> pur inscrivendosi soprattutto nella lineare logica del servizio 'cavalleresco' che lo renderà infine degno delle nozze.<sup>81</sup> Alboino appare guidato, più che da dispotica crudeltà, dalla ragion di stato, che gli impone di liberarsi di Cunimondo in quanto cospiratore («Punir io deggio chi a nemiche schiere | il braccio presta, e che furtivo e vile | insidia i giorni miei»)<sup>82</sup> Rosmonda, spogliata dell'originaria malvagità, diventa una fiera e impetuosa eroina romantica. La risolutezza con cui si adopera per restituire il trono al padre, abbozzandosi con l'esarca («la piaga | che del fato la man ti aperse in petto, | io chiudere saprò»),<sup>83</sup> è pari alla schiettezza con cui tiene testa allo sposo, di cui biasima la politica espansionistica:

(*Ros.*) [...] di paterno sostegno orbi le indarno  
fidanzate donzelle, fai le madri  
vedove di lor figli, e un trono innalzi  
sopra terra non tua.<sup>84</sup>

Il suo rancore si scatena in indomito furore una volta scoperta la morte del padre, nel corso di un episodio di sonnambulismo (da lei riferito a Elmiche) provocato da un sogno presago:

(*Ros.*)                    Ignoto, orrendo  
presentimento mi affannava l'alma:  
i lumi invan chiudeva, e come insana  
pel letto io brancolava. Alfin mi vinse  
breve sopor: ecco a me tosto innanzi  
veggo il padre apparir. Avea le chiome  
orribilmente rabuffate e sparse,  
coperto il volto di pallor di morte,  
insanguinato il guardo: a piè del letto  
con vacillante passo ei si ritrae,  
e in suon d'orrore «figlia!» grida, e fugge.  
Fieramente travolta, in men che il dico,  
le vesti indosso, e là dov'ei m'appella  
precipitosa la pietà mi caccia.  
Già lo raggiungo, già al suo collo avvento  
trepidando di gioja ambe le braccia:  
al rimuggchio del tuono, al fischio irato  
del vento tempestoso, io mi risveglio,  
apro le ciglia, e in quell'istante (oh vista!)  
un lampo splende di sanguigna luce...  
io al sen stringeva il moribondo padre.<sup>85</sup>

<sup>80</sup> Ivi, atto II, scena II, p. 27.

<sup>81</sup> Ivi, atto V, scena III, p. 68: «(*Ros.*) [...] Or la vendetta compì | della tua sposa... (*Elm.*) La mia sposa?... (*Ros.*) Meco | sul trono assisa il nuovo sol vedratti... | (*Elm.*) Te dunque io posso?... Oh gioja!... In sovrumano | rapimento mi getti».

<sup>82</sup> Ivi, atto III, scena VI, p. 46.

<sup>83</sup> Ivi, atto II, scena IV, p. 30.

<sup>84</sup> Ivi, atto III, scena VI, p. 47.

<sup>85</sup> Ivi, atto IV, scena V, pp. 58-59. Per il tema del presagio in sogno si può confrontare S. Pellico, *Francesca da Rimini*, atto V, scena III, vv. 7-17: «(*Paolo*) Orrendo | spavento è quel ch'or qui mi tragge... Al sonno | chiusi dianzi le ciglia, ed oh qual

Da qui in poi la sua disperazione diventa brama sanguinaria e sfiora l'alienazione («né voce di ragion sieda al mio fianco»),<sup>86</sup> contagiando anche Elmiche («Ella mia dona l'inflessibil spirito, l che già tutto mi tiene, e nel pensiero l mi mormora qual furia»).<sup>87</sup> In questo accesso di follia Rosmonda si allinea perfettamente ai canoni drammaturgici dell'epoca, come pure nel suo sublime sentimento amoroso: oltretutto non ostacolato, in questo caso, dall'esarca, che non compare in scena e si limita a un disinteressato appoggio militare da lontano. Il tema della tentata 'liberazione' è da segnalare poiché doveva fare un certo effetto sullo spettatore dell'epoca, rievocando il clima e gli eventi contemporanei. Fra gli aspetti che inscrivono la tragedia nello spirito del tempo è in effetti anche l'attenzione a temi civili, che si appoggia al modello manzoniano, certo in maniera molto convenzionale (dall'*Adelchi* provengono peraltro i nomi di due duchi longobardi, il pietoso Vermondo e l'intransigente Ervigo). Nel primo atto il pavese Dalmazio difende con veemenza il coraggio del suo popolo, appena sconfitto da Alboino.<sup>88</sup> Nel terzo atto è Cunimondo ad ammonire Alboino sullo spirito di riscossa degli italiani, rianimati dal supporto dell'esarca:

(*Cun.*) [...] Qui risveglia ogni sasso una memoria  
che il prode infiamma, ed il codardo incalza;  
qui a voi l'infanzia non sorrise; nulla  
qui s'anima per voi; né i vostri accenti  
qui risuonano al cor. Stupida Italia,  
e tremante vi guata: ma se il Greco  
fa risuonar della fiducia il grido,  
e il Tebro spiega lo stendardo sacro,  
muore il terrore, la virtù rivive,  
e ricade su voi lo sparso sangue.<sup>89</sup>

Nell'apertura del secondo atto Corelli sembra imitare lo sguardo di Manzoni su Ermengarda nell'accomunare la sofferenza individuale a quella di un anonima collettività – nel momento in cui Rosmonda, udito il coro fuori campo dei latini oppressi, lamenta a sua volta la propria (re-gale) infelicità:<sup>90</sup>

truce l visione m'assalse! Immersa io vidi l te nel tuo sangue e moribonda; a terra l mi gettai per soccorrerti... il mio nome l proferivi, e spiravi! Ah! disperato l delirio! Invano mi svegliava; il fero l sogno mi sta dinanzi agli occhi. Mira: l sudor di morte da mie chiome gronda l al rammentarlo» (in *Il teatro italiano*, vol. V. *La tragedia dell'Ottocento*, tomo I, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, p. 305).

<sup>86</sup> Ivi, atto IV, scena IV, p. 56.

<sup>87</sup> Ivi, atto V, scena II, p. 67.

<sup>88</sup> Ivi, atto I, scena III, p. 16: «(*Dalm.*) [...] Che mai non potete l in magnanimo cor di patria il grido? l Delitto fia, se del Ticino in riva l vivon anime altere in cui non anco l dell'ausonio valor tace la fiamma? l Se tu sei grande, o Re, non calcar devi, l ma compiangere gli eroi che fean disegno l di rialzar fra queste anguste cerchia l lo scettro della terra. Era a lor sacra l la polve ch'or calpeste [...]».

<sup>89</sup> Ivi, atto III, scena V, p. 44.

<sup>90</sup> Rimando alle parole di Spera, che individua nella parabola dei personaggi dell'*Adelchi*, e segnatamente di Ermengarda, una «corrispondenza fra casi individuali e vicende collettive, fra la sorte dei potenti e degli umili, in un crescendo di sofferenza universale» (F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico...*, cit., p. III). Segnalo che G. Bologna, *Rosmonda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., p. 65 riconduce il coro della tragedia di Corelli piuttosto alla tematica patriottica del dramma tedesco (specie il *Wilhelm Tell* di Schiller).

*Voci di alcuni italiani al di fuori*

Come un fiore cui vilmente  
 sperde l'ira del pastor,  
 giace il figlio un dì possente  
 dell'italico valor.  
 Non più il riso i volti infiora;  
 si martoria e piange il cor:  
 noi temiam la nuova aurora  
 come nunzia di dolor.

[...]

(Ros.) Oh voi felici!... Al piede i ceppi avete,  
 ma sui talami vostri Amor s'asside.  
 Ed io Regina, io, che schiacciarvi posso,  
 interdirti il sospiro, avvelenarvi  
 questa celeste voluttà d'amore,  
 la sorte vostra invidiar io deggio. [...] <sup>91</sup>

Se la tragedia di Corelli è l'esempio più notevole di riconfigurazione romantica del dramma di Rosmunda, non è però l'unico. A questo proposito è interessante notare che il soggetto compare più volte nel teatro per musica, il genere drammatico che nell'Ottocento finisce per sostituire la tragedia nella missione di commuovere gli animi e istruire le coscienze del nascente pubblico italiano.<sup>92</sup> La librettistica di questi anni amalgama tenaci sopravvivenze linguistiche metastasiane, modi alfieriani e penetrazioni romantiche, Manzoni incluso; sul fronte dei temi e degli intrecci si assiste a un «impressionante [...] travaso di situazioni drammatiche»<sup>93</sup> dalla tragedia stessa. Nella sua panoramica sui libretti derivati da Alfieri, Angelo Fabrizio – che descrive i procedimenti tipici dell'appropriazione del modello in termini di «schematizzazione della vicenda e dei personaggi, assunzione di frasi e lessico, aggiunta di qualche personaggio e di elementi romanzeschi»<sup>94</sup> – ne individua due con protagonista la regina gepida: la *Rosmunda* di Cassiano Zaccagnini per le musiche di Giulio Alary (in scena alla Pergola il 10 giugno 1840, con Giuseppina Strepponi nel ruolo della protagonista) e la più tarda *Rosmunda* rappresentata nel 1868 (sempre alla Pergola), con libretto di Giovan Battista Canovai e musica di Gialdino Gialdini.<sup>95</sup> Sfuggita alla ricognizione, non essendo collegata ad Alfieri, è invece la tragedia lirica in due atti *Rosmunda in Ravenna*, con libretto di Luisa Amalia Paladini e musica di Giuseppe

<sup>91</sup> P. Corelli, *Rosmonda*, atto II, scena I, pp. 23–24.

<sup>92</sup> Sul ruolo del teatro per musica negli equilibri sociali e culturali del pieno Ottocento cfr. P. Ciarlantini, *Viva V.E.R.D.I! Il melodramma come veicolo dell'identità nazionale*, in A. Ascenzi, L. Melosi (a cura di), *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 161–170; D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento*, cit., pp. 101–102. Sul libretto d'opera romantico, cfr. I. Bonomi, E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 83–130.

<sup>93</sup> F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico...*, cit., p. 127.

<sup>94</sup> A. Fabrizio, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 135–155: 145–146.

<sup>95</sup> Mentre il primo libretto è effettivamente una riduzione della tragedia alfieriana, il secondo contamina liberamente gli spunti drammatici stratificatisi nella tradizione: si rappresentano, ad esempio, l'uccisione di Alboino e l'infatuazione dell'esarca per Rosmunda, parallela a quella di Almachilde per Romilda.

Lillo: la rappresentazione avvenne in un'occasione di rilievo quale la riapertura del teatro La Fenice di Venezia (dicembre 1837–gennaio 1838), appena ricostruito dopo l'incendio del 1836, e con interpreti di spicco, già celebri in ruoli verdiani e donizettiani – a partire dalla 'diva' Carolina Unger nei panni della protagonista.<sup>96</sup>

È facile accorgersi che il libretto segue, semplificandone l'intreccio, la tragedia di Teresa Bandettini, 'maestra' e concittadina della più giovane Paladini (nata nel 1810) – che le dedicherà un resoconto biografico postumo nel quale, peraltro, difenderà appassionatamente la *Rosmunda in Ravenna* dagli attacchi degli invidiosi.<sup>97</sup> Dalla tragedia Paladini mutua il nucleo dell'intreccio e il sistema dei personaggi, con qualche differenza onomastica: è recuperato il nome alfiariano di Almachilde, mentre l'esarca assume quello maggiormente operistico di Itulbo e il suo consigliere quello di Menete.<sup>98</sup> Riprese dalla tragedia di Amarilli sono anche le dinamiche relazionali fra i personaggi, dal triangolo amoroso (gradito al teatro lirico), con un'enfasi più pronunciata sulle effusioni sentimentali,<sup>99</sup> alla ripetizione di precise situazioni, come il duro confronto di Idobaldo con Rosmunda e il suo abboccamento con Almachilde. Per alcuni passaggi, infine, si può parlare di vera intertestualità:<sup>100</sup> al netto, ovviamente, della riconfigurazione metrica e stilistica richiesta dal genere (all'aspro dettato alfiariano si sostituisce la fluidità di un discorso impostato sulla paratassi, misurato in strofe di versi soprattutto parisillabi); così come riadattato secondo il canone del melodramma è anche il finale, dove Rosmunda, pentitasi di aver avvelenato l'uomo che l'amava, si toglie la vita.

Le differenze fra tragedia e libretto tuttavia non rispecchiano solo la diversità di genere, ma anche l'adesione di Paladini – ben lontana in questo dall'arcade Amarilli – agli ideali della propria epoca, che la porteranno negli anni successivi a uno straordinario impegno politico e sociale

<sup>96</sup> Affiancata dagli altrettanto celebri Napoleone Moriani (Almachilde), Giorgio Ronconi (l'esarca Itulbo), Ignazio Marini (Idobaldo), Teresa Moja (Eugilde), Alessandro Giacchini (Menete). Per dettagli sulle date delle recite rimando al sito dell'[Archivio del teatro La Fenice](#) [pagina consultata il 25 marzo 2024]. Si segue l'edizione *Rosmunda in Ravenna. Tragedia lirica in due atti, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnevale e Quadragesima*, Venezia, Tipografia Molinari, s.d. [1837 o 1838], d'ora in poi citata come 'L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*'.

<sup>97</sup> L.A. Paladini, *Vita di Teresa Bandettini, in Fior di memoria per le donne gentili. Prose e poesie di Luisa Amalia Paladini*, Firenze, Lorenzo Melchiorri Editore, 1855, pp. 115-152: 141-142: «Uno de' suoi ultimi e più importanti lavori si è la *Rosmunda in Ravenna*, tragedia che fu rappresentata e pubblicata nel 1827. Molti furono su questa tragedia e diversi i pareri, e l'invidia non lasciò sfuggirsi la propizia occasione di esercitare il suo dente roditore». Segnalo però che né in questa sede, né nella premessa al libretto Paladini esplicita il suo debito nei confronti di questo testo. Quanto ad Amarilli, morta nell'aprile dello stesso 1837, probabilmente non conobbe il libretto nato dalla sua tragedia, che fu a quanto pare allestito a ridosso della rappresentazione (l'autrice si scusa infatti «per le angustie del tempo in cui [l'opera] venne approntata», *Avvertimento*, in L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, p. 5).

<sup>98</sup> Il nome Itulbo era stato già usato anche da Felice Romani nel melodramma *Il pirata* (1827), su musica di Vincenzo Bellini. Paladini giustifica la sostituzione del nome «per comodo del verso» (ivi). Menete è invece personaggio mitologico, accompagnatore di Argia nella *Tebaide* di Stazio, ed era stato inizialmente previsto da Alfieri (per poi venire eliminato, salvo la sopravvivenza di un riferimento onomastico all'inizio della tragedia) fra i personaggi dell'*Antigone*.

<sup>99</sup> Così ad esempio l'esarca Itulbo dichiara al confidente Menete il suo amore per Rosmunda (la situazione è tipica del teatro per musica): «Oh! se potessi una scintilla sola | della fiamma che m'arde in sen destarti, | dirti un istante mia, | dei giorni miei quei di l'estremo sia. | Per ottener colei | che a delirar m'induce | spontaneo donerei | degli occhi miei la luce; | e unita al mio rivale | debbo vederla ancor? | Non ha tormento eguale | l'averlo al mio dolor» (L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena II, p. 8).

<sup>100</sup> Si veda ad esempio la morte di Elmigiso/Almachilde nel nome dell'amico: «Dietro il vol del tuo spirito il mio già scioglie... | Addio... Ido... bal... do» (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena V, p. 82); «ma... mancar... morir mi sento... | Addio... Ido... bal... do» (L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena ultima, p. 29).

(sarà una vera protagonista del Risorgimento nella promozione dell'educazione femminile).<sup>101</sup> Allo slancio nazionalista del libretto sono funzionali gli interventi del coro e di Idobaldo, la cui importanza scenica è maggiore rispetto alla tragedia. Nella conclusione del primo atto, ad esempio, si rappresenta un principio di sollevazione popolare («Tutto il popolo è in tumulto, l'or la reggia circondò»),<sup>102</sup> che chiede la consegna di Rosmunda e di cui Idobaldo approfitta per tentare, a sua volta, di consegnarla ai suoi Longobardi: la situazione, sul momento contenuta dall'esarca, esplose all'inizio del secondo atto quando, proprio mentre Itulbo accusa Idobaldo di avergli inimicato il popolo, giunge la notizia che i Longobardi stanno cingendo d'assedio Ravenna (Itulbo reagirà imprigionando Idobaldo, rendendo così concreta la prospettiva di uno scontro fra popoli). L'annuncio è formulato in un coro che ricorda quello del *Carmagnola*:

Nembi di polvere — lontan lontano  
 sorger si videro — al colle al piano  
 all'aere ondeggiavano — mille bandiere,  
 già ci circondano — nemiche schiere,  
 s'ode lo scalpito — dei lor destrieri  
 al Sol scintillano — l'armi, i cimieri,  
 fieri minacciano — le nostre mura,  
 percosso il popolo — tremante stà.  
 Tu nel pericolo — ci rassicura  
 teo a combattere — si volerà.<sup>103</sup>

Anche il coro, che scongiura l'abbattersi di un'ulteriore guerra sull'appena placato suolo italico,<sup>104</sup> nonché i rumori bellici che accompagnano la scena dell'avvelenamento (suscitando nell'ancora ignaro Almachilde l'istinto di protezione verso Rosmunda),<sup>105</sup> contribuiscono al tinteggiamento di uno sfondo politico, sebbene a dominare la scena sia comunque il dramma passionale.

Chiudo questa rassegna ricordando il libretto del milanese Pietro Rotondi (1814-1899) per l'*Alboino*, in due atti più un prologo, musicato da Francesco Sangalli e rappresentato al Teatro

<sup>101</sup> Sulla sua attività didattica e pedagogica cfr. S. Simonetti, *Luisa Amalia Paladini. Vita e opere di una donna del Risorgimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012; per notizie biografiche rimando inoltre ad A. Zazzeri, *Paladini, Luisa Amalia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 375-377.

<sup>102</sup> L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena X, p. 18.

<sup>103</sup> Ivi, atto II, scena III, p. 23. Cfr. A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, atto II, *Coro*, vv. 1-8 (si cita da A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, premessa di G. Lonardi, a cura di G. Sandrini, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2004): «S'ode a destra uno squillo di tromba; l a sinistra risponde uno squillo: l d'ambo i lati calpesto rimbomba l da cavalli e da fanti il terren. l Quinci spunta per l'aria un vessillo; l quindi un altro s'avanza spiegato: l ecco appare un drappello schierato; l ecco un altro che incontro gli vien». In aggiunta si veda, per il terzultimo verso, ovviamente *Il cinque maggio*, vv. 5-6: «così percossa, attonita l la terra al nunzio sta» (si cita da A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012). Sull'influenza di Manzoni sulle forme dell'aria e del coro operistico cfr. ancora A. Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano...*, cit., p. 145.

<sup>104</sup> L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena III, p. 9: «Ah! foriero non sia questo giorno l di sterminio, di morte, di guerra; l il sorriso dell'Italia terra l non funesti novello terror. l Ah! non sia che discordia d'intorno l scuota ancora l'orribile face, l ove appena bel raggio di pace l della strage ne tolse l'orror».

<sup>105</sup> Ivi, atto II, scena VI, pp. 27-28: «(Alm.) (beve) Ah! qual suon, che fora? l (Ros.) Deciso è il suo destino: (vuol partire) l (Alm.) Ti arresta! odi di guerra l lo squillo risuonar? l Pensando al tuo pericolo l ogni altro affetto obbligo, l i tuoi nemici tremino, l il tuo destino è il mio».

alla Scala nel Carnevale del 1846.<sup>106</sup> Ritornando alla parte ‘veronese’ della storia Rotondi attinge all’immaginario cesarottiano già sfruttato da Corelli,<sup>107</sup> ricreando un Medioevo ricco di suggestioni bardite (fra i personaggi compare il bardo Canuto con la sua «fatidic’arpa») ed evocando, nelle indicazioni sceniche, la coeva sensibilità figurativa: si vedano la scena ambientata durante una tempesta presso le «rovine di un antico tempio della dea Nemesi, di cui sta in piedi ancora il simulacro, benché in parte mutilato»,<sup>108</sup> o la gestualità plastica di Rosmunda quando getta a terra l’arpa del bardo, cantore delle orrende gesta di Alboino,<sup>109</sup> o quando contempla assorta la spada del re prima di ringuinarla e assicurarla con una cinghia (un dettaglio riferito da Paolo Diacono e, sulla sua scorta, da Muratori).<sup>110</sup> In questo quadro di suggestioni, fra il fondale nordico e il bozzetto di pittura storica, si muovono una Rosmunda incrudelita da un destino di dolore («Oh, mi fe’ trista | la sventura, e odiando mi divenne | l’altrui letizia insopportabil vista»),<sup>111</sup> un Almachilde che non è qui suo amante – ama invece la latina Cornelia – ma diviene suo complice per risentimento personale verso Alboino, e un popolo italico lasciato stavolta ai margini, la cui presenza emerge in dettagli come le parole sprezzanti di Alboino all’indomani della conquista («È degna ben di prodi | questa florida terra; | il vil gregge latino | ci fecondi le glebe: a lei gli stenti | d’ogni servil fatica – a noi la guerra!»).<sup>112</sup> Più disimpegnato sul piano civile rispetto a quello di Paladini, il libretto esemplifica comunque la temperie romantica in termini di gusto e stile, consegnandoci una storia ormai lontana dallo spirito di un Alfieri o dalle geometrie classiche di un Rucellai.

La vicenda di Rosmunda, in definitiva, è un perfetto esempio di persistenza nella memoria artistica e culturale di un’eroina ‘senza tempo’, ma anche delle metamorfosi cui può andare incontro un personaggio tragico attraverso l’evoluzione dei paradigmi estetici e della sensibilità storica e ideologica. Il teatro dell’Ottocento appare, a questo proposito, una miniera di tesori in gran parte ancora da esplorare: non resta che auspicare un incremento degli studi non solo sulla ricezione delle (ancora trascurate) storie longobarde, ma più in generale sulla fissazione di una moderna mitologia, che nei generi teatrali trovò in quel secolo l’espressione più comunicativa, in grado di varcare le realtà geografiche e sociali.

<sup>106</sup> *Alboino, melodramma di Pietro Rotondi posto in musica dal Maestro Francesco Sangalli allievo dell’I. R. Conservatorio di Musica in Milano, da rappresentarsi nell’I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1846*, Milano, Tipografia Valentini e c., s.d. [1845 o 1846] (qui citato come ‘P. Rotondi, *Alboino*'). Gli interpreti, indicati nel libretto stesso, includevano i noti Achille De Bassini (*Alboino*), Luigia Abbadia (*Rosmunda*) e Giuseppe Sinico (*Almachilde*). Tra le opere di Rotondi, storico, poeta, librettista e traduttore, si annovera il dramma storico *Gutenberg o l’invenzione della stampa* (Milano 1846).

<sup>107</sup> Da Corelli peraltro, ossia dal coro citato *supra*, potrebbe derivare anche il ‘Coro di donzelle latine’ che apre il primo atto (P. Rotondi, *Alboino*, atto I, scena I, p. II): «Siam vassalle, | questa è sorte; | sorridiamo al vincitor. | Sopra il calle | del più forte | cadan fior».

<sup>108</sup> Ivi, atto II, scena III, p. 25.

<sup>109</sup> Ivi, *Prologo*, scena III, p. 8: «(Ros.) (esce concitata di sdegno; strappa l’arpa dalle mani del Bardo e la getta in terra, gridando)».

<sup>110</sup> Ivi, atto II, scena VII, p. 30: «(gli scinge la spada, e sfoderandola a mezzo la contempla) [...] (rinchiude tutta la spada nella guaina, ne lega il cinghio intorno all’elsa, e la getta così sulla tavola)». Cfr. P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 28: «Tunc Rosemunda [...] spatham illius ad lectuli caput, nec tolli aut evaginari possit, fortiter conligavit», e *Annali d’Italia dal principio dell’era volgare sino all’anno MDCCXLIX, compilati da Lodovico Antonio Muratori...*, p. 183: «legata ben bene la spada del Marito, accioché non potesse né adoperarla né sguitarla».

<sup>111</sup> P. Rotondi, *Alboino*, atto I, scena VI, p. 15.

<sup>112</sup> Ivi, *Prologo*, scena I, p. 5.