La rivista «Studi comparatistici», semestrale, in luogo del precedente annuario della Società Italiana di Comparatistica Letteraria, è stata fondata per continuare e approfondire un dialogo ufficiale con i Lettori e il mondo degli studi che già durava da almeno un quindicennio. Essa ha scelto, dunque, come programma, la continuità nell'innovazione: continuità che significa difesa di un progetto culturale, configurato alle origini da Enzo Caramaschi, in cui abbiamo creduto e continuiamo a credere; innovazione, nella misura in cui la pubblicazione si è rinnovata non soltanto nella veste ma anche nel pensiero. Rimaniamo attenti alle forme classiche di comparatismo letterario, ma vogliamo procedere intesi al rinnovamento e mostrarci disponibili a tutte le espressioni scientifiche degli studi comparati, lontani, per quanto sia possibile, da ogni angusta prospettiva di scuola o di parte, da ristrette posizioni ideologiche o culturali, nel rispetto unificante della comune fede democratica. L'augurio è che la nostra Rivista possa essere sempre un luogo alto e fruttuoso d'incontro degli intellettuali italiani e stranieri, senza discriminazioni né prevenzioni; a disposizione, soprattutto, dei giovani, che ci impegnamo perché possano trovare un fertile terreno e gli spazi liberi a cui hanno diritto. In tal modo i nostri «Studi» intendono rappresentare sempre di più una voce ufficiale della comparatistica, così come una presenza importante della ricerca italiana nel mondo. In accordo con tale vocazione, la Rivista è plurilingue, adottando a pieno titolo non solo l'italiano e le due lingue ufficiali dell'Associazione internazionale (AILC/ICLA) di cui siamo parte ma anche altre grandi lingue di cultura, come lo spagnolo e il tedesco. Su questa linea, attraverso la molteplicità delle sezioni, che ne formano un'evidente e non banale ricchezza, essa vuole rivolgere la sua riflessione a vari universi culturali, nella convinzione che solo un vero confronto internazionale possa alimentare efficacemente il progresso della conoscenza. «Studi comparatistici» riconosce come suo metro di valutazione esclusivo il merito scientifico. Gli scritti proposti per la pubblicazione vengono letti, anonimi, da esperti che formulano i loro pareri vincolanti in forma riservata.

ISSN 1974-157X ROC 11009

SICL

STUDI COMPARATISTICI

8

LUGLIO-DICEMBRE 2011 – ANNO IV – FASCICOLO II

STUDI COMPARATISTICI

Organo ufficiale della Società Italiana di Comparatistica Letteraria
Semestrale

8

LUGLIO-DICEMBRE 2011 – ANNO IV – FASCICOLO II

SOMMARIO

PRIMA PARTE

Articoli

Rosita TORDI CASTRIA, Rovani vs. Verdi 267

Maria Gabriella ADAMO, La questione italiana e il messianismo europeo attraverso l'*Expédition des Deux-Siciles* (1861) di Maxime Du Camp 285

Alberto DESTRO, Il Risorgimento di Ricarda HUCH 301

Laura RESCIA, *Un héros de Eros*: metamorfosi del mito garibaldino: dalla narrazione dumasiana all'opera contemporanea 317

Testi

Emanuele KANCEFF, Pauline Merlin, viaggio e Carboneria 333

SECONDA PARTE

Articoli

Enrico DE ANGELIS, Scrittori fittizi 377

Florence GOYET, Der Widerspruch im Nibelungenlied: komparatistischer Ansatz und politische Lektüre 415

Confronti

Volker KLAPP, Musik als kulturelle Praxis in der Renaissance. Literaturwissenschaftliche Anmerkungen zu Laurens Lüttekens *Musik der Renaissance* 447

Rassegna Bibliografica 473

Libri ricevuti 509

Riviste in cambio 513

redazione@sicl-italia.it

ISSN 1974-157X ROC 11009

© Edizioni del C.I.R.V.I.

Str. Revigliasco, 6
10024 MONCALIERI (TO)
fax 011.644355 - e-mail cirvi@cirvi.it

Comitato scientifico:
Giuseppe Bellini, Yves Bonnefoy, Pierre Brunel, Francis Claudon, Massimo Colesanti, Béatrice Didier, Francisco J. Díez de Revenga, Ovidiu Drimba, Vicente González Martín, Sante Graciotti, Ernesto Guidorizzi, Franco Marenco, Nina Revjakina, Giuseppe Ricuperati, Maria Luisa Spaziani, Alessandro Vitale Brovarone, Sergio Zoppi

Comitato direttivo:
Maria Gabriella Adamo, Alberto Caprioli, Alberto Destro, Emanuele Kanceff, Paola Mildonian, Annarosa Poli, Gaetano Prampolini
Direttore: Emanuele Kanceff

Comitato di redazione:
Giulia Baselica, Luca Bernardini, Annalisa Bottacin, Piero Cazzola, Maria Luisa Dodero, Krystyna Jaworska, Stefano Lazzarin, Gian Carlo Menichelli, Pino Menzio, Sandro M. Moraldo, Renato Risaliti, Maurizia Rolfo, Rita Severi, Rosita Tordi

Segreteria:
Giulia Baselica, Chiara Kanceff, Pino Menzio

redazione@sicl-italia.it

Prezzo di abbonamento annuo: Italia ∈ 65,00 - Estero ∈ 75,00 - Un fascicolo ∈ 40,00 – c.c.p. 32881104

Volumi e stampati, per recensione o per scambio, lavori proposti per la pubblicazione e ogni altra corrispondenza devono essere indirizzati alla *Redazione della rivista «Studi comparatistici» – Strada Revigliasco, 6 –* ***10024 MONCALIERI (TO) – fax (0039) 011.644355. – cirvi@cirvi.it***

Un héros de Éros: metamorfosi del mito garibaldino dalla narrazione dumasiana all'opera contemporanea[1]

È il 16 aprile del 2005 quando, al Teatro San Carlo di Napoli, il pubblico partenopeo assiste alla prima di *Garibaldi en Sicile,* opera lirica in due atti e sedici *tableaux vivants*, musicata dal maestro Marcello Panni, su libretto di Kenneth Koch e di Panni stesso, «liberamente tratto», come cita il frontespizio dell'opuscolo pubblicato per l'occasione, dal testo di Alexandre Dumas *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples*[2].

Tra le macchine sceniche, gli spettatori possono osservare un enorme Garibaldi centauro[3] che stringe una rosa rossa nella mano sinistra: la passione dell'Eroe diventa un focus essenziale della sua rappresentazione contemporanea, elemento assente invece da tutta l'iconografia ottocentesca, che nell'opera viene

---

(1) Questa comunicazione riprende e rielabora parte dell'articolo *Ibridazioni di eroi e di generi tra Francia e Italia: da* Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples *di Alexandre Dumas (1861) a* Garibaldi en Sicile *di Marcello Panni (2005)* apparso nel volume *L'Italia nelle scritture degli altri*, a cura di P. DE GENNARO, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Torino, Trauben editore, 2011, pp. 171-186.

(2) Registrazione album Ricordi.

(3) Opera di Luigi Ontani.

peraltro puntualmente ripresa per i costumi e in altre immagini proiettate su scena.

La scelta di un compositore italiano contemporaneo di ispirarsi a *Les Garibaldiens*, un testo straniero e lontano nel tempo, per celebrare uno dei maggiori eroi dell'italianità, ci è sembrata possedere un significato emblematico.

Pubblicato nel 1861, nell'immediatezza delle vicende dei Mille, il testo di Dumas divenne, come noto, tra i canali più rapidi ed efficaci di conoscenza dell'Eroe dei Due Mondi in terra francese, sia per i partigiani dell'unificazione italiana sia per i suoi detrattori. Attraverso la testimonianza della sua partecipazione alla spedizione garibaldina, Dumas contribuirà in modo determinante a modellare e diffondere una rappresentazione dell'eroe destinata a lunga sopravvivenza nell'immaginario collettivo dei francesi, come già sottolineato negli studi di Maurice Agulhon[4]. E questo proprio nel momento in cui, attraverso la narrazione e la mitizzazione della storia contemporanea, gli italiani costruivano la propria identità nazionale: a ulteriore riprova della fecondità della reciprocità degli sguardi anche e proprio nel delinearsi di un profilo nazionale.

È sui modi e sul senso della scelta di Panni e Koch che vorremmo soffermarci oggi: ci interrogheremo sulla metamorfosi di un mito di eroe, filtrato attraverso la cultura francese ottocentesca prima di ritornare sul suolo patrio, non senza considerevoli trasformazioni, problema che ci porterà altresì ad interrogarci sulla commistione di generi, e sull'influenza della forma dell'ipotesto dumasiano sul libretto dell'opera lirica contemporanea.

1. Si può pensare, come Todorov, che il buon artista sia colui che lascia i suoi personaggi liberi da sè, assumendo dunque una

(4) M. AGULHON, *Le mythe de Garibaldi en France de 1882 à nos jours*, in *Giuseppe Garibaldi e il suo mito*, Atti del 51° Congresso di storia del Risorgimento italiano, Genova, 10-13 novembre 1982, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1984, pp. 259-303

distanza in termini di responsabilità, laddove l'etica del personaggio non corrisponde a quella dell'autore, e, di conseguenza, neanche i suoi meriti, nè le sue virtù. Non è certo questo il caso di Dumas, spesso dipinto dalla critica sua contemporanea come inguaribile per quanto simpatico mitomane, incapace di distanza dai suoi personaggi romanzeschi, e ancor più inadatto ad una ricostruzione di fatti storici non autocentrata. In un articolo di fondo comparso su «Le Figaro» del 2 novembre 1876, in cui si rievocano le gesta garibaldine e la conseguente narrazione dumasiana, leggiamo:

> Dumas débarqua de sa goëlette, l'*Emilie*, sur les quais de Naples. Il s'enthousiasma aussitôt de Garibaldi, comme d'un personnage de ses romans de cape et d'épée. Chaque romancier entre plus ou moins dans la peau de ses personnages. Il vint un moment, qu'on pourrait encore désigner du doigt, où Dumas se crut Garibaldi, comme il s'était cru d'Artagnan[5].

L'eccesso di empatia si rivela un difetto non secondario nel momento in cui si affronti il problema della verità della cronaca che Dumas ci offre: la critica si è peraltro già interrogata a proposito dell'attendibilità[6] de *Les Garibaldiens* ma, come abbiamo già sottolineato altrove, non ci sembra utile porci in uguale prospettiva, tanto più che nella prima pagina della sua cronaca, datata 28 maggio 1860, Dumas afferma di essere un *témoin à peu près oculaire*: in questo esplicito programma di approssimazione si

---

(5) «Le Figaro», 2/11/1876, http://gallica.bnf.fr/

(6) F. BOYER, *Les Garibaldiens d'Alexandre Dumas: roman ou choses vues*? in «Studi Francesi», 1, 1960, pp. 26-34.; A. COLLET, *Alexandre Dumas et Naples*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Genève, Slatkine, 1994. A. MANSAU, invece, sposta la prospettiva critica, leggendo nell'epopea garibaldina di Dumas la costruzione del mito personale della libertà, cf. *Regards croisés d'Alexandre Dumas et Anita sur Garibaldi, général en son labyrinthe*, in *Alexandre Dumas e il Mezzogiorno*, Atti del convegno di Napoli, 7-8 novembre 2002, a cura di A. PATIERNO, Napoli, Cuen, 2004, pp. 271-281.

racchiudono i limiti ma altresì la forza d'impatto della sua narrazione, che dalla cronaca si distacca per partecipare palesemente alla costruzione di una leggenda.

Il rapporto tra i due uomini è storia nota: lo scrittore francese aveva già fatto del generale nizzardo l'eroe del suo romanzo *Montevidéo ou une nouvelle Troie* (1850), quando finalmente lo conobbe, incontrandolo proprio a Torino il 4 gennaio del 1860, e poi nuovamente a Como, alla fine dello stesso mese, e infine a Palermo, dove lo seguirà, deviando la rotta di una crociera nel Mediterraneo appena intrapresa a bordo della goletta *Emma*, e modificando di conseguenza anche un suo progetto di scrittura. Il suo diario di bordo, infatti, inizialmente concepito come *récit de voyage*, diviene in seguito *reportage* degli avventurosi avvenimenti militari dei Mille, da Milazzo a Napoli, dal 28 maggio al 15 novembre 1860.

Torneremo tra breve sulla forma de *Les Garibaldiens*: ci soffermiamo ora sull'immagine dell'eroe che il testo veicola.

Se comparate ai dettagliati ritratti che già erano stati forniti in *Montevideo* e in *Les Causeries*, è possibile constatare come in questo testo le caratteristiche fisiche dell'eroe vengano tratteggiate con maggior sobrietà: non sono più la bellezza e la virilità del giovane trentottenne di *Montevidéo* «avec des cheveux blonds, des yeux bleus, le nez, le front et le menton grec, c'est-à-dire se rapprochant autant que possible du vrai type de la beauté»[7], nè l'armonia di un volto da cui traspare un destino straordinario «son front est large, son œil superbe [...] sa barbe rousse [...] encadre une bouche sereine et souriante[8]». Ne *Les Garibaldiens*, l'intento agiografico è evidente nella scelta di particolari interamente volti all'esaltazione della *virtus* del personaggio. I dettagli dell'abbigliamento sono evocati a più ripre-

(7) A. DUMAS, *Montevidéo ou une nouvelle Troie*, Paris, Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et C.ie, 1850, pp. 84-85.

(8) *Ibidem*.

se per orchestrare un'immagine di estrema semplicità, di sobrietà esteriore, a cui corrisponde una purezza morale fuori dal comune: «Garibaldi a pour toute fortune deux pantalons, deux chemises rouges, deux foulards, un sabre, un revolver et un vieux chapeau de feutre»[9].

Sobrio nell'apparenza, è parco nel nutrirsi, atteggiamento che non può non essere rilevato con gran sconcerto dall'avido *gourmet*: la cena avvenuta la sera in cui i due uomini si ritrovano a Palermo si compone di «un morceau de veau rôti et d'un plat de choucroute. Nous étions douze à table». Dumas annoterà ancora in una successiva occasione: «On versa le contenu d'une bouteille de vin de Champagne dans les verres [...] et nous bûmes à la santé de l'Italie. Garibaldi but de l'eau, sa boisson ordinaire»[10].

Dopo l'enorme sforzo militare compiuto durante la battaglia di Milazzo, il generale viene ritratto nell'abbandono del sonno, accanto ad un pasto oltremodo rigoroso:

> Il était étendu sur la dalle, la tête appuyée sur sa selle; écrasé de fatigue, il dormait.
> Près de lui était son souper: un morceau de pain, une cruche d'eau[11].

Schivo nel comportamento come nei costumi, non pretende e non sopporta gli atteggiamenti di deferenza che si adottano nei suoi confronti: «Une chose l'exaspère: c'est que les Siciliens, bon gré, mal gré, l'appellent Excellence et veulent à toute force lui baiser la main»[12].

Paragonato a Cincinnato per la sua modestia, per le doti mili-

---

(9) A. DUMAS, *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 146.
(10) *Ibidem*, p. 170.
(11) *Ibidem*, p. 164.
(12) *Ibidem*, p. 103.

tari avvicinato a Napoleone e a Cesare, accomunato al primo per la capacità di deviare il corso della storia, all'altro per abilità nella tattica militare decisa e improvvisa, il Garibaldi di Dumas è soprattutto un audace e coraggioso combattente, che si distingue per una tranquillità e serenità straordinarie: «Le général au milieu du feu, donne ses ordres avec son calme ordinaire»[13].

La pacatezza del comportamento ne evidenzia ancor più l'audacia militare, la generosità e l'infaticabilità. Il generale tratteggiato da Dumas, dunque, riprende e sostiene l'immagine dell'eroe che già circolava in Italia e in tutta Europa[14], aggiungendovi però un tratto specifico, dovuto probabilmente alla necessità di rassicurare la parte più conservatrice dell'opinione pubblica francese in merito alla sua posizione nei confronti della Santa Sede[15]. Dumas trasforma infatti la storicamente attestata laicità di Garibaldi in un afflato spirituale che, partendo dall'umanesimo aconfessionale del generale, diviene un sentimento non lontano da una vera e propria dimensione religiosa. Più volte indicato come uomo della Provvidenza, viene raccontato come estremamente rispettoso del clero e, malgrado la scomunica, addirittura provvisto di un confessore personale, sensibile alla fede, quasi toccato dalla grazia, come se questa agisca al di là della sua volontà. Ci viene raccontato ad esempio come ad Alcamo, egli si faccia facilmente convincere ad entrare in una chiesa per riceverne una benedizione e Dumas commenta:

(13) *Ibidem*, p. 81.

(14) Si vedano a questo proposito L. RYALL, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Bari, Laterza, 2007 [ed.or.: *Garibaldi. Invention of a Hero*, New Haven and London, Yale University Press, 2007], p. 235 *passim* e O. CALABRESE, *Garibaldi: tra Ivanhoe e Sandokan*, Milano, Electa, 1982.

(15) Come noto, Napoleone III, pur appoggiando il processo di unificazione per contrastare il potere dell'Impero austriaco, mantiene truppe francesi presso la Santa Sede.

Et l'
a req
et pa
fant,
poèt
repo
la po
il se
de l'
Dieu

Nella retorica
una per così dire
nata a quella poli
Strumento di
l'azione e le inter
dionale come un
l'immaginario po
gante, dipingendo
ne e immune dal
ou trop bas, aucu
Cosa ne sarà d

2. L'opera liric
ta tratta una Gran
presentata l'8 lug
leto, deve al suo
forma, a partire
conferire un effet
all'autore precede
are di una parte d
garibaldini, dalla

(16) A. DUMAS, *Le*

(17) *Ibidem*, p. 171

> Et l'homme terrible qui, disent les journaux napolitains, a reçu du démon la puissance de jeter le feu par les yeux et par la bouche, non seulement se laissa, comme un enfant, conduire par le prêtre, mais encore, pris, comme un poète qu'il est, par le sentiment religieux, que l'on ne repousse jamais entièrement, en face de tous, en face de la population, en face des paysans, en face de son armée, il se laissa tomber à genoux sur les marches extérieures de l'église [...] [frère Jean] bénit Garibaldi au nom de Dieu, de l'Italie et de la liberté[16].

Nella retorica dumasiana, la trinità confessionale trascolora in una per così dire "interconfessionale", la fede religiosa accomunata a quella politica e civile.

Strumento di una ipotetica volontà divina, che ne protegge l'azione e le intenzioni, Garibaldi viene atteso dal popolo meridionale come un vero Messia: e Dumas non esita a sostenere l'immaginario popolare che lo descrive come un invincibile gigante, dipingendolo a più riprese come miracolosamente indenne e immune dal fuoco nemico: «les boulets portaient trop haut ou trop bas, aucun ne l'atteignait»[17].

Cosa ne sarà di questa immagine centocinquant'anni dopo?

2. L'opera lirica di Panni-Koch, da cui segnaliamo essere stata tratta una Grande Suite per cinque esecutori e voce recitante, presentata l'8 luglio 2011 nell'ambito del 54 Festival di Spoleto, deve al suo ipotesto alcuni elementi di contenuto, altri di forma, a partire dalla scelta della lingua francese che, oltre a conferire un effetto straniante, è di fatto già un primo tributo all'autore precedente. L'opera propone una narrazione non lineare di una parte delle vicende risorgimentali che intercala i fatti garibaldini, dalla partenza da Quarto fino alla caduta di

(16) A. DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., p. 78.
(17) *Ibidem*, p. 171.

Milazzo, a momenti precedenti della vita di Garibaldi (la partenza da Nizza, le vicende uruguaiane) e di altri protagonisti del Risorgimento (Cavour, Vitto rio Emanuele, Napoleone III), oltre a squarci onirici, che mettono in scena il fantasma di Anita, la Voce della Storia, la città di Nizza. I diversi quadri sono collegati da recitativi, in cui Dumas è il narratore principale, ma non unico: viene data voce a Emilie Cordier, la sua giovane amante, presente sulla goletta, al fotografo Gustave Le Gray, che accompagnava altresì la spedizione francese, e a Stefano Canzio.

Rispetto al testo di partenza, gli autori si sono mossi seguendo due strategie parallele: da un lato, si sono dimostrati estremamente rispettosi, attraverso modalità di prestito di almeno tre tipi (citazione, parafrasi e sintesi) che coprono all'incirca un quaranta per cento del libretto: per il resto, lo spettatore si trova di fronte a scene d'invenzione degli autori, che hanno operato liberamente anche rispetto alla *dispositio* originaria e alla voce narrante.

Il passaggio di genere, da cronaca a opera lirica, oltre a necessitare la resa in versi, rende indispensabile il procedimento di sintesi, di abbreviazione degli episodi, che per esigenze sceniche vengono ridotti a pochi distici, oppure addirittura traslati, con un'operazione di traduzione intersemiotica da narrazione a brano musicale: così nel caso della battaglia di Calatafimi, per rappresentare la quale le lunghe e dense pagine dumasiane vengono trasferite nel nono quadro, con il contributo della sola orchestra.

Altre volte, gli avvenimenti subiscono la tipica trasformazione del passaggio di una qualsivoglia materia dalla storia alla letteratura, convertendosi dalla specificità alla generalità, come nel caso del racconto dei misfatti del prefetto Maniscalco, brutale e sanguinario capo della polizia siciliana, per il quale Dumas, con uno sguardo in questo caso da vero storico, riporta un fatto specifico (lo stupro della moglie e della figlia di un *maître de cabaret* di Fiano-Catolica). Nel libretto invece leggiamo: «ils tuent le père après avoir violé la mère et la fille devant ses yeux», dove dunque una verità puntuale e particolare viene tra-

smutata in verità
sugli apporti citaz
l'opera.

Ci preme qui
prestito, quello re
voci collettive e
Ne *Les Garibaldi*
di narratore e per
lettiva della narraz
questa che verrà a
Ognuno dei ventit
ti la narrazione di
all'interno di ognu
cumenti di differe
natario sono i più
redatte in lingua it
dini dirette a Dum
invia suoi emissari
dello stesso, rivolti
o di resa di ammin
narrativa, dunque,
autoriale, a collettiv
Risorgimento legat
sforzo collettivo. L'
dissimile a quello d
riamente Dumas ind
che parte di quelli
en Sicile si opera du
le, che dalla moltepl
tono fondamentale[18].

(18) E. GIRARDI, *Il s*
radio3_suite/archivio_20
ne_trama_libretto.pdf, pp.

smutata in verità universale e generale. Ci soffermeremo tra breve sugli apporti citazionali, nell'analizzare la figura di Garibaldi nell'opera.

Ci preme qui ancora soffermarci su un ulteriore livello di prestito, quello relativo alla molteplicità dei narratori, di quelle voci collettive e individuali che costellano tutta l'opera lirica. Ne *Les Garibaldiens,* Dumas si configura nella doppia funzione di narratore e personaggio, ma soprattutto è la dimensione collettiva della narrazione multipla ad emergere, ed è precisamente questa che verrà a nostro avviso ripresa e sostenuta nel libretto. Ognuno dei ventitré capitoli de *Les Garibaldiens* contiene infatti la narrazione di diverse giornate, talvolta di luoghi diversi: all'interno di ognuna di queste, si moltiplicano i *collages* di documenti di differente natura e origine, dove emittente e destinatario sono i più varî: lettere di Garibaldi ai suoi collaboratori, redatte in lingua italiana o francese; lettere di ufficiali garibaldini dirette a Dumas; raccomandazioni scritte di Garibaldi, che invia suoi emissari ai governatori locali; manifesti e proclami dello stesso, rivolti alla popolazione locale; lettere di dimissioni o di resa di amministratori locali e così via. Una vera polifonia narrativa, dunque, in cui la scrittura diviene da individuale e autoriale, a collettiva e multipla, riverberando l'immagine di un Risorgimento legato al mito individuale ma debitore di uno sforzo collettivo. L'insieme del testo assume un andamento non dissimile a quello della stampa contemporanea, alla quale notoriamente Dumas indirizzava i suoi scritti – e specificamente anche parte di quelli raccolti ne *Les Garibaldiens*. Ne *Garibaldi en Sicile* si opera dunque la restituzione di una descrizione corale, che dalla molteplicità e varietà del punto di vista trae il suo tono fondamentale[18].

(18) E. GIRARDI, *Il sapore di una storia*, in http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi/2005_05_22_garibaldiensicile/presentazione_trama_libretto.pdf, pp. 11-17, p. 16.

Il Garibaldi di Panni-Koch è raccontato – e si racconta – solo parzialmente in consonanza all'immagine dumasiana dell'eroe: immediatamente accostato ai grandi condottieri del passato, denominato «astre naissant» e «Chevalier de la Liberté», di lui prevale la coloritura malinconica, che riprende ed amplifica i temi dell'esilio, del lutto e della passione amorosa. L'eroe fa la sua comparsa soltanto nel secondo *tableau*: preceduto da un un coro garibaldino, in guisa di introduzione, e dal primo *tableau vivant* dove è Dumas il personaggio principale (recitativo e cavatina). Il legame tra il primo e il secondo quadro è costituito dal racconto di Canzio, che restituisce un generale silenzioso a bordo del *Piemonte*, suggerendone il pensiero:

> Le Général est silencieux: revoit-il cette autre, lointaine nuit de vingt-six ans auparavant, où il commença cette vie d'exil, de luttes et de persécutions qu'il n'a pas encore entièrement parcourue?[19]

Qui si apre il secondo quadro, con la canzone d'addio di Garibaldi alla città di Nizza, («oh Nice, endroit bénit, c'est moi ton fils»), che prelude all'evocazione di altri addii: la morte di Pisacane e dei trecento, giovani e forti, i combattimenti per la libertà del popolo uruguaiano, e la figura di Anita, che viene rievocata nel quinto quadro. La narratrice Emilie Cordier, nell'evocare la tristezza del generale, si domanda: «revoit-il la mort tragique de son épouse Anita, il y a onze ans déjà, enceinte de son quatrième enfant, dans sa fuite désespérée dans les marécages de Ravenne?» Il fantasma di Anita si mostrerà su scena nel corso dell'ottavo quadro, quando Garibaldi, esitante di fronte al porto di Marsala, ne riceve la visione: Anita incita Giuseppe a proseguire nell'impresa, suggerendo un'identificazione tra se stessa e l'Italia, dove il successo militare equivale a quello amoroso. Questa scena, nella rievocazione degli stilemi del melo-

(19) *Ibidem*, p. 32.

dramma amor

La tematica
nell'epilogo, A
che le dona, co
Il Garibaldi
di eroe nuovam
tera dimension
Nell'episodio d
ruolerà tra le fi
fa emergere una
saggio dove si
tive:

(20) *Ibidem*, pp.

dramma amoroso ottocentesco, appare non priva d'ironia:

GARIBALDI
Je pense à toi – amour! Femme! Maîtresse!
Oh, à quoi bon continuer
Puisque de toi je suis privé?
LE FANTÔME D'ANITA
En avant, en avant, mon grand amour
Regarde-moi, je suis ici
A tes côtés, Joseph Garibaldi,
Pour aujourd'hui et pour toujours!
GARIBALDI
Oh Anita, oh amour!
Oui, je lutterai toujours
Ni pour le Roi, ni pour Cavour,
Mais pour toi et pour l'amour!
[...]
GARIBALDI
Eros ou héros c'est pour nous le même
Vaincre la Nuit pour apporter le Jour
C'est de Garibaldi le stratagème![20]

La tematica amorosa si intreccia dunque con quella eroica: nell'epilogo, Anita verrà incoronata Regina di Sicilia da un eroe che le dona, con il territorio conquistato, anche il suo cuore.

Il Garibaldi di Panni-Koch, inoltre, ritrova la sua dimensione di eroe nuovamente e interamente laico, dal momento che l'intera dimensione religiosa, voluta da Dumas, ne viene espunta. Nell'episodio del *frère* Jean, il giovane francescano che si arruolerà tra le fila dei Mille, il raffronto puntuale con l'ipotesto fa emergere una pratica citazionale precisissima, fino ad un passaggio dove si osservano un'omissione e una variante significative:

(20) *Ibidem*, pp. 40-41.

> Turr voit à l'instant même tout le parti qu'on peut tirer, au milieu d'une population superstitieuse comme la population sicilienne, d'un prêtre jeune, éloquent et patriote.
> "Voulez-vous venir avec nous? Lui demande- t-il.
> - C'est mon seul désir, répond le moine.
> - Alors, venez, dit Garibaldi en poussant un soupir; vous serez notre Ugo Bassi.
> [...]
> Un officier lui dit: "Puisque vous voilà notre chapelain, frère Jean, il vous faut jeter le froc aux orties et prendre le mousquet"[21].

Ecco il testo del libretto:

> GARIBALDI
> Jeune clerc, voulez-vous vous joindre à nous?
> FRERE JEAN
> C'est mon seul désir!
> GARIBALDI
> Fort bien! Alors, venez! Mais puisque vous voilà notre chapelain, frère Jean, il vous faut jeter le froc aux orties et prendre le mousquet[22].

Anche nell'episodio dell'incontro palermitano tra Dumas e Garibaldi, laddove l'ipotesto riportava un dialogo tra i due personaggi in cui il francese si stupiva della partecipazione di prelati all'impresa dei Mille, e Garibaldi rivelava di avere addirittura un confessore, il libretto dell'opera elimina tale passaggio, citando invece puntualmente, per il resto della scena, il testo di partenza.

Venuta meno dunque la necessità contestuale che spingeva Dumas a tale scelta, il compositore contemporaneo può, per

(21) A. DUMAS, *Les Garibaldiens*, cit., pp. 63-65.
(22) http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2005/eventi2005_05_22_garibaldiensicile/presentazione_trama_libretto.pdf, p. 43.

questo aspetto,
solidamente an
emerge, in ques
di riscrivere e
Garibaldi, il pre

L'operazione
storico tanto le
che viene ora ra
da una testimo
iniziativa massi
descrivere la qu
nismo, in ragio
citazionale. No
complesso, e so
tavia, per quant
fronte a quella
che caratterizza
elementi deriva
re l'irruzione de
brano prevalere
dumasiana, né i

La celebrazio
un autore e com
zione letteraria,
tenuti come nel
va, riprecisando
ticolare – e sv
aperture onirich
magniloquenza.

La vitalità de
in questa infinit

questo aspetto, rievocare una caratteristica del personaggio più solidamente ancorata ad un dato storico. Ma, d'altro canto, emerge, in questo sguardo italiano contemporaneo, la necessità di riscrivere e focalizzare un aspetto più intimo della persona Garibaldi, il prezzo emotivo pagato per seguire il proprio ideale.

L'operazione di riscrittura delle vicende di un personaggio storico tanto leggendario ed emblematico della storia italiana, che viene ora raccontato in forma melodrammatica, ma a partire da una testimonianza cronachistica ottocentesca e straniera, è iniziativa massimamente coraggiosa. La critica ha utilizzato, per descrivere la qualità di quest'opera, la categoria del postmodernismo, in ragione dell'ironia e del riuso operato con la pratica citazionale. Non è nostra competenza valutare l'opera nel suo complesso, e soprattutto nei suoi aspetti musicali e teatrali. Tuttavia, per quanto attiene al libretto, non ci sembra di trovarci di fronte a quella frammentazione e decostruzione dell'intreccio che caratterizzano la narratività postmoderna. Sono invece gli elementi derivanti dal melodramma ottocentesco, e in particolare l'irruzione del fantastico, l'ironia e la leggerezza che ci sembrano prevalere: tutti aspetti peraltro non assenti dalla scrittura dumasiana, né in *Les Garibaldiens* né in altre *pièces* teatrali.

La celebrazione dell'eroe avviene dunque nella sensibilità di un autore e compositore contemporaneo, attraverso una rievocazione letteraria, quella dumasiana, alla quale si attinge nei contenuti come nella forma, e in particolare nella polifonia narrativa, riprecisandone la dimensione ideologica – e la laicità in particolare – e sviluppando un aspetto intimista che, grazie alle aperture oniriche e a un garbato sorriso, non trasfigura nella magniloquenza.

La vitalità del mito dell'eroe dei due mondi si rivela proprio in questa infinita possibilità di trasmutazione nella continuità.

Laura RESCIA