

## La violenza di genere nel melodramma: il caso del libretto dello *Stiffelio* e del successivo *Aroldo*

di *Davide Ciprandi*

[dciprandi@gmail.com](mailto:dciprandi@gmail.com)

Verdi's opera *Stiffelio* premiered in 1850. Due to the censorship pressure, Verdi rewrote his work and created *Aroldo*. The plot of both operas is built on a conflict between the protestant pastor Stiffelio (then Aroldo) and his wife Lina (then Mina). The discovery of the affair between Lina and Raffaele (then Godvino), which is antecedent to the narration, marks the beginning of the conflict in the couple. Lina's adultery with Raffaele leads the narration to a strong dualism, opposing the male characters – who blame the sinner – to Lina, the only female figure, who constantly tries to explain her position trying to get her husband's forgiveness. The aim of this paper is to look into gender-based violence in the libretto, in order to understand Piave's position towards a plot that concerns gender oppression. Moreover, this paper might also suggest a different interpretation of the forgiveness motif, which marks both operas' finales, by a different understanding of Lina's adultery.

Keywords: Gender-Based Violence; Victim Blaming; G. Verdi; F. M. Piave

---

### Adulterio o violenza sessuale?

Nello *Stiffelio*<sup>1</sup>, e poi nell'*Aroldo*<sup>2</sup>, il contrasto tra i due protagonisti alla base della situazione drammatica nasce dalla scoperta di una relazione adulterina di cui Lina è attrice, che conduce a una serie di drammatici avvenimenti (tra cui un vero e proprio divorzio tra i due coniugi) i quali, curiosamente e inaspettatamente, non portano a una tragedia finale ma a un lieto fine caratterizzato dal perdono della moglie da parte del marito,

---

<sup>1</sup> F. M. Piave, "Stiffelio. Dramma in tre atti" [on-line]. Pubblicato in data ottobre 2009, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: [http://www.librettidopera.it/zpdf/stiffelio\\_bn.pdf](http://www.librettidopera.it/zpdf/stiffelio_bn.pdf).

<sup>2</sup> F. M. Piave, "Aroldo. Libretto in quattro atti" [on-line]. Pubblicato in data luglio 2012, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: [http://www.librettidopera.it/zpdf/aroldo\\_bn.pdf](http://www.librettidopera.it/zpdf/aroldo_bn.pdf).

persuaso dalla citazione della parabola dell'adultera. Nell'ottica di un'analisi orientata alla ricerca della violenza di genere nello *Stiffelio*, non si può che iniziare concentrandosi su una caratteristica assai interessante del testo, che merita di essere evidenziata, ossia la notevole ambiguità del libretto di Piave in merito all'adulterio. La critica trova alcune difficoltà nell'identificazione del rapporto intercorso tra Lina e Raffaele, proprio a causa di una certa ambiguità verbale del libretto. Secondo Rutherford, tale ambiguità è causata dalle necessità della riduzione dell'antecedente letterario a melodramma, che porta naturalmente a uno snellimento del testo<sup>3</sup>. Alla lettura del testo, l'unica nostra certezza è il fatto che la relazione adulterina tra Lina e Raffaele sia stata inequivocabilmente consumata prima dell'inizio dell'opera, ma non ci vengono fornite ulteriori coordinate per identificare la natura di tale rapporto.

La modalità con cui Piave decide di trattare l'atto sessuale, definita da Rutherford "omeopatica" e caratterizzata da contorni sfocati, si può evidenziare in particolare in tre passi del libretto. Nel primo atto, subito dopo un iniziale confronto tra marito e moglie, il padre di quest'ultima la scopre intenta a scrivere una lettera a Stiffelio, nella quale confessa di non essere più degna del suo amore; nel cantabile del duetto padre/figlia, la fanciulla, che musicalmente «secondo il procedimento del duetto "asimmetrico", anticipa la parte di Gilda nel quartetto del *Rigoletto* con una catena di semicrome spezzate che suggeriscono il dimenarsi e il contorcersi di chi cerca una via d'uscita»<sup>4</sup>, si esprime in una maniera tanto drammatica quanto ambigua, poiché si riferisce all'antefatto dell'opera citando di fatto la propria mancanza di responsabilità rispetto all'atto peccaminoso di cui è accusata: «Non volente fui nel lezzo / trascinata dell'error». Passando al terzo atto, poco dopo la scena del confronto in cui Stiffelio propone alla moglie un contratto di divorzio, Lina sembra rivendicare nuovamente un'assenza di consenso

---

<sup>3</sup> S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 150.

<sup>4</sup> J. Budden, "Stiffelio", in id., *Le opere di Verdi*, vol. 1 (1973), tr. it. di L. Rucellai, EDT, Torino 1985, pp. 489-520.

rispetto al tradimento consumato, che chiama «involontario errore»; di nuovo, il testo musicale introduce un'asimmetria tra il personaggio maschile (qui Stiffelio, prima Stankar) e la donna, «con Stiffelio che inizia nella tonalità minore, Lina che risponde in maggiore su un accompagnamento pieno di scale cromatiche e continui rulli del timpano, come se la terra si stesse aprendo sotto i suoi piedi»<sup>5</sup>. Questi due passaggi, accomunati dalla presenza dell'asimmetria evocata da Budden, che può essere interpretata come un contrasto tra l'accusatore, sempre uomo, e l'accusata, lessicalmente condividono la presenza di due vocaboli che sembrano essere collegati fra loro: *volontà* ed *errore*. La donna non cerca mai *sponte sua* di nascondere il tradimento, ma nel presentarlo al pubblico lo definisce esplicitamente un errore involontario. È forse perciò il caso di avanzare una riflessione spesso ignorata dalla critica, la quale tende a rubricare l'atto sessuale come adulterio, anche a causa di questa stessa scarsa chiarezza del testo: considerando la mancata auto-assegnazione da parte della donna di un dolo nell'*errore* commesso, è corretto parlare propriamente di adulterio, o bisogna piuttosto pensare a una possibile violenza sessuale perpetrata da Raffaele nei confronti di Lina? A tal proposito, è necessario citare anche la quinta scena del terzo atto, in cui i due sposi si confrontano e giungono a segnare l'atto di divorzio. Nel duetto, la donna risponde alle accuse di Stiffelio proclamando il proprio amore, ed esprimendosi in maniera per nulla chiara nei confronti dell'adulterio stesso, tanto da portare poi il marito a cercare vendetta. Dopo aver obbligato Stiffelio ad ascoltarla, poiché si rivolge non all'uomo ma al pastore chiedendo di essere confessata, Lina ripercorre le tappe del presunto adulterio in una scena che, musicalmente, rivela dei tratti fortemente patetici, in cui lo spettatore, anche grazie alla focalizzazione sulla donna coadiuvata dall'intervento del corno inglese, è portato a immedesimarsi con

---

<sup>5</sup> J. Budden, "Stiffelio", cit., p. 514.

lei<sup>6</sup>. Nel tentativo di ottenere il perdono del marito, ella afferma, nell'unico momento in cui finalmente le viene concessa la possibilità di spiegarsi, di aver subito un *tradimento*, vocabolo il cui significato è estremamente vago: può essere che si tratti di un inganno di Raffaele, come che si faccia riferimento al processo di seduzione da lui messo in atto, come anche che si voglia alludere in maniera volutamente ambigua e sottile a un abuso sessuale.

L'idea di uno stupro viene esplicitamente avanzata in un saggio di Chusid<sup>7</sup>: la tesi dello studioso consiste nel fatto che Lina sia stata stuprata da Raffaele, in quanto altrimenti non si spiegherebbe l'attaccamento dell'uomo alla donna che più volte rifiuta il suo amore, e in quanto ella rinnega il fatto di averlo mai amato. Diversa è l'opinione di Powers, il quale interpreta il vocabolo *tradimento* come una debolezza di Lina, che avrebbe ceduto consenzientemente a una seduzione: «Perciò, quando il protagonista, nel penultimo tempo del Duetto, scopre che la moglie era stata tradita da un unico attimo di debolezza, e che ella l'ama ancora e per sempre, si risveglia in lui il desiderio di vendetta»<sup>8</sup>. Così anche Budden, analizzando il passaggio dalla *pièce* al libretto, si occupa delle circostanze che portano Lina ad essere infedele, continuando però a definirla tale, e non considerandola una vittima di Raffaele<sup>9</sup>. Ancora, Kuzmick Hansell tratta la vicenda semplicemente come una seduzione<sup>10</sup>, come Marchesi si spinge a sostenere che Lina sia un personaggio fastidioso e addirittura in mala fede<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> J. Budden, "Stiffelio", cit., p. 514.

<sup>7</sup> M. Chusid, "Apropos *Aroldo*, *Stiffelio*, and *Le Pasteur*. With a list of 19<sup>th</sup>-century performances of *Aroldo*", in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze 1985, pp. 285-286.

<sup>8</sup> H. Powers, "Aria sfasciata, duetto senza l'insieme: le scene di confronto tenore-soprano nello *Stiffelio/Aroldo* di Giuseppe Verdi", in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Olschki, Firenze 1985, p. 145.

<sup>9</sup> J. Budden, "Stiffelio", cit., p. 492.

<sup>10</sup> G. Verdi, *Stiffelio*, rid. per canto e pf. condotta sull'ed. critica di K. Kuzmick Hansell, Ricordi, Milano 2005, p. xv.

<sup>11</sup> G. Marchesi, "Il libretto", *Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani*, iii, 1968, p. 36.

A questo punto, data l'incertezza della critica, dettata a sua volta dall'incertezza lessicale del libretto, si rende necessario il confronto con gli antecedenti letterari dello *Stiffelio*. Il lavoro di Piave è tratto dal *mélodrame* francese *Le pasteur ou L'évangile et le foyer* di Souvestre e Bourgeois, «rifacimento teatrale di un precedente romanzo di Souvestre: *Le pasteur d'hommes*»<sup>12</sup>, andato in scena nel 1849; e non è solamente il libretto a prendere le mosse dall'antecedente francese, ma anche alcuni espedienti del testo musicale di Verdi, come sostenuto da uno studio di Sala<sup>13</sup>. Se nel libretto di Piave, come abbiamo visto, possiamo leggere il riferimento a un piuttosto generico *tradimento*, nella *pièce* troviamo un'espressione assai più pregnante e chiara, dal nostro punto di vista:

STIFELLIUS      Malheureuse! et lui!... n'avez-vous donc pas accepté son amour?

LINA              Non; je l'ai subi! car il a employé la ruse, la surprise, la violence!<sup>14</sup>

Lo stesso vale per *Le pasteur d'hommes*, nel quale, in verità, il protagonista si avvelena in maniera da permettere alla futura vedova di risanare la propria reputazione sposando il seduttore. Poco prima della sua morte, Lina chiarisce di non aver mai amato Raphaël, ma di aver subito quella che non può essere chiamata una semplice seduzione:

– Non, interrompit Lina éperdue. Quand cet homme est venu vers moi avec des paroles inconnues et enivrantes, il m'a trouble, il a profité de ce trouble pour me forcer à l'écouter... puis il a employé la surprise, la violence!...

<sup>12</sup> E. Sala, "Tra *mélodrame* e dramma borghese: dal *Pasteur* di Souvestre-Bourgeois allo *Stiffelio* di Verdi-Piave", in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Olschki, Firenze 1985, p. 97.

<sup>13</sup> E. Sala, *The Sounds of Paris in Verdi's La Traviata*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 55-56.

<sup>14</sup> È. Souvestre, E. Bourgeois, *Le Pasteur, ou l'Évangile et le foyer: drame en cinq actes et six parties* [on-line], Dondey-Dupré, Parigi 1849. Pubblicato in data 21 ottobre 2009, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57345363>, p. 78.

– Que dis-tu?

– J’ai été associée à sa faute sans l’avoir voulu; on m’a crue complice quand je n’étais que victime!<sup>15</sup>

Forse la lettura di questi passi ci può avvicinare alla tesi sostenuta da Rutherford, secondo la quale la necessità di sintesi propria del melodramma, ma anche del dramma di parola, ha portato Piave a sorvolare sul processo di seduzione messo in atto da Raphaël, conclusosi poi in maniera evidente con una violenza; il bisogno di sintetizzare il testo è citato anche da uno studio di Ludwig, che rende conto della serie di tappe che portano dal *Pasteur d’hommes* allo *Stiffelio*<sup>16</sup>. La necessità di tagliare alcune parti del testo originale, però, non pare essere motivo sufficiente per spiegare questa ambiguità, poiché il vocabolo *tradimento* utilizzato da Piave potrebbe portare anche a un cambiamento nella trama stessa della *pièce*. Nella narrazione proposta da Souvestre, Lina è per propria stessa ammissione una vittima, creduta colpevole anche dal marito; e non soltanto vittima di un inganno o di una seduzione, ma proprio di una violenza, che è portata sulla pagina e poi sul palco in maniera inequivocabile, grazie a una scelta lessicale così cruda, che toglie ogni dubbio; viene perciò da chiedersi per quale motivo Piave decida di eliminare il riferimento diretto alla violenza sessuale, che lo stesso Souvestre, nella resa del proprio testo in forma di drammaturgia, sintetizza ma non taglia, e che certamente non è un tema nuovo al mondo dell’opera.

Forse, la spiegazione del motivo per cui egli non fa riferimento in maniera violenta e diretta allo stupro di Lina va cercata altrove: il librettista, infatti, non utilizza come fonte del proprio testo direttamente il dramma francese, ma una sua versione tradotta da Vestri<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> È. Souvestre, *Le Pasteur D’Hommes*, Michel Lévy Frères, Parigi 1861, p. 269.

<sup>16</sup> H. Ludwig, “La fonte letteraria. ‘Le Pasteur, ou L’Évangile et Le Foyer’”, *Quaderni dell’Istituto di Studi Verdiani*, iii, 1968, p. 16.

<sup>17</sup> E. Sala, “Tra *mélodrame* e dramma borghese: dal *Pasteur* di Souvestre-Bourgeois allo *Stiffelio* di Verdi-Piave”, cit., p. 103.

Prendendo lo stesso passo citato sopra, la traduzione offre un testo molto diverso:

STIFELLIUS      Disgraziata!... e lui?... non accoglieste forse il suo amore?

LINA              L'ho subito, perché un infame tradimento...<sup>18</sup>

Nella versione tradotta circolante in Italia, quella violenza esplicitamente evocata da Lina viene edulcorata, in favore di un vocabolo che, per quanto rimandi a un'azione delinquente, è assai più generico. Il significato di *tradimento*, infatti, nella tradizione letteraria italiana rimanda in maniera generica a un delitto che, nell'ambito sessuale in esame, può essere interpretato anche come una semplice seduzione di una donna sposata o come un inganno. L'ambiguità di Piave rispetto alla specificità dell'atto, che chiaramente è stato consumato ma dal libretto non riusciamo a capire con quale grado di consenso, potrebbe dunque essere causata dalla traduzione già ambigua proposta da Vestri, il quale evidentemente considera poco adatto al palcoscenico l'uso di un vocabolo inequivocabile e al contempo crudo come *violenza*. Sappiamo dunque che la Lina della *pièce* francese è oggetto di uno stupro da parte di Raphaël, ma non possiamo avere la stessa certezza rispetto all'opera verdiana, in quanto il testo potrebbe rimandare tanto a un adulterio consumato e consenziente quanto a un atto perpetrato senza consenso. Il confronto con gli antecedenti dello *Stiffelio* ci potrebbe portare a sostenere la tesi avanzata da Chusid, ma è altrettanto vero che, essendosi Piave basato sulla versione di Vestri, è possibile che abbia del tutto ignorato il riferimento alla violenza sessuale. Temo che la questione non possa che rimanere aperta; significativo è semmai evidenziare la capacità di Piave, probabilmente coadiuvata in partenza da una traduzione poco esplicita del dramma, di

---

<sup>18</sup> È. Souvestre, E. Bourgeois, *Stiffelio. Drame in cinque atti e sei quadri* [on-line], tr. it. di G. Vestri, Libreria Editrice, Milano 1876. Consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: <https://nla.gov.au/nla.obj-52877373/view?partId=nla.obj-107239803#page/n0/mode/lup>, p. 62.

suggerire allo spettatore il dubbio che la donna sia stata violentata dal seduttore, pur senza darne una diretta attestazione.

Appurata la totale incertezza lessicale del libretto, è doveroso considerare un altro rilevante elemento di questa storia nefanda. Se le costanti pressioni di Raffaele e l'auto-proclamazione di innocenza che Lina esprime possono portarci a pensare, pur senza certezza, a uno stupro, dall'altro lato abbiamo un *tópos*, non presente nel romanzo *Le pasteur d'hommes* ma introdotto nella sua traduzione in dramma, che deve essere preso in esame: la donna, durante un incontro con Raffaele avvenuto prima dell'alzarsi del sipario, ha donato al seduttore il proprio anello nuziale. Nella tradizione, ciò ha il chiaro significato di un pegno d'amore: se Lina è vittima di violenza, perché cedere un oggetto tanto carico di significato simbolico al proprio assalitore? Dobbiamo forse leggere in questo passaggio una contraddizione interna al testo? O dobbiamo vedere in questo elemento una prova del fatto che Raffaele non ha affatto violentato Lina?

Il primo passaggio nel libretto di Piave in cui viene evocato il sospetto del tradimento è nel primo atto, alla quarta scena, nel momento del primo incontro/scontro tra Stiffelio e sua moglie, ed è appunto legato all'anello nuziale. Il fatto che il sospetto del tradimento nasca in Stiffelio a partire dall'assenza dell'anello è ripreso dal dramma francese, ma non dal romanzo da cui quest'ultimo è tratto, in cui il protagonista, già sospettoso, è persuaso di essere all'oscuro di qualcosa dallo stato di convalescenza in cui Lina versa durante il loro incontro, in quanto immagina possa essere causato dall'agitazione dovuta al mantenimento di un segreto e dal rimorso per un peccato compiuto. In ogni caso, nell'opera, scopriamo alla seconda scena del secondo atto che l'anello è in possesso del seduttore Raffaele, il quale non ha alcuna intenzione di restituirlo alla donna, in quanto suggello del loro amore, che per la verità Lina respinge «sullo sfondo di un allegro tamburellante degli archi in un ritmo di 6/8, come in uno scherzo di Mendelssohn, che cessa



soltanto nel passo in cui essa protesta di non averlo mai amato»<sup>19</sup>. Simile è il confronto nell'*Aroldo* tra Mina (la quale, sostenuta dal tremolo degli archi, insiste drammaticamente su un cupo Mib<sub>3</sub>) e Godvino. Sembra perciò che la donna abbia donato l'anello all'amante, come simbolo del nuovo amore in assenza del marito, e che intenda riaverlo per assopire i sospetti di quest'ultimo.

In verità, già nel libretto, viene semplicemente chiesto da Lina a Raffaele di restituirle l'anello nuziale, senza che mai venga citato il fatto che lei lo abbia liberamente donato al seduttore; di nuovo, si denota una certa ambiguità di Piave, il quale non esplicita in modo chiaro le intenzioni o le azioni di Lina nei momenti precedenti all'inizio della narrazione. Anche in questo caso, è utile proporre un confronto con la fonte utilizzata dal librettista; se andiamo a leggere la medesima scena nel dramma *Le pasteur*, ci accorgiamo di quanto il dono dell'anello possa rimandare a una coercizione di Raphaël, piuttosto che a una libera scelta di Lina:

RAPHAËL      Eh bien, soit; je vous ai aimée seul; mais je vous aime toujours, Lina, toujours plus ardemment, plus follement! Car vos froideurs ont blessé mon cœur sans le lasser, et mon amour a grandi sous vos mépris.

LINA            Prouvez-le-moi donc, monsieur; ces lettres que je vous ai écrites dans des jours de délire, cet anneau enlevé par vous, rendez-les-moi; partez surtout, quittez Saltzbourg<sup>20</sup>.

Nell'antecedente drammaturgico possiamo perciò dire con un notevole grado di certezza di essere davanti a un abuso sessuale perpetrato da Raphaël nei confronti di Lina, per di più accompagnato dalla cessione dell'anello nuziale che, nelle parole del drammaturgo francese, non sembra essere desiderata dalla donna: l'oggetto, in questo caso, sembra essere semmai stato preso dall'uomo, piuttosto che donato dalla proprietaria. Si viene così a cancellare,

<sup>19</sup> J. Budden, "Stiffelio", cit., p. 508.

<sup>20</sup> É. Souvestre, *E. Bourgeois, Le Pasteur, ou l'Évangile et le foyer: drame en cinq actes et six parties*, cit., p. 63.

almeno nel dramma di parola, la contraddizione tra lo stupro e il valore simbolico del dono dell'anello, in quanto l'oggetto non è stato donato dalla donna, ma le è stato sottratto. Inoltre, il fatto che venga aggiunto, nel passaggio da *Le pasteur d'hommes* a *Le pasteur ou L'évangile et le foyer*, il libero dono dell'anello in qualità di pegno d'amore andrebbe a produrre una contraddizione difficilmente superabile tra tale atto e l'esplicita violenza di Raphaël, nonché un cambiamento non indifferente nelle intenzioni narrative di Souvestre rispetto al rapporto tra i due personaggi in questione; insomma, possiamo dire che, tanto nella versione francese quanto nel libretto italiano, non siamo di fronte a un dono che in sé contraddice parte della trama, ma piuttosto a una sottrazione che ancor più evidenzia il carattere antagonista del seduttore, o meglio del violento.

Il consenso di Lina, nel libretto, non è espresso in maniera chiara, e potremmo perciò trovarci davanti tanto a una relazione adulterina quanto a una violenza; ciò non toglie però il fatto che Raffaele sia un delinquente (definito, nel romanzo di Souvestre, «Moitié Faust et moitié don Juan»<sup>21</sup>), e meriti di essere ucciso da Stankar: se anche la violenza del personaggio non dovesse arrivare alla consumazione dell'atto carnale, Raffaele si rende colpevole di una serie di molestie nei confronti di Lina, che arrivano all'ossessiva proclamazione del proprio amore e al rifiuto di restituire l'anello. È in questo caso l'atteggiamento di Lina a suggerire la violenza di genere perpetrata da Raffaele, in quanto, nella «cabaletta vistosamente strumentata e del tutto convenzionale»<sup>22</sup> della scena del confronto che avviene sulla tomba della madre a cui ella si rivolge in cerca di conforto, lo incolpa della propria sventura. Nella cabaletta della stessa scena dell'*Aroldo*, ella si proclama inoltre spaventata dalla presenza del traditore; il brano, introdotto da una figura inquietante degli archi, del clarinetto e del fagotto, «uno di quegli

---

<sup>21</sup> È. Souvestre, *Le Pasteur D'Hommes*, cit., p. 15.

<sup>22</sup> J. Budden, "Stiffelio", cit., p. 508.

unisoni di emotività negativa che verranno in seguito utilizzati per dipingere Jago [...] veicolo dell'acre disgusto di Mina nell'udire parole d'amore sulle labbra di un essere indegno come Godvino»<sup>23</sup>, insiste nella seconda parte sul virtuosismo del soprano, che dà un ulteriore accento al suo terrore<sup>24</sup>. Nel mondo a noi contemporaneo Raffaele, se non abbiamo la certezza sul fatto che sia uno stupratore, sarebbe come minimo definibile come *stalker*, come un persecutore di colei che ama ma da cui non è riamato, attuatore dunque di un atteggiamento di molestia che è del tutto inquadrabile all'interno della violenza di genere. È possibile dunque rubricare senza dubbio il rapporto tra Raffaele e Lina all'interno di uno scenario di violenza di genere, in cui un uomo, forte della propria superiorità sociale, approfitta della debolezza di una donna incapace di difendersi proprio nel momento di assenza del marito, dal quale, all'interno dello scenario sociale ottocentesco in cui ci troviamo, dipende la sua protezione e incolumità.

### **La colpevolizzazione della vittima e l'introiezione della colpa**

All'interno di una società impregnata di patriarcato come è quella del dramma, ma come è anche quella a noi contemporanea, sfortunatamente nei casi di violenza di genere è assai frequente incontrare il fenomeno sociale della colpevolizzazione della vittima. Questa espressione trova origine nel titolo di uno studio di William Ryan, il quale la adotta in riferimento all'oppressione degli afro-americani negli Stati Uniti<sup>25</sup>. In seguito alla coniazione del termine, esso ha assunto significati relativi non soltanto al disagio esperito dagli afro-americani, espandendosi ad esempio a

---

<sup>23</sup> J. Budden, "Aroldo", in id., *Le opere di Verdi*, vol. 2 (1978), tr. it. di C. Vitali, EDT, Torino 1986, p. 374.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> P. Romito, *Un Silenzio Assordante. La violenza occultata su donne e minori*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 66.

comprendere le situazioni in cui si presenti violenza di genere<sup>26</sup>. È possibile riassumere il fenomeno del *victim blaming* come un tentativo di deresponsabilizzazione del carnefice: si ritiene che la vittima abbia quanto meno la responsabilità di aver causato la situazione di violenza, o di non aver fatto abbastanza per impedirla, e si tende a ipotizzare quasi un concorso di colpe tra vittima e carnefice all'interno dell'azione violenta, sia essa fisica o psicologica. Interessante, per quanto tragico, è poi il fatto che la colpevolizzazione della vittima non sia soltanto un fenomeno imputabile all'uomo violento o al contesto sociale, ma possa essere la stessa vittima a ritenere di avere una colpa nell'abuso subito. L'introyezione della colpa è un fenomeno consistente nel fatto che la vittima di un abuso accolga la pressione sociale della colpevolizzazione, arrivando a convincersi di avere una parte della responsabilità dell'atto violento<sup>27</sup>.

Nello *Stiffelio* ci troviamo inequivocabilmente davanti a entrambi questi meccanismi, in quanto la vittima di violenza di genere viene costantemente colpevolizzata e abusata psicologicamente dalla società maschile, fino a credere ella stessa di averne una responsabilità, al punto che l'opera, nel proprio scioglimento, necessita dell'intervento delle Scritture per destare negli uomini il perdono, che altrimenti sarebbe del tutto negato. All'interno del libretto, il primo elemento che evidenzia la colpevolizzazione della vittima è il fatto che Lina non abbia la possibilità di parlare, di giustificare e spiegare le proprie azioni fino alla scena del divorzio, nel terzo atto. La società dello *Stiffelio*, composta soltanto da uomini, opprime la donna in una situazione che richiede spiegazioni ma al contempo non permette di esprimerle: ai personaggi maschili non sembra interessare il punto di vista della donna, ma

---

<sup>26</sup> F. D'Agostini, "Misleading e victim-blaming. La valutazione della responsabilità nei casi di manipolazione epistemica", *Rivista di Filosofia*, cvii, 2016, p. 193., p. 193.

<sup>27</sup> N. Snow, "Self-Blame and Blame of Rape Victims", *Public Affairs Quarterly*, viii/4, 1994, pp. 378-379.

preferiscono celebrare un continuo processo che ignora il principio giuridico del contraddittorio.

Il padre è il primo a condannare senza sentire ragioni il comportamento della figlia, considerato delittuoso nonostante non conosca la posizione di lei, e soprattutto senza mai dimostrare un interesse nel conoscerla. La scena che in questo senso è più significativa è la sesta del primo atto, il duetto in cui per la prima volta viene messo nero su bianco l'adulterio. Dopo aver scoperto la donna intenta a scrivere allo sposo, Stankar come prima cosa le impone il silenzio, per poi rivolgerle un epiteto denso di significato: «Sciagurata!». Ella non dovrà rivelare al marito l'adulterio, per preservarne la vita e preservare il nome della famiglia. Già nell'imposizione del silenzio, in cui l'oppressione è evidente, possiamo notare il germe di un fenomeno tipico delle situazioni di violenza di genere<sup>28</sup>. Non è importante lasciare che la donna denunci la violenza, psicologica e forse anche fisica, subita, l'importante è preservare il nome di Lina e della famiglia, in un'ottica chiaramente opprimente. Tutta la scena si basa sulla necessità di ottenere il silenzio rispetto a quello che scopriremo essere il centro di una situazione di abuso psicofisico. La strategia del baritono è in questo caso duplice; da un lato abbiamo l'esposizione del predominio maschile della figura del padre sulla figlia, che si oggettiva in frasi imperative:

STANKAR            D'amore immeritevole,  
                              dovrete amor subire!...

LINA                 No.

STANKAR            È d'uopo l'obbedire...

---

<sup>28</sup> A. Nunziante Cesàro, Gina Troisi, "Le ferite della violenza tra paura e terrore", *La camera blu*, xiv, 2016, p. 95.

Dall'altro lato si può notare un tentativo di insinuazione della colpa in Lina: se non bastasse l'oppressione imperativa, la strategia del padre è perciò al contempo quella di convincere la figlia della propria colpevolezza, e in virtù del rimorso farla tacere per preservare l'onore familiare:

STANKAR	Ed ei?... Disperazione, morte per lui qui stanno.
[...]	
STANKAR	Or meco venite, il pianto non vale, nessuno sospetti l'evento fatale: stia come in sepolcro celato l'errore, lo esige, lo impera del sangue l'onore. A Müller del mondo l'amor fia salvato <sup>29</sup> se il vostro perdeva mutabile amor.

Inoltre, nella scena solitaria che apre il terzo atto le parole di Stankar sono chiara espressione del fenomeno del *victim blaming*, in quanto vi leggiamo un'inequivocabile condanna di Lina: «La mia colpevol figlia!...». Possiamo perciò interpretare il padre della donna, oltre che come giudice auto-proclamato della colpevolezza della figlia, come colui che più degli altri provoca nella vittima l'introiezione della colpa, poiché unisce alla condanna per l'adulterio lo spettro del disonore, del quale colpevolizza apertamente la figlia, causando in costei il meccanismo di auto-colpevolizzazione.

L'altro uomo che si rende giudice morale e procede sistematicamente alla colpevolizzazione della vittima è senza dubbio Stiffelio. Una prima oppressione avviene nella scena sesta del secondo atto, in cui, dopo aver scoperto che il seduttore è Raffaele, il tenore chiede alla moglie di dire qualcosa per discolparsi, ma in realtà non la lascia parlare, mostrando una forte carenza d'empatia, e arrivando addirittura a minacciarla con una frase particolarmente violenta (e sottolineata dal testo musicale che prevede frasi spezzate *con disperazione*, che si traducono poi in una melodia legata e *con forza* nel momento della minaccia), per poi maledirla nella scena successiva

---

<sup>29</sup> Nell'*Aroldo*, questo verso è sostituito con «Sia Aroldo all'amore del mondo serbato».

(di nuovo, la musica sottolinea la violenza, con il crescendo di Stiffelio che, *sorgendo impetuosamente*, si rivolge alla moglie ponendo un punto fermo alla sua maledizione con il salto d'ottava finale):

STIFFELIO      Era vero?... Ah no!... È impossibile!...  
 Che ho mentito, almen dite...  
 un accento proferite...  
 vi scolpate per pietà!  
 Ma tu taci!... Ah tolto è il dubbio...  
 il mio piè ti schiaccerà!

[...]

STIFFELIO      Perdon!... Giammai!... La perfida...  
 sia maledetta!

La donna è colpevole, e merita di essere non solo maledetta dal marito, ma *schacciata* dal suo piede, punita per il suo delitto. Il giudizio di colpevolezza che Stiffelio pronuncia è del tutto ascrivibile al fenomeno del *victim blaming*, in quanto tendenza a una deresponsabilizzazione, totale o parziale, del genere maschile qui incarnato da Raffaele<sup>30</sup>. Anche Stiffelio, come Stankar, spinge inoltre Lina all'introyiezione della colpa, in particolare in una frase carica di vittimismo:

STIFFELIO      Speraste che per lacrime  
 scemasse il dolor mio!...  
 Che l'onta incancellabile  
 coprissi alfin d'oblio!...<sup>31</sup>  
 Che rassegnato accogliere  
 io possa il disonor!...  
 Ah vivon quanto l'anima  
 le offese dell'onor! ...

Oltre alla colpevolizzazione, in questo passaggio possiamo notare altri due elementi di violenza di genere inequivocabili, in quanto la donna, oltre a

---

<sup>30</sup> F. Spaccatini, M. G. Pacilli, "Victim blaming e violenza di genere: antecedenti, funzioni e conseguenze", *La camera blu*, xxi, 2019, p. 148.

<sup>31</sup> Questi versi diventano nell'*Aroldo*: «Credete che per lacrime / si scemi il dolor mio?... / Che l'onta incancellabile / si terga dall'oblio?».

essere condannata, viene minacciata dal marito<sup>32</sup>, il quale poi si dimostra indifferente alle sue richieste affettive<sup>33</sup>, poiché si rifiuta di credere al pianto di Lina.

Certo, durante queste scene né Stankar né Stiffelio sanno che Lina è stata *tradita* da Raffaele, ma rimane in ogni caso la colpevolizzazione della vittima: ella è da subito ritenuta colpevole, senza non solo che le venga data la possibilità di difendersi, ma anche senza che si voglia considerare l'eventualità di sentire le ragioni della fanciulla. L'oppressione dell'unico personaggio di genere femminile è totale, e dovrà intervenire il richiamo biblico alla pericope dell'adultera per indurre il perdono. La società tutta maschile dello *Stiffelio* attua anch'essa, attraverso gli episodi di violenza, un'oppressione di genere, che si va a sommare alle azioni nefande di Raffaele, producendo in ultima istanza l'auto-colpevolizzazione della vittima di abuso. Nel passaggio all'*Aroldo*, inoltre, viene reso ancor più chiaramente il fatto che la donna ha totalmente introiettato la colpa della violenza subita:

MINA                    Ciel, ch'io respiri!... Il gaudio del convitto,  
 onde si plaude al reduce mio sposo,  
 supplizio era per me!... Che feci mai!...  
 Qual fantasima ovunque il mio delitto  
 m'appar!... mi lacera il rimorso!... temo  
 che ognun mi legga a lettere di fuoco  
 scolpita in fronte la parola: *Colpa!* ...

La presenza del pentimento della donna è quindi interpretabile come il sintomo dell'auto-colpevolizzazione, dell'introiezione della condanna sociale da parte della donna: non bisogna dimenticare che, già in *Le pasteur d'hommes*, il pentimento è uno dei temi più rilevanti della situazione narrativa, tanto forte nel romanzo da condurre Lina alla malattia nel momento dell'incontro con il marito di ritorno dalla predicazione. Se è vero, come sostiene Püschel, che «Scrivendo *Aroldo*, Piave [...] mise ancora più in

---

<sup>32</sup> M.-F. Hirigoyen, *Sottomesse. La violenza sulle donne nella coppia* (2005), tr. it di S. Pico, Einaudi, Torino 2006, p. 35.

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



risalto il rimorso e il pentimento della protagonista femminile, qui chiamata Mina»<sup>34</sup>, ciò significa che al contempo, offrendo una lente sulla psicologia del personaggio, Piave enfatizza, volontariamente o meno, il fenomeno dell'auto-colpevolizzazione, rendendo ancor più evidente la violenza di genere riscontrabile nel libretto.

## Conclusione

Il punto fondamentale di questa ricerca non è tanto capire se, nel libretto dei due melodrammi, Lina sia stata effettivamente violentata da Raffaele, per quanto gli indizi in questo senso non manchino, ma evidenziare quanto da un lato costui, con il suo fare oppressivo e persecutorio, dall'altro l'intera società maschile del dramma operino verso di lei una violenza di genere. La costruzione del personaggio di Lina, infatti, e ancor più di Mina, non deve essere messa in discussione o riletta in virtù del fatto che ella sia stata violentata da Raffaele/Godvino: la caratteristica fondamentale della donna è quella di opporsi, spesso con difficoltà, a un regime patriarcale di cui sono attori tutti gli altri personaggi (coro compreso), poiché tanto nel libretto quanto nella parte musicale ella viene resa come una combattente, non come una vittima. Concentrandoci semmai soprattutto sull'atteggiamento degli uomini, e volendo riassumere tutte le varie facce del complesso fenomeno della violenza di genere riscontrabili nello *Stiffelio* e nell'*Aroldo*, possiamo citare: un possibile stupro, le molestie, la colpevolizzazione della vittima e la conseguente introiezione della colpa, l'imposizione del silenzio, l'indifferenza alle manifestazioni d'affetto e la minaccia. Alla luce di quanto emerso, si potrebbe perciò proporre una diversa chiave di lettura non della figura di Lina, ma del ruolo di Stiffelio, Stankar e di tutti gli altri personaggi, e così dell'intero significato di quest'opera: potremmo non trovarci davanti a un

---

<sup>34</sup> L. Püschel, "Dietro *Aroldo*. Rimandi intertestuali nella riscrittura del libretto di *Stiffelio*", *Verdiperspektiven*, iii, 2018, pp. 114-115.

dramma il cui tema centrale è l'adulterio e il suo perdono, ma in cui un'intera società deve rendersi conto delle proprie colpe, ossia del fatto che ha colpevolizzato una vittima di violenza di genere e l'ha portata a ritenersi ella stessa colpevole, e riesce a farlo solamente in virtù della parabola evangelica. La pericope dell'adultera, che conduce al perdono di Lina, evoca infatti l'insegnamento secondo cui il peccatore non può permettersi di giudicare le azioni di un altro peccatore: ma qual è, in sostanza, il peccato di cui si macchia Stiffelio? Ha senso pensare che si tratti solamente dell'assenza della capacità di perdonare la moglie? Ritengo che, alla luce dello scenario evidente di violenza di genere che emerge dallo spoglio del testo, la citazione del passo delle Scritture non serva soltanto a ricordare a Stiffelio quanto il perdono debba essere una virtù caratteristica del sacerdote (fatto che, oltretutto, avrebbe meno senso con il passaggio all'*Aroldo*, in cui il protagonista non è un pastore ma un soldato), ma sia utile soprattutto a far rendere conto i personaggi, che da questo punto di vista sono tutti antagonisti, e con essi il pubblico del fatto che i primi peccatori, i primi colpevoli di violenza di genere sono proprio essi stessi, i membri della società, che necessitano di redimersi e in questo modo, seguendo il dettame evangelico, di perdonare una donna che, in verità, non ha alcuna colpa, poiché non è altro che una vittima.

### **Nota bibliografica**

BUDDEN, Julian, "Stiffelio", in ID., *Le opere di Verdi*, vol. 1 (1973), tr. it. di L. Rucellai, EDT, Torino 1985, pp. 489-520.

—, "Aroldo", in ID., *Le opere di Verdi*, vol. 2 (1978), tr. it. di C. Vitali, EDT, Torino 1986, pp. 361-386.

CHUSID, Martin, “Apropos *Aroldo*, *Stiffelio*, and *Le Pasteur*. With a list of 19<sup>th</sup>-century performances of *Aroldo*”, in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre “cure” nella drammaturgia del Verdi romantico*, Olschki, Firenze 1985, pp. 281-304.

D’AGOSTINI, Franca, “*Misleading e victim-blaming*. La valutazione della responsabilità nei casi di manipolazione epistemica”, *Rivista di Filosofia*, cvii, 2016, pp. 193-217.

HIRIGOYEN, Marie-France, *Sottomesse. La violenza sulle donne nella coppia* (2005), tr. it di S. Pico, Einaudi, Torino 2006.

LUDWIG, Hellmut, “La fonte letteraria. ‘Le Pasteur, ou L’Évangile et Le Foyer’”, *Quaderni dell’Istituto di Studi Verdiani*, iii, 1968, pp. 9-18.

MARCHESI, Gustavo, “Il libretto”, *Quaderni dell’Istituto di Studi Verdiani*, iii, 1968, pp. 21-36.

NUNZIANTE CESÀRO, Adele e TROISI, Gina, “Le ferite della violenza tra paura e terrore”, *La camera blu*, xiv, 2016, pp. 90-112.

PIAVE, Francesco Maria, “*Aroldo*. Libretto in quattro atti” [on-line]. Pubblicato in data luglio 2012, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all’indirizzo: [http://www.librettidopera.it/zpdf/aroldo\\_bn.pdf](http://www.librettidopera.it/zpdf/aroldo_bn.pdf).

—, “*Stiffelio*. Dramma in tre atti” [on-line]. Pubblicato in data ottobre 2009, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all’indirizzo: [http://www.librettidopera.it/zpdf/stiffelio\\_bn.pdf](http://www.librettidopera.it/zpdf/stiffelio_bn.pdf).

POWERS, Harold, “Aria sfasciata, duetto senza l’insieme: le scene di confronto tenore-soprano nello *Stiffelio/Aroldo* di Giuseppe Verdi”, in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre “cure” nella drammaturgia del Verdi romantico*, Olschki, Firenze 1985, pp. 141-202.

PÜSCHEL, Liana, “Dietro *Aroldo*. Rimandi intertestuali nella riscrittura del libretto di *Stiffelio*”, *Verdiperspektiven*, iii, 2018, pp. 107-137.

ROMITO, Patrizia, *Un Silenzio Assordante. La violenza occultata su donne e minori*, Franco Angeli, Milano 2005.

RUTHERFORD, Susan, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

SALA, Emilio, “Tra *mélodrame* e dramma borghese: dal *Pasteur* di Souvestre-Bourgeois allo *Stiffelio* di Verdi-Piave”, in G. Morelli (a cura di) *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre “cure” nella drammaturgia del Verdi romantico*, Olschki, Firenze 1985, pp. 97-106.

—, *The Sounds of Paris in Verdi’s La Traviata*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

SNOW, Nancy, “Self-Blame and Blame of Rape Victims”, *Public Affairs Quarterly*, viii/4, 1994, pp. 377-393.

SOUVESTRE, Émile, *Le Pasteur D’Hommes*, Michel Lévy Frères, Parigi 1861.

SOUVESTRE, Émile, BOURGEOIS, Eugène, *Le Pasteur, ou l'Évangile et le foyer: drame en cinq actes et six parties* [on-line], Dondey-Dupré, Parigi 1849. Pubblicato in data 21 ottobre 2009, consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57345363>.

—, *Stifellius. Dramma in cinque atti e sei quadri* [on-line], tr. it. di G. Vestri, Libreria Editrice, Milano 1876. Consultato in data 21 aprile 2021. Disponibile all'indirizzo: <https://nla.gov.au/nla.obj-52877373/view?partId=nla.obj-107239803#page/n0/mode/1up>.

SPACCATINI, Federica e PACILLI, Maria Giuseppina, “Victim blaming e violenza di genere: antecedenti, funzioni e conseguenze”, *La camera blu*, xxi, 2019, pp. 145-166.

VERDI, Giuseppe, *Stiffelio*, rid. per canto e pf. condotta sull'ed. critica di K. Kuzmick Hansell, Ricordi, Milano 2005.

### **Nota biografica**

Davide Ciprandi (1996), dopo gli studi in Lettere, si è laureato in Scienze della musica e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Milano nell'aprile 2021, discutendo una tesi dal titolo «Musica e *mise en scène* nel teatro di parola: il caso della partitura di Louis Pister per *La Tosca* di Victorien Sardou», in cui si sofferma sul ruolo della musica incidentale nella possibile ricostruzione dell'esperienza estetica degli spettatori dell'opera in oggetto. Interessato a una lettura multidisciplinare dell'oggetto musicale, ha recentemente pubblicato un articolo sulla rivista *Itinera* in cui analizza la lingua del libretto di Maddalena Mazzocut-Mis per l'opera *...tra la Carne e il Cielo* di Azio Corghi, concentrandosi sul passaggio dall'antecedente letterario pasoliniano alla sua resa drammaturgica.