

Daniela BOMBARA  
(Università di Messina)

**La poesia siciliana dell'800 di fronte alla  
modernità: impegno civile e densità  
espressiva nelle opere manzoniane del  
messinese Vincenzo d'Amore**

**Abstract: (Sicilian Poetry of '800 in the Face of Modernity: Civil Commitment and Expressive Density in the Manzonian Word of Vincenzo d'Amore from Messina)** The purpose of this research is to present a writer from Messina, Vincenzo D'Amore (1810-1875), patriotic poet, stage manager, librettist. D'Amore is a talented writer as he discovers, between Classicism and Romanticism, a third way, that leads to an interaction among the Alfierian and Manzonian mould; his final aim is a kind of literature closer to reality. Still connected to traditional schemes, the drama *Curzio*, acted in 1843, lifts from ancient history the character of a warrior shared between family ties and social duties; on the other hand, we have the romantic librettos *Ettore Fieramosca* (1839) and *I Promessi Sposi* (1842), particularly important the latter, as it is the first musical version of Manzoni's novel in Sicily. Also significant are the patriotic poems, such as *Inno di Guerra*, sung by citizens in 1848 during the revolution in Messina, or *Inno a Garibaldi in Sicilia*, works enhanced with a significant dramatic intensity, as they mix literary tradition with popular culture, according to *Inni Sacri*'s example, and connecting Sicilian literature to the European cultural debate.

**Keywords:** Vincenzo D'Amore, Messina, patriotic poetry, Manzoni Romanticism

**Riassunto:** Il mio progetto di ricerca intende presentare la figura di Vincenzo D'Amore (1810-1875), messinese, poeta 'civile' ma anche direttore di scena e librettista. D'Amore ci appare oggi un autore non geniale ma dotato di sicuro talento nell'individuare, tra Classicismo e Romanticismo, una terza via, che determina una sinergia produttiva fra stili e motivi alfieriani e manzoniani, sempre in direzione di una letteratura concreta, vicina al reale ed alla storia. Ancora legato agli schemi tradizionali il dramma *Curzio* (1834), che riprende dalla storia romana la figura di un guerriero diviso fra amor di patria ed affetti familiari, mentre risultano potenziati livello emozionale e 'narrazione' delle passioni nel melodramma *Ettore Fieramosca* (1839) e ancor più ne *I Promessi Sposi* (1842). Opera storicamente importante – si tratta infatti di una delle prime trascrizioni del romanzo di Manzoni per il teatro musicale, con un primato assoluto per la Sicilia –, che ha il merito indiscutibile di mantenere intatti i significati messi in campo dal testo manzoniano, sia pure operando una necessaria riduzione e semplificazione per adattare vicenda e rappresentazione dei personaggi al discorso operistico. Importanti anche i testi patriottici, quali l' *Inno di guerra*, cantato effettivamente dai cittadini durante la rivoluzione messinese del 1848, o l' *Inno a Garibaldi in Sicilia*, opere dalla notevole efficacia drammatica, che coniugano tradizione e cultura popolare, secondo la lezione degli *Inni sacri* manzoniani, e dei più convincenti esiti del Romanticismo italiano e nordico, collegando in tal modo la realtà siciliana al dibattito culturale europeo.

**Parole-chiave:** Vincenzo D'Amore, Messina, poesia patriottica, Manzoni, Romanticismo

All'inizio del Novecento Giovanni Gentile, in un volume dal titolo inequivocabile, *Il tramonto della cultura siciliana*, inaugura il fortunato topos di una Sicilia preverghiana 'sequestrata', refrattaria al Romanticismo e lontana anni luce dai fermenti culturali più innovativi che attraversano l'Europa; una terra isolata, per conformazione geografica e perché sostanzialmente priva di una classe borghese forte ed intellettualmente agguerrita, ma anche per una sorta di staticità mentale connaturata all'animus siciliano<sup>1</sup>. Oggi sappiamo, dopo quasi un secolo di studi e indagini d'archivio, che il quadro delle relazioni fra la Sicilia ottocentesca e il mondo al di là dello Stretto è ben più mosso ed articolato; ma la ricerca è ancora aperta, e resta da individuare il ruolo svolto dalle Accademie, da alcune figure

significative di intellettuali, ed anche dall'editoria, nell'avviare un processo di modernizzazione della cultura isolana. La nostra ricerca si inserisce in questo contesto, e intende proporre un personaggio quasi ignoto alla critica: si tratta di uno scrittore messinese, Vincenzo D'Amore (1810- 1875), poeta patriottico ma anche librettista e drammaturgo.

*Noi lo rammentiamo, noi lo vediamo quasi ancora quel vecchio cogitabondo, errare solitario per le vie popolose della nostra città [...] Ma quel vecchio oblioso e dimenticato, era stato giovane, irrequieto, ardente d'entusiasmo, [aveva avvertito] il rantolo di un popolo che si sente un pugnale confitto nelle carni, e che reso impotente da secolare servaggio non sa nemmeno alzare uno dei mille suoi bracci per strapparlo e inchiodarlo nel petto ai suoi oppressori.*

Un vecchio disilluso, abbandonato, ridotto all'estrema miseria, che pure da giovane era stato combattivo, ed aveva contribuito, con le sue opere poetiche, all'educazione politica dei concittadini. Così lo vede Michelangelo Bottari nel suo *Elogio di Vincenzo D'Amore*; anche uno studioso di storia e cultura cittadina, Gaetano Oliva, nel profilo biografico dello scrittore inserito fra gli *uomini illustri* messinesi, ne ricorda gli ultimi anni privi di quei riconoscimenti pubblici che sarebbero stati dovuti ad un intellettuale che aveva dato molto alla città di Messina, orientando buona parte della sua produzione in senso patriottico e libertario<sup>1</sup>.

*Enfant prodige*, Vincenzo D'Amore scrive la prima tragedia, *Alboino*<sup>2</sup>, a 19 anni, e subito si fa notare nei circoli intellettuali messinesi, ma la vera notorietà arriva con l'allestimento e la successiva pubblicazione del *Curzio*, rappresentato al Teatro La Munizione il 24 agosto 1833 con notevole successo; la tragedia è apprezzata soprattutto per il contenuto politico e la struttura rigorosamente alfieriana<sup>3</sup>. Sempre più stimato in città, D'Amore vive il suo momento di gloria durante la rivoluzione messinese del 1848: collabora a periodici impegnati in prima linea nella lotta, e compone un significativo *Inno di guerra*.

Fallita la rivolta, comincia per il poeta un periodo negativo: escluso dagli incarichi pubblici, D'Amore vive solo di poche lezioni private. Fino al crollo dei Borboni sceglie di non pubblicare più nulla, ma dopo il 1860 commemora puntualmente le tappe della *liberazione*, con un'ode a Garibaldi ed una cantata scenica in onore dei Savoia, *Teseo*.

I contemporanei sono concordi nell'apprezzare l'impegno politico e la coerenza di uno scrittore che dedica tutta la vita agli ideali libertari, ma sottolineano anche la qualità del livello formale nelle opere di D'Amore, caratterizzate da una ricerca della parola poetica pregnante e comunicativa. Egli, come afferma il già citato Bottari, segue i dettami romantici nel rifiutare il vuoto formalismo: "Si può dire che egli avesse assunto per impresa il motto del sommo italiano: Odio il verso che suona e che non crea. [...] il pensiero balzò sempre pure da' suoi versi, intero, evidente, incisivo"<sup>4</sup>. Oliva è ancora più deciso nell'elogio: per lui

<sup>1</sup> "Vincenzo Amore, che pur avrebbe potuto occupare degnamente una cattedra di lettere, non chiese nulla, e pel suo carattere sprezzante d'ogni onore e d'ogni fortuna, non fu considerato altrimenti che con una irrisoria assegnazione fattagli dal patrio Municipio come poeta della città; ed egli non se ne dolse mai, e nella più grande indigenza altero e onorato scese il sepolcro nella notte del 5 maggio 1875 in età di appena 65 anni". Gaetano Oliva, *Annali della Città di Messina (continuazione all'opera di Caio Domenico Gallo) con cenni biografici dei cittadini illustri della seconda metà del secolo 19., vol. 8, a cura della Società Messinese di Storia Patria*, Messina, 1954, pp. 170-172; la citazione è a p. 171.

<sup>2</sup> Pubblicata da Nobolo nel 1829; non sappiamo se fosse stata rappresentata.

<sup>3</sup> Cfr. *Intorno al Marco Curzio tragedia di Vincenzo Amore Lettera del Dr. Giuseppe Falconieri direttore della Classe di Letteratura e belle arti nella reale Accademia Peloritana*, Messina, Nobolo, 1833, pp. 14 e 15.

<sup>4</sup> Bottari, *Elogio di Vincenzo Amore ... cit.*, p. 12.

Vincenzo D'Amore: "fu poeta geniale, che di pura classica forma rivestì le nuove idee e i sentimenti della modernità in tutto ciò che questa ha di nobile e di austero"<sup>5</sup>.

Possiamo concordare: la personalità culturale di Vincenzo D'Amore ci appare oggi non geniale ma dotata di sicuro talento nell'individuare, fra Classicismo e Romanticismo, una terza via, che compenetri motivi alfieriani e manzoniani, in direzione di una letteratura vicina al reale. Anche dal punto di vista formale lo scrittore cerca di avvicinarsi sempre più alle *idee e i sentimenti della modernità*, privilegiando la forza comunicativa rispetto alla perfezione formale. Un risultato non sempre raggiunto; D'Amore non è un grande scrittore ma, come diceva il critico Raffaello Barbiera, "nelle liriche è rapido, ardente"<sup>6</sup>, e questa *vis* espressiva, che nasce da un'esperienza politica effettivamente vissuta, mantiene una sua validità.

La tragedia *Curzio*, pubblicata da Michelangelo Nobolo nel 1834, è comunque ancora legata a schemi classicisti: la storia del leggendario cavaliere romano, che nel 362 a. C. si sacrifica volontariamente per salvare la città di Roma all'interno della quale si era aperta una voragine, era tratta da Livio (*Annali*, lib. VII, cap. IV), ed interpretata da D'Amore in senso patriottico. Il discorso s'incentra su di un'etica del sacrificio che il protagonista, alfierianamente campeggiante sulla scena, scopre dentro di sé, riuscendo ad allontanare ogni altro elemento – affetti familiari e passione amorosa – che possa impedire l'attuarsi di questo suo percorso verso l'assoluta dedizione a Roma.

Si tratta comunque di un itinerario sofferto e condiviso dagli stessi spettatori, che per tutto il primo atto non vedono in scena il protagonista, ma assistono al quadro desolante di una città distrutta, attraversata da "atre voci di morte"<sup>7</sup>, risuonante del dolore dei sopravvissuti: "Squallide, e meste le romane madri/ per le pubbliche piazze errano, e lunga / lasciano dietro sé traccia di pianto (II, 1)". Curzio trova gli accenti più veri nel rimpianto per una dolcezza della vita familiare che egli non può veramente godere:

"Eccomi in Roma! Al sospirato albergo/ dei miei figli son presso.[...] Oh duro stato / dell'armi!  
[...] al mio paterno affetto, / ecco, già cedo: in tal punto io mi sento/ padre, più che guerrier (II, 1).

Non ci sono nemici in questa tragedia ma, come nei drammi alfieriani più tardi, il conflitto è interno al protagonista stesso, fra i suoi impulsi profondi e le norme che la società impone. Curzio accetta malvolentieri il proprio ruolo, il *duro stato dell'armi* che lo costringe a rifiutare la sfera emozionale; egli è invaso da "insolito tumulto di opposti affetti" (III, 3), e oscilla fra un'istintiva ripugnanza per il dovere da compiere e l'accettazione:

<sup>5</sup> Oliva, *Annali ... cit.*, vol. 8, p. 170.

<sup>6</sup> R. BARBIERA, *I poeti italiani del Secolo XIX: antologia compilata da Raffaello Barbiera*, Treves, 1913, p. 1032. La citazione completa è la seguente: "Poeta messinese. S'infiammò dell'Alfieri, e lo imitò in due tragedie: "Curzio" e "Alboino". Nelle liriche è rapido, ardente. Dall'ode "A Giuseppe Garibaldi" riferiamo le seguenti strofe, intitolandole *Garibaldi in Sicilia*". Barbiera antologizza circa una decina di strofe del componimento, che si può leggere senza tagli nell'*Antologia Poetica Siciliana del secolo XIX con proemio e note di Francesco Guardione*, Palermo, Tip. Editrice, "Tempo", 1885. L'ode si trova alle pp. 121-123; segue un'altra poesia *politica*, in ottave di endecasillabi, *Per lo ingresso del Re d'Italia in Roma*, pp. 123- 124. Guardione introduce i due testi con un breve cappelletto che insiste sulla caratterizzazione di D'Amore come poeta civile, mal ricompensato dalla sua 'patria', la città di Messina: "Sua patria fu Messina. Sotto la tirannide non lo piegarono alle viltà e alle adulazioni le minacce poliziesche. Ne' tempi che, per oltraggio alla libertà, si chiamarono liberi, visse come non conosciuto, e, fino al morire, accattò il pane, coll'insegnamento privato." (p. 121).

<sup>7</sup> Sono parole di Icilia, moglie di Curzio, in I, 1.

“Non più la sposa, non più il padre apprezzo, / quando al mio cor l’irresistibil voce/ della morente patria ultima tuona.” (II, 3)

Il personaggio si presenta però poco duttile: Curzio passa da un polo all’altro del dilemma senza interagire con gli altri personaggi, mantenendo, fra l’altro, un registro sopra le righe. Eppure sarebbe stato possibile rendere il dramma più articolato dando spazio, ad esempio, alla moglie Icilia che, pur accettando con coraggio le decisioni del marito, rivendica un suo personale ambito espressivo e chiede attenzioni, almeno un ultimo scambio affettuoso:

“Va, vola, ferisci, / mori; ma almen di desolata donna/ gli estremi accenti accogli [...]. E non mi guardi? E questi / all’amor mio concedi ultimi amplessi? (IV, 1)<sup>8</sup>.

Manca sicuramente nella tragedia di D’Amore la capacità di scandaglio psicologico tipica dei drammi alfieriani, ma l’opera, nonostante l’evidente aulicità del linguaggio, risulta comunicativa; efficace in particolare, come già si è accennato, la raffigurazione del dolore, non solo dei singoli ma anche dei gruppi, come ad esempio nella bella immagine del popolo che si rivela stremato e affranto alla luce del sole nascente: “Alfine/ il maggior astro saettò dall’alto/ la luce sua, degli avviliti aspetti/ il pallore scopri” (III, 2)<sup>9</sup>.

Nel ’39 D’Amore torna a scrivere per il teatro ma si rivolge all’opera musicale con l’*Ettore Fieramosca ossia la Disfida di Barletta*, tragedia lirica rappresentata al Teatro La Munizione nel 1839<sup>10</sup>. Nella tragedia si intrecciano due piani di realtà, lo scontro fra francesi ed italiani ed i conflitti privati fra Ettore, Ginevra e Valentino. Guerra ed amore scorrono su diversi binari che si convogliano nel personaggio del Fieramosca, prode cavaliere ma nel suo intimo amante appassionato; negli ‘a parte’ egli manifesta sollecitudine nei confronti della dolente Ginevra, condannata ad un destino di solitudine ed aridità sentimentale.

Quando la donna esorta Ettore, durante il loro primo incontro, a dimenticare il suo amore per il dovere ‘civile’, il giovane è pronto a replicare affermando la centralità della propria disperata passione: “Amor ti chieggo io forse?/ Finchè ti veggo mesta, e lamentosa/

<sup>8</sup> Le parole di Icilia ci sembrano evidenziare il nodo problematico del dramma, il contrasto fra *nomos* e *fusis*, che innalza il livello del discorso, determinando un clima da tragedia greca: “Se preparato a tal virtù nascevi, / se l’alma in te feroce era pur tanta, / a che padre ti festi? [...] Tu la tua morte scegli, e per tiranna/ gloria, la patria preferisci a’ figli, / quando salvarla altri potria” ( V, 3)

<sup>9</sup> C’è sicuramente una reminiscenza del dolore *corale* presente nella tragedia antica. Sulla stessa linea Valerio Abbondio, che valorizza l’influsso delle fonti classiche sul *Curzio*, nel suo *La materia classica nella tragedia italiana del romanticismo*, Friburgo, 1921, p. 129.

<sup>10</sup> Il libretto, stampato da Michelangelo Nobolo a Messina nel 1839, si trova nell’Archivio del Teatro Vittorio Emanuele di Messina; la musica, di Antonio Laudamo, è andata perduta. L’opera racconta la notissima vicenda della disfida di Barletta fra italiani e francesi, resa popolare dal romanzo di d’Azeglio. Ettore aveva amato senza speranza Ginevra, sposata dal padre al crudele signore Graiano d’Asti; i due giovani si incontrano nuovamente a Barletta, dove Ettore si trova per difendere la città assediata dai francesi, e Ginevra vi si è rifugiata, alloggiando nel convento di Sant’Orsola per sfuggire al marito: la coppia appiana i vecchi dissidi, pur nella consapevolezza che la reciproca passione non ha un futuro. Ma la ragazza è desiderata anche dal violento signorotto Valentino, che aveva tentato di uccidere Ginevra il giorno delle nozze poiché aveva osato rifiutarlo. Mentre Valentino tormenta la povera ragazza con le sue richieste amorose, parallelamente si svolge la vicenda ‘militare’: Fieramosca ed il comandante dei francesi, La Motte, hanno un’accesa discussione, e viene lanciata la sfida fra campioni italiani e francesi. Vincono i primi, ma Ettore uccide Graiano, e teme la reazione di Ginevra; intanto Valentino, nel tentativo di rapire quest’ultima la pugnala al cuore. Durante i festeggiamenti per la vittoria italiana Ettore viene a sapere della morte di Ginevra; in preda all’angoscia si suicida buttandosi da una rupe.

fuggire il mondo, e mi ragiona in mente/ il sovvenir dei tuoi durati torti,/ ardo dei tuoi trasporti:/ Del ciel mi lagno, che di te m'ha privo,/ vivo con te, della tua vita io vivo" (I, 4).

Evidente l'affinità elettiva fra i due infelici amanti, che corre come *leit motiv* per tutta un'opera punteggiata dai continui momenti introspettivi di Ettore. E' curioso come, in un *plot* tragico adattissimo al discorso patriottico, D'Amore, il poeta 'civile' messinese *par excellence*, riservi invece gli accenti più toccanti alla vicenda amorosa, e soprattutto ai tormenti di un'eroina compiutamente romantica quale Ginevra. Alle 'glorie d'Italia' sono riservate poche battute e la reale 'disfida' avviene in effetti fra la giovane protagonista e il turpe Valentino: la prima si fa carico di una tematica elegiaca, vera asse portante del componimento drammatico, incentrato quindi sulla messinscena di una 'patetica' sofferenza<sup>11</sup>.

Sono passati cinque anni dall'alfieriano *Curzio*: D'Amore ha sperimentato altri generi allargando la sua esperienza ben oltre la monolitica esaltazione della *virtus* classica presente nella sua seconda tragedia; ma soprattutto ha curato impegnativi allestimenti teatrali<sup>12</sup>. Come professionista dello spettacolo D'Amore sa che il dramma deve *movere*, prima ancora che *docere*: il messaggio patriottico non basta a creare un'opera convincente, è necessario mettere in campo significati di più immediata presa sul pubblico. Nel *Fieramosca* lo spazio destinato al discorso amoroso assume una sua specifica dimensione rispetto al *Curzio*, dove gli affetti erano sempre in subordine ai valori civili. Quello di D'Amore è dunque un itinerario teatrale verso la rappresentazione dei sentimenti, nella certezza che la messinscena delle emozioni sia funzionale anche ad una ricezione veramente 'sentita' del discorso politico.

Una tappa importante di questo percorso è costituita dal libretto d'opera *I Promessi Sposi*, su musiche di Giorgio De Julinetz, scritto nel 1842. L'opera presenta un indubbio interesse documentario poiché, se è attendibile la data di composizione - ma di essa abbiamo notizia solo dal musicologo La Corte Cailler<sup>13</sup>, mentre non risulta alcun allestimento nei

<sup>11</sup> Così si presenta infatti in scena il personaggio: "Qui vuole il ciel che solitaria io tragga/ i giorni miei come una rea? Nel pianto/ eternamente io qui vivrò.- Ne mai/ a me dorrà di questa cella oscura,/ né col desir ne varcherò le mura!/ Qui posso a mio talento lacrimando/ d'Ettore il nome proferir, e il guardo/ inviar lungo la bruna montagna... (I, 3)" Attendendo i risultati della disfida e ossessionata, al tempo stesso, dalla minaccia del malvagio Valentino, Ginevra si macera nell'angoscia, giungendo ad un desolato *cupio dissolvi*: "Cupa notte d'orror! Voci di pianto/ a me trasporta un'aura lamentosa!/ Ahi, la sua sorte il cor chieder non osa!/ Scendete ombrosi dubbi e difendete/ questo misero cor. Raggio di vero/ che rischiera il mio stato il fa più fero!/ Ah perché quel velen fu scarso e lento/ che uccider mi dovea? (III, 2)"

<sup>12</sup> Dal 1837 al 1839 assume infatti l'incarico di poeta e direttore delle rappresentazioni al Teatro La Munizione: è sua la responsabilità di mettere in scena opere quali *La Pazza per amore*, su musica di Coppola e parole di Ferretti; le donizettiane *Belisario*, *Gemma di Vergy* e *Roberto Devereux*; *I Puritani* di Bellini; il dramma semiserio *L'Orfana di Ginevra*, parole di Ferretti, musica di Ricci; *I Briganti* di Mercadante; infine dirige anche il 'suo' *Ettore Fieramosca*. L'elenco degli allestimenti curati da Vincenzo D'Amore è tratto da Giovanni Molonia, *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo*, Messina, Filarmonica Laudamo, 1996, pp. 141-146.

<sup>13</sup> Nel suo *Musica e musicisti in Messina*, Messina, Quaderni dell'Accademia, 1982, alla voce *Vincenzo Amore*, il critico cita l'opera avvertendo il lettore di averne ridotto una sezione per Canto e pianoforte; liquida poi il testo con un succinto: "inedito presso di me" (p. 73). Nel saggio introduttivo allo stesso volume lo studioso afferma, a p. 32: "Chiudendo questi ricordi, aggiungiamo che i numerosi dilettanti di musica, con a capo Giorgio De Julinetz (autore di molte composizioni e primo a musicare i Promessi Sposi), si riunirono nel 1832 e fondarono una Filarmonica ove conveniva quanto di più eletto vantasse la città, ed in quel teatrino S. Ferdinando ebbero esecuzione importanti opere". Sempre La Corte Cailler, in *Colonie straniere dopo il terremoto del 1783*, "Il Marchesino", 1926, pp. 183- 184, sostiene che De Julinetz era stato "il primo a ridur per le scene e a musicare i Promessi Sposi"; al musicista messinese lo studioso dedica qualche annotazione nel suo *Musica e musicisti in Messina ... cit.*, p. 76: "Console di Russia e russo di origine, venne da me ricordato lungamente nel giornale L'Ordine a proposito della sua opera I Promessi Sposi".

repertori, per quanto lacunosi, dei teatri messinesi - si tratterebbe di una delle prime versioni del romanzo manzoniano per il teatro musicale<sup>14</sup>. D'Amore e Julinetz si sarebbero allora cimentati in una ben ardua impresa, con pochi esempi alle spalle<sup>15</sup>: il romanzo di Manzoni è già diventato un *manifesto* del Romanticismo, ed una sua riduzione per le scene può apparire eccessivamente ambiziosa, e superiore al talento di un 'poeta di teatro' di provincia.

Non abbiamo però a disposizione tutta l'opera e non sappiamo quale lettura effettivamente D'Amore abbia compiuto del romanzo: il libretto, conservato da La Corte Cailler, viene smarrito durante il terremoto del 1908, ed il musicologo riesce solo a trascrivere lo spartito di un duetto per soprano e tenore ( III, 4)<sup>16</sup>. Si tratta comunque di uno dei momenti più drammatici della vicenda, quando Renzo trova Lucia fra gli appestati, ma questa lo rifiuta perché vincolata al voto di castità<sup>17</sup>. Dal confronto fra testo in prosa ed operistico emergono alcuni dati rilevanti: il librettista segue piuttosto da vicino l'andamento dialogico manzoniano, scompaginando comunque i diversi momenti dello scambio comunicativo fra i protagonisti per ricostruirli nel duetto secondo principi di 'concentrazione' drammatica. E' notevole il fatto che i significati fondamentali presenti nel romanzo vengono correttamente riproposti dal D'Amore, sia pure in una forma semplificata che si adatta al discorso melodrammatico, privo della ricchezza di sfumature che caratterizza *I Promessi Sposi*. Riportiamo il testo del duetto:

<sup>14</sup> *I Promessi Sposi* di Ponchielli è infatti rappresentato a Cremona nel 1856, l'opera omonima di Petrella e Ghislanzoni nel 1869 a Lecco; quella meno nota di Andrea Travenzi, su testo di Pietro Micheletti e Emauele Bardare, era stata messa in scena a Roma alcuni anni prima, nel 1858. Sui più noti libretti ispirati ai *Promessi Sposi* dà un giudizio poco favorevole Luigi Russo, nella voce *Promessi Sposi* del *Dizionario delle opere Bompiani* (*Dizionario Letterario Bompiani*, Vol. 5, *Opere N- P*, Milano, Bompiani, 1958, pp. 838- 843).

<sup>15</sup> La prima riscrittura del romanzo manzoniano è un dramma musicale di Luigi Bordese, messo in scena nel 1830 su libretto di Giuseppe Checcherini (*I Promessi Sposi, melo-dramma in tre atti tratto dal romanzo del signor Manzoni di simil titolo da Giuseppe Checcherini pel Teatro Nuovo nell'inverno dell'anno 1830 per terza opera nuova*, Napoli, Giuseppe Severino, 1830). In precedenza abbiamo notizia di un solo allestimento, che si situa al confine fra prosa e opera lirica: si tratta di una serie di quadri animati corrispondenti alle scene principali del romanzo, organizzati con un accompagnamento musicale e corale ed offerti al pubblico alla corte del Granduca di Toscana Leopoldo II, il 3 ottobre 1828. Abbiamo poi un *I Promessi Sposi* messo in scena nel 1832 con musiche di Pietro Bresciani e testo di Antonio Gusella; e ancora un *Promessi Sposi* trasformato in opera semiseria con musiche di Luigi Gervasi e libretto di Giovanni Emanuele Bidera, poi rivisto da Jacopo Ferretti, che viene rappresentato a Roma nel 1834. L'opera di D'Amore/ Julinetz è quindi preceduta da almeno tre allestimenti, ma comunque conserva il primato per ciò che riguarda la Sicilia. Il dramma musicale dei due autori messinesi appartiene ad una prima fase delle riscritture manzoniane, ante 1850, maggiormente legata alle indicazioni che poteva fornire la fonte manzoniana. Per ciò che riguarda la scansione temporale delle versioni operistiche seguiamo il discorso di Ann Peeters, *I Promessi Sposi de Manzoni comme "hypotexte"; réécritures pour l'opéra basées sur la Ventisettana*, in "Trans. Revue de littérature générale et comparée", 8, 2009; sulle versioni de *I Promessi Sposi* per il teatro musicale vedi anche Alice Di Stefano, *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Vecchiarelli. p. 155.

<sup>16</sup> "La partitura autografa, completa, di quest'opera da me posseduta andò perduta completamente nel disastro del 28 dicembre 1908. Da alcuni fogli laceri, sbiaditi e marciti ho potuto copiare questo Largo della Sinfonia da me già ridotto - con tutta l'Opera - per Pianoforte e Canto". Nota manoscritta vergata dal La Corte Cailler in un foglio introduttivo allo spartito del Largo, spartito che quindi il critico ricopiò da un esemplare molto rovinato, aiutandosi con il ricordo della riduzione per Canto e pianoforte, che già aveva fatto in tempi precedenti, di tutta l'opera. La partitura di La Corte Cailler è completa di testo; abbiamo trascritto le battute dei due cantanti che impersonano Renzo e Lucia, utilizzando quest'unica copia manoscritta del duetto, attualmente conservata nell'Archivio del Teatro Vittorio Emanuele.

<sup>17</sup> Il dialogo si trova nella sezione finale del capitolo 36. Citiamo da una delle tante edizioni manzoniane (Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Torino, Il Capitello, 2003); lo scambio dialogico è alle pp. 955- 960.

LUCIA Sì, dal core strapparmi deggio l'immagin sua  
 Né più vederlo s'addice a me  
 Giurai sacrarmi al ...  
 Ora il mio giuramento è scritto in cielo  
 Oh, non era destino ch'io fossi sua,  
 nata per lui non era!

RENZO Lucia, vi trovo, vi ho trovata!

LUCIA O cielo, Renzo, voi qui? Perché da me venite? Perché?

RENZO Perché mi dite? Non siete l'amor mio?  
 Lucia non siete? Non son Renzo io ?

LUCIA Ma non vi ho fatto scrivere da mia madre?

RENZO Sì, l'ha fatto. Belle cose da scrivere ad un povero sgraziato fuggiasco,  
 tribolato, che vi serbò gli affetti  
 che non vi aveva mai fatto dispetti

LUCIA Ma già che sapevate  
 perché perché venir?

RENZO Lucia, voi delirate?  
 Voi delirate? Non siam più noi?  
 Dopo tante promesse  
 ch'altro mancava, ingrata?

LUCIA Ah, Renzo, a voi non era io destinata!  
 Due volte mi ha da' rischi illesa uscita speme e vita  
 Nel castello del tremendo Innominato, alla peste in Milano ...

RENZO An [ch'io] per grazia del ciel son salvo e sano;  
 ma non per questo è giusto ...

LUCIA Ah, l'anima vostra, o Renzo, da tanti affanni oppressa  
 Non sa che sia formar una promessa!

RENZO  
 Voto più puro e fervido  
 a Lei di cor formiamo  
 Una celeste immagine  
 con puro ardor l'alziamo  
 Una preghiera a vespero,  
 un canto ai primi albori,  
 l'onorerem con lampade,  
 l'agrazierem coi fiori  
 questi son voti ingenui  
 che fanno onore al Ciel

INSIEME

RENZO  
 Quando il voto hai proferito  
 Tu scordavi il nostro amore  
 Ero spento io nel tuo cuore  
 Non pensavi, ingrata, a me!

Io piangeva in stranio lido  
 Tutto assorto nei martiri  
 Ma i miei pianti i miei sospiri  
 Non giungevan fino a te

LUCIA  
 Oh da qual passo orribile  
 Essa m'ha tratta illesa!  
 Voi se sapeste, incauto,  
 non mi fareste offesa  
 Vidi dei mali al culmine  
 Raggio brillar nei cieli  
 Vidi cangiarsi in angeli  
 Gli uomini più crudeli  
 No, la promessa è libera  
 La compirò fedele

LUCIA  
 Ah, con pace sopportiamo  
 Del destin l'estrema guerra  
 Già gran tempo sulla terra  
 Rimanere non si dè.

Con virtù ci dividiamo  
 Voi una sposa io prendo un velo  
 Quando sol pregate il cielo  
 Ricordatevi di me.

RENZO Ah Lucia tu m'obliasti!  
 LUCIA Quando sol pregate il cielo  
 Ricordatevi di me!  
 RENZO Ah, se ti sono in odio,  
 dillo senza rossore  
 LUCIA Volete farmi piangere  
 Uomo senza core?  
 RENZO Dimmi, se fossi libera  
 Dalla fatal promessa  
 Tu mi ameresti tenera?  
 Saresti ancor l'istessa?  
 LUCIA E' una parola inutile ...  
 RENZO Ma dilla ...  
 LUCIA Ah, non poss'io!  
 RENZO Dilla, mio ben..  
 LUCIA Colpevole mi rendo  
 Mi rendo innanzi a Dio  
 Voglio nel mio silenzio  
 Morire di dolor  
 RENZO L'hai detto, o mio bell'angelo  
 L'hai detto, m'ami ancor  
 ... sì, tu m'ami

INSIEME

LUCIA  
 Con virtù ci dividiamo  
 Voi una sposa io prendo un velo  
 Quando sol pregate il cielo  
 Ricordatevi di me

RENZO  
 Non pensavi ingrata a me  
 Tu scordavi il nostro amor  
 L'hai detto, o mio bell'angelo,  
 l'hai detto, m'ami ancor

Confrontando il brano operistico con l'episodio manzoniano notiamo in primo luogo la forte somiglianza fra recitativo e prima parte del dialogo in prosa<sup>18</sup>, con riprese lessicali e tematiche evidentissime: i "dispetti", il senso di spersonalizzazione che prova Renzo di fronte al rifiuto inspiegabile della ragazza. Ma sono presenti anche differenze di un certo rilievo, che potenziano la drammaticità dell'interazione: il recitativo dialogato è infatti preceduto da un monologo di Lucia, nel quale la giovane mette in campo il *giuramento* e le sue terribili

<sup>18</sup> "Lucia! v'ho trovata! Vi trovo! Siete proprio voi! Siete viva!" esclamò Renzo, avanzandosi tutto tremante. "Oh Signor benedetto!" replicò, ancor più tremante, Lucia "voi? Che cosa è questa! In che maniera? Perché? [...] Ah, Renzo! Perché siete voi qui?" "Perché?" disse Renzo avvicinandosele sempre più: "Mi domandate perché? Perché ci dovevo venire? Avete bisogno che ve lo dica? Chi ho io a cui pensi? Non mi chiamo più Renzo io? Non siete più Lucia, voi?" "Ah cosa dite! Cosa dite! Ma non v'ha fatto scrivere mia madre ...?" "Sì: pur troppo m'ha fatto scrivere. Belle cose da fare scrivere a un povero disgraziato, tribolato, ramingo, a un giovine che, dispetti almeno, non ve n'aveva mai fatti!" "Ma Renzo! Renzo! Giacché sapevate ... perché venire? Perché? "Perché venire? Oh Lucia! Perché venire, mi dite? Dopo tante promesse! Non siam più noi? Non vi ricordate più? Che cosa ci mancava? " [...] Oh Renzo! Cos'avete mai fatto? Ecco; cominciavo a sperare che ... col tempo ... mi sarei dimenticata ... " "Bella speranza! Belle cose da dirmele proprio sul viso!" "Ah, cos'avete fatto! E in questo luogo! tra queste miserie, tra questi spettacoli! Qui dove non si fa altro che morire, avete potuto ...!" "Quelli che moiono, bisogna pregare Iddio per loro, e sperare che anderanno in un buon luogo; ma non è giusto, né anche per questo, che quelli che vivono abbiano a viver disperati ..." "Ma Renzo! Renzo! Voi non pensate a quel che dite. Una promessa alla Madonna! ... Un voto!"



conseguenze, introducendo quindi il *topos*, frequente nel teatro musicale, della cieca fatalità di fronte alla quale nulla può la volontà dei personaggi. La riscrittura di D'Amore è condotta quindi nel segno di un'esasperazione dei contrasti: Lucia appare, in questi primi momenti, più rassegnata rispetto alla protagonista manzoniana, la quale dichiara, sia pure a mezza voce, il proprio coinvolgimento emotivo (*Ecco; comincio a sperare che ... col tempo ... mi sarei dimenticata ...*); Renzo invece risulta più deciso, e rifiuta con forza il cambiamento della fidanzata, che gli appare sragionante (*Lucia, voi delirate? Voi delirate? Non siam più noi?*) e, con tipico appellativo operistico, *ingrata*. Nel testo in prosa il giovane alle prime battute appare ancora rispettoso, e solo alla fine del dialogo arriva a reagire con rabbia<sup>19</sup>.

Ma il dato prezioso di una fragilità emotiva della Lucia manzoniana, tormentata da una persistente passione, non poteva essere ignorato dal librettista: questi sceglie di collocare il 'cedimento' di Lucia nella sezione più dinamica del brano, il *tempo di mezzo* che collega la doppia aria centrale con il duetto finale; alla richiesta di Renzo di immaginare una situazione libera dalla *fatal promessa*, Lucia non risponde direttamente, ma si dichiara *colpevole innanzi a Dio*, ammettendo implicitamente il proprio amore. Nel dialogo manzoniano invece la confessione si situa nella parte centrale dell'episodio, seguita da un discorso ben diverso, in cui entrano in campo altri personaggi della vicenda, quali fra Cristoforo e don Rodrigo; inoltre la reazione di Lucia è così esasperata che non consente a Renzo di proseguire oltre<sup>20</sup>. Il brano operistico mette così in grande rilievo la sottaciuta passione amorosa della protagonista, che appare in posizione forte, prima del duetto conclusivo, e ad essa segue un vero e proprio *trionfo amoroso* di Renzo, ormai del tutto sicuro di aver riconquistato la ragazza (*L'hai detto, o mio bell'angelo/ l'hai detto, m'ami ancor/ ... sì, tu m'ami*). Ma l'aria a due finale ripropone due linee di comportamento opposte: al Renzo gioioso si giustappone una Lucia a tal punto decisa a tener fede al giuramento, da proporre per sé l'immagine dell'isolamento claustrale. In sintesi, i protagonisti non riescono veramente ad interagire, e in ciò il duetto operistico riprende lo spirito del romanzo; ma sulla scena Renzo e Lucia appaiono sicuramente più mossi, più *melodrammatici*. Da un lato li vediamo imprigionati nei loro ruoli, come risulta evidente nell'aria centrale: il giovane rancoroso e dolente, la ragazza circondata da un'aura sacrificale; ma per un breve momento il poeta crea l'illusione di un riavvicinamento dovuto alla sola forza della passione, per poi dividere la coppia nel pezzo musicale conclusivo.

Se nel duetto si perde la finezza psicologica del testo manzoniano, è notevole comunque lo sforzo del librettista per mantenersi quanto più possibile vicino all'originale, anche lessicalmente, cercando di *tradurre* in forma poetica quel gioco di avvicinamenti, intese, ripulse, che costituisce la dinamica del noto dialogo manzoniano.

Di lì a qualche anno gli eventi rivoluzionari richiederanno nuove energie ed una più matura capacità di evidenziare grandi passioni. Siamo nel 1847: la città di Messina è in prima fila nell'organizzare e gestire gli sparsi fermenti di ribellione che già da tempo interessano la sezione politicamente 'impegnata' della cittadinanza. Vincenzo D'Amore collabora mettendo

<sup>19</sup> " Vi dico chiaro e tondo che il cuore in pace non lo metterò mai. Voi volete dimenticarvi di me; e io non voglio dimenticarmi di voi. E vi prometto, vedete, che, se mi fate perdere il giudizio, non lo racquisto più. Al diavolo il mestiere, al diavolo la buona condotta."

<sup>20</sup> "Uomo senza cuore!" rispose Lucia, voltandosi, e rattenendo a stento le lacrime: "quando m'aveste fatte dir delle parole inutili, delle parole che mi farebbero male, delle parole che sarebbero forse peccati, sareste contento? Andate, oh andate!"

al servizio della rivoluzione le sue competenze di letterato e in pochi giorni regala ai suoi concittadini le *parole* della Rivoluzione con un *Inno di guerra*, all'epoca diffuso in fogli volanti e poi pubblicato da Fiumara<sup>21</sup>. Riportiamo il testo nella trascrizione di Tomeucci<sup>22</sup>:

Fida al Patto: di tromba lo squillo  
Diede ardita Messina primiera:  
Dispiegò il tricolore vessillo:  
Strinse l'armi, e il tiranno sfidò.  
A quel suono, per l'Isola intera  
Ogni libero core balzò.

Volse il capo l'invitta Palermo,  
la Sicilia guardando d'intorno:  
Vide il popolo unanime e fermo;  
E il gran dì del riscatto fissò.  
Surse tosto tremendo quel giorno  
Che il suo braccio di ferro s'alzò.

Sgherri, barbari, vili e feroci  
D'un feroce monarca, cedeste,  
Né vi valser le torri, e gli atroci  
Tradimenti, e il tentato terror:  
Questo popol non teme, il vedeste;  
Questo popol leone è di cor.

Spiccò il volo già l'Aquila altera:  
Già l'infame catena fu rotta:  
Fu squarciata la vostra bandiera:  
Vi copriste d'eterno rossor.  
Or Messina qui compie la lotta  
Con estremo coraggio e valor.

V'instanaste all'usanza dei vili  
Fra le rocche, i castelli e le mura;  
Bombardaste dai vostri covili  
Questi eroi che vi fanno tremar.  
Ma fia vano: di sola paura  
Voi cadrete al vederci avvanzar.

V'è Maria sulla soglia dei Cieli,  
che saprà per Messina pugnar

L'*Inno di guerra* mostra come D'Amore abbia ben recepito la lezione manzoniana e sappia utilizzarla per creare testi di notevolissima efficacia drammatica. Il ritmo martellante del decasillabo anapestico ricorda da vicino il noto coro *Conte di Carmagnola*, Atto II<sup>23</sup>; frequenti sono anche i prestiti lessicali. Ma l'*Inno* di D'Amore sembra invertire di segno il coro manzoniano, nel quale il poeta deplora la crudeltà delle lotte fratricide nella battaglia di Maclodio, invitando piuttosto i contendenti alla fratellanza; il testo messinese esalta la lotta, e con gioia feroce il poeta raffigura gli *sgherri* borbonici che inutilmente tentano di sottrarsi alla furia popolare. In realtà l'*Inno di guerra* rappresenta quasi un momento successivo rispetto al coro manzoniano, poiché appare come la realizzazione di quel patto di fratellanza auspicato dal Manzoni: lo *squillo* di tromba, già nell'esordio del coro del *Carmagnola*, avviene infatti in conseguenza del *Patto* che la città di Messina ha stretto con le altre città della Sicilia, ed il suono bellico dello strumento funziona da richiamo per *ogni libero core*, è

<sup>21</sup> Racconta Luigi Tomeucci nel suo *Messina nel Risorgimento*: "con un baldanzoso coraggio che sfiorava la temerarietà, la sera dell'8 febbraio, agli avamposti e in città veniva cantato l'Inno di guerra di Messina, musicato dall'illustre maestro Antonio Laudamo". Luigi Tomeucci, *Messina nel Risorgimento. Contributo agli studi sull'unità d'Italia*, Milano, Giuffrè Editore, 1963, p. 146.

<sup>22</sup> Non ci è stato possibile infatti reperire l'edizione messinese dell'*Inno*, che data al 1848; Tomeucci comunque, in *Messina nel Risorgimento*, lo riporta integralmente alle pp. 146-147.

<sup>23</sup> Simile anche la struttura strofica, ritmata dalla presenza di due versi tronchi in rima fra loro; più semplice lo schema dell'*Inno*, in cui la strofa può essere divisa in due episodi, ciascuno di tre versi (ABA CBC), più complessi i versi del Coro, che seguono lo schema ABAC BDDC.

quindi uno squillo antitirannico e libertario<sup>24</sup>. Anche il *vessillo* manzoniano è sfruttato dal D'Amore, ma appare in ben altro contesto: è un 'unico' vessillo comune a tutti i siciliani ribelli, che è poi la bandiera adottata nel 1848 dal Parlamento siciliano, il tricolore con in mezzo la Trinacria<sup>25</sup>. L'*Inno* è imperniato proprio sul conseguimento del 'Patto' che ha reso il popolo siciliano invincibile: la personificazione delle città, l'*ardita Messina*, l'*invitta Palermo*, e del simbolo isolano, l'*Aquila altera*, cioè l'aquila nera degli Svevi presente nella bandiera del Regno di Sicilia, conferisce dinamismo e drammaticità al concetto di fratellanza. Le città appaiono gigantesche, il cui *braccio di ferro* rende il *giorno del riscatto* 'tremendo' per nemici pavidi, che inutilmente cercano di fuggire<sup>26</sup>; la personificazione delle cittadine ribelli aggiunge al discorso un motivo caro all'immaginario siciliano, da sempre legato, nell'iconografia o nella monetazione, alla raffigurazione della donna guerriera a capo della comunità.

Di fronte a queste figure mitologizzate, dall'energia soprannaturale, gli *sgherri* appaiono animali selvatici imbelli, rintanati nei loro 'covili', non più in grado di dominare il popolo con la consueta strategia del terrore, che il poeta rende visualizza al lettore tramite un'efficace allitterazione: *Né vi valser le torri, e gli atroci/ Tradimenti, e il tentato terror..* Domina il quadro la protettrice della città dello Stretto, la Madonna della Lettera, divinità guerriera per eccellenza nell'immaginario messinese, divenuta nel 1848 la Santa patrona della Rivoluzione: nell'*Inno* infatti Maria combatte per il suo popolo e ne assicura la vittoria. D'Amore unisce quindi nel suo *Inno* reminiscenze manzoniane ed elementi tipici della cultura siciliana, o tratti direttamente dal sentire popolare; ne deriva un testo poetico che, se è sicuramente poco limato anche perché scritto nell'urgenza del momento, possiede in ogni caso una forza immaginativa ed un'energia drammatica notevolissima. Ed anche la struttura dicotomica, che divide il campo di battaglia in 'assoluti' buoni e cattivi, o le facili iterazioni ed anafore (*Sgherri, barbari, vili e feroci/ D'un feroce monarca, cedeste/ Questo popol non teme, il vedeste; / Questo popol leone è di cor*), non sono certamente dovute ad imperizia o frettolosità del poeta, perfettamente in grado, in altre occasioni, di usare i più diversi registri linguistici; crediamo piuttosto che D'Amore abbia tentato un esperimento di *epica popolare*, attivando un sostrato letterario e colto, quale poteva provenirgli dall'esperienza poetica del Manzoni teatrale, nel contesto reale e concreto di una Rivoluzione *in atto*, dove ciò che conta è la comunicabilità, la parola ricca di fascino, convincente anche perché allusiva ad una cultura risorgimentale di matrice manzoniana. Un buon esempio quindi, di come sia possibile rendere *vivo* e alla portata di tutti un prodotto culturale.

La stessa forza immaginativa riscontriamo in un più tardo *Inno a Garibaldi in Sicilia*, declamato al Vittorio Emanuele il 27 ottobre 1860, dove il poeta magnifica l'impresa dei Mille in quartine di ottonari dal ritmo febbrile:

<sup>24</sup> Il 'Patto' nel *Carmagnola* è proclamato, ed augurato, dal poeta, che invita i popoli protagonisti della guerra fratricida alla fratellanza: "Siam fratelli; siam stretti ad un patto" (v. 125)

<sup>25</sup> "Quinci spunta per l'aria un vessillo; Quinci un altro s'avanza spiegato: Ecco appare un drappello schierato; Ecco un altro che incontro gli vien" (vv. 5- 8). Nel *Conte di Carmagnola* le bandiere sono due, ed individuano i popoli in conflitto.

<sup>26</sup> Anche il 'riscatto' è manzoniano, ma nel Coro del *Carmagnola* possiede una specifica connotazione religiosa ("Tutti fatti a sembianza d'uno Solo/ tutti figli d'un solo riscatto", vv. 121- 122); nell'*Inno* ha assunto una valenza unicamente patriottica, poiché anche la figura di Maria è caratterizzata soprattutto in senso bellico.

“...O via di sangue bruna!/ Della tua polve ogn’atomo/ È un raggio di valor [...]O magiche / Giornate di Palermo!”

Al centro della rievocazione l’immagine mitologizzata di un Garibaldi invincibile, connotato da quel gigantismo che è la cifra stilistica del D’Amore *politico*:

“Venisti: immote parvero/ Starsi al tuo legno in giro/ L’onde sorprese, e stendersi/Le rive insino a te”.

Lo scrittore brandisce quindi la penna come un’arma, riuscendo a collegare fatto culturale ed esperienza vitale. In Sicilia, dove le tematiche civili erano trattate con ‘aulico’ distacco oppure affrontate da poeti popolareggianti, il discorso di D’Amore appare originale: egli vuole infatti costruire un *prodotto* comunicativo e fascinoso, che possa essere rivolto ad un pubblico allargato pur mantenendo i contatti con la tradizione letteraria.

Ma la città di Messina non mostra certo di apprezzare questo scrittore così dedito alla Patria; compiuta l’Unità, sorgono problemi di ogni genere e non è più tempo di battaglie. D’Amore viene liquidato con un misero vitalizio di 459 lire;<sup>27</sup> né lo scrittore, nella sua lunga ed operosa vita, aveva avuto particolari riconoscimenti culturali: qualche articolo nei periodici messinesi, un volumetto di versi, ma la sua produzione non varca mai lo Stretto, non riceve recensioni ‘continentali’, rimane legata ad un ambito chiuso e provinciale. Ciò avviene anche per volontà del D’Amore stesso il quale, afferma Bottari, aveva una concezione a tal punto rigorosa del prodotto letterario da non accettarne lo smercio, la diffusione:

“Ei non potea certo pensare che l’intelligenza avesse a considerarsi come una derrata qualunque, e perciò subire l’inesorata legge dell’offerta e della ricerca. Non si offerse, non fu ricercato”<sup>28</sup>.

Eppure è proprio in questo *non accettare la legge della domanda e dell’offerta* che consiste la ‘classicità’ attardata di D’Amore, il suo rimanere alle soglie dell’età moderna; lo scrittore non riesce a proporre se stesso, non viaggia, non si confronta con altri intellettuali. Un peccato per un poeta che aveva veramente lavorato sulla pregnanza della parola, lottando per liberarsi da quei residui arcadici che nella periferica Sicilia erano ancora ben presenti. Ma sarebbe stato necessario scendere dal piedistallo di ‘poeta civile’; D’Amore rimane in fondo uno scrittore giacobino, un ‘arrabbiato’ antitirannico. E quando non fu più l’assolutismo il *mostro* da combattere, il povero poeta venne graziosamente messo da parte. Ancora oggi, per quello che possono valere i riconoscimenti tardivi, pochissimo nella città di Messina – una stradina - ricorda Vincenzo D’Amore; all’epoca gli Accademici Peloritani risolsero il problema con una *Tornata* e poi lo dimenticarono<sup>29</sup>. In seguito le sue opere si sono confuse in

<sup>27</sup>La Corte Cailler, in *Musica e musicisti in Messina ...* cit., p. 73, c’informa che “nella tornata del 10 Nov. 1873 si elevò lo assegno annuale da L. 459 A.l. 750. Alla morte di lui (1875) lo assegno fu mantenuto alla figlia Carmela”.

<sup>28</sup>Bottari, *Elogio di Vincenzo Amore ...* cit., p. 15.

<sup>29</sup>Non ho notizia di pubblicazioni recenti che riguardino questo scrittore, del quale manca anche la voce nei principali dizionari biografici, né si trova alcuna menzione nelle più diffuse *Storie della letteratura italiana*. Solo in pubblicazioni ‘locali’, che si interessano della cultura siciliana o messinese, è possibile reperire qualche rapida informazione, soprattutto biografica. A parte la commemorazione funebre di Bottari, più volte citata, ed il profilo biografico tracciato da Gaetano Oliva nei suoi *Annali*, accenna fuggacemente al D’Amore Giorgio Santangelo nel suo *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal secolo XIII ai nostri giorni*, Edizioni Biondani, 1952: “Gentile e forte poeta fu il messinese Vincenzo Amore, nei cui versi la ispirazione attinge spesso robustezza di eloquio ed efficacia rappresentativa”. Nel fondamentale *Manzoni e la cultura siciliana: convegno di studi* svoltosi dal 22 - 30 novembre 1986, e pubblicato da Sicania nel 1991, non vi è traccia di uno scrittore così evidentemente ‘manzoniano’.

un magma di testi risorgimentali poco letti e studiati, e l'etichetta di poeta 'civile' non ha certo giovato ad uno scrittore dallo stile pregnante e "ardente", le cui opere forse erano qualcosa in più che, per usare una nota espressione di De Lollis, "buone azioni" patriottiche<sup>30</sup>.

## Bibliografia

- ABBONDIO, Valerio (1921), *La materia classica nella tragedia italiana del romanticismo*, Friburgo, 192.
- BARBIERA, Raffaello (1913), *I poeti italiani del Secolo XIX: antologia compilata da Raffaello Barbiera*, Treves, p. 1032.
- BIASINI, Orazio (1877; rist. 1995), *Cenni biografici degli illustri contemporanei messinesi compilati ad uso del popolo*, Messina, Tip. Dell'Avvenire; ristampa dell'originale a cura di G. Molonia, Messina, Perna, p. 54.
- BOTTARI, Michelangelo (1875), *Elogio di Vincenzo Amore*, in *L'Accademia Peloritana in morte di Vincenzo D'Amore. – Tornata generale del 17 giugno 1875*, Messina, Tip. D'Amico, pp. 5-19.
- CANTO, Maria (1991), *Dizionario degli uomini illustri messinesi*, Lodi, Lodigraf, p. 25.
- COLETTI, Vittorio (1993), *Classicismo nel romanticismo. La lingua poetica dell'Ottocento* in ID., *Storia dell'italiano letterario*, PBE, pp. 231- 243.
- DE LOLLIS, Cesare (1929), *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza.
- DI STEFANO, Alice (2005), *Manzoni e il melodramma: rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Vecchiarelli.
- FALCONIERI, Giuseppe (1833), *Intorno al Marco Curzio tragedia di Vincenzo Amore Lettera del Dr. Giuseppe Falconieri direttore della Classe di Letteratura e belle arti nella reale Accademia Peloritana*, Messina, Nobolo.
- GENTILE, Giovanni (1919, rist. 1963), *Il tramonto della cultura siciliana*, Zanichelli, Bologna; II ed. accr., Sansoni, Firenze.
- MOLONIA, Giovanni (1996), *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo*, Messina, Filarmonica Laudamo.
- LA CORTE CAILLER, Gaetano (1982), *Notizie sulla cultura musicale in Messina e la voce Vincenzo Amore*, in *Musica e musicisti in Messina*, a cura di Alba Crea e Giovanni Molonia, Messina, Accademia Filarmonica, pp. 29- 32 e 73.

---

Lo stesso Santangelo, così attento nel valutare la produzione letteraria ottocentesca di ambito siciliano, non considera l'importanza di Manzoni come modello culturale, anche rispetto alla produzione di D'Amore, nel momento in cui afferma: "Tutta la poesia patriottica, che accompagnò le due rivoluzioni del '48 e del '60, s'ispirò all'Alfieri e al Foscolo (basti ricordare, oltre i già menzionati, Vincenzo Amore, Antonio Galatti, Vincenzo Errante, Emanuele Giaracà ...)". Cfr. Giorgio Santangelo, *La "stiepe" Sicilia*, Flaccovio, 1985, p. 238. Un breve profilo biografico del poeta è tracciato da Orazio Biasini, in *Cenni biografici degli illustri contemporanei messinesi compilati ad uso del popolo*, Messina, Tip. Dell'Avvenire, 1877, ristampa dell'originale del 1870 a cura di G. Molonia, Messina, Perna, 1995, p. 54; troviamo infine, in tempi più vicini a noi, una voce sintetica nel *Dizionario degli uomini illustri messinesi* di Maria Canto, Lodi, Lodigraf, 1991, a p. 25.

<sup>30</sup> Cfr. Cesare De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.

- OLIVA, Gaetano (1954), *Annali della Città di Messina (continuazione all'opera di Caio Domenico Gallo) con cenni biografici dei cittadini illustri della seconda metà del secolo 19.*, vol. 8, a cura della Società Messinese di Storia Patria, Messina, pp. 170-172.
- PEETERS, Ann (2009), *I Promessi Sposi de Manzoni comme "hypotexte"; réécritures pour l'opéra basées sur la Ventisettana*, in "Trans. Revue de littérature générale et comparée", 8.
- RUSSO, Luigi (1958), *I Promessi Sposi*, in *Dizionario Letterario Bompiani*, Vol. quinto, Opere N- P, Milano, Bompiani, pp. 838- 843.
- SANTANGELO, Giorgio (1952), *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal secolo XIII ai nostri giorni*, Edizioni Biondani.
- SANTANGELO, Giorgio (1985), *La "siepe" Sicilia*, Flaccovio.
- TOMEUCCI, Luigi (1963), *Messina nel Risorgimento. Contributo agli studi sull'unità d'Italia*, Milano, Giuffrè Editore.